

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

№ 3, 2024 (403)

липень-вересень

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.03>



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 (Viyacheslav 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 (Nataliya 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 №9 від 29.08.2024)*

*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. 9 dated August 29, 2024)*

Народна творчість та етнологія : № 3 (403) / [голов. ред. В. Великочий, голова Науково-видавничої ради Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2024. 122 с.

Folk Art and Ethnology : 3 (403) / [Editor-in-Chief V. Velykochyi, Chairman of the scientific-publishing council H. Skrypnyk] ; NAS of Ukraine, M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2024. 122 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

<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

- 5 [Від редакції] Непоправна втрата для української та світової науки.
Скрипник Ганна Аркадіївна
[Editorial] An Irreparable Loss for Ukrainian and World Science.
Skrypnyk Hanna Arkadiivna

Олександр Довженко:
«Я заступився за свій народ...»
Oleksandr Dovzhenko:
"I Have Stood Up For My People..."

- 17 **Тримбач Сергій.** Кіноповість «Україна в огні»: спасительний жест митця
Trymbach Serhii. Ukraine on Fire Cinema Novel by Oleksandr Dovzhenko:
Saving Gesture of the Artist
- 22 **Довженко Олександр.** Україна в огні (фрагменти кіноповісті)
Dovzhenko Oleksandr. Ukraine on Fire (Fragments of the Cinema Novel)
- 29 **Госейко Любомир.** Про Олександра Довженка та його перебування у Франції
Hosejko Lubomir. About Oleksandr Dovzhenko and His Stay in France
- 38 **Юдкін-Ріпун Ігор.** Oleksandr Dovzhenko's Cinematic Novels within
the Dramatization of Prose in the 20th Century
Юдкін Ігор. Кіноповісті Олександра Довженка в драматизації прози ХХ століття
- 45 **Шановал Юрій.** Чи був Олександр Довженко юдофобом
(за матеріалами радянських спецслужб)
Shapoval Yury. Was Oleksandr Dovzhenko a Judophobe
(According to the materials of the Soviet special services)
- 59 **Росляк Роман.** Фільм «Іван» Олександра Довженка
крізь призму радянських спецслужб
Rosliak Roman. The Film *Ivan* by Oleksandr Dovzhenko
in the Light of the Soviet Intelligence Services
- 68 **Коваль-Фучило Ірина.** Український пісенний фольклор
у записах Олександра Довженка: історія публікації, аналіз мотивів і сюжетів
Koval-Fuchylo Iryna. Ukrainian Song Folklore in Oleksandr Dovzhenko's Records:
History of Publication, Analysis of Motifs and Plots
- 76 **Ламонова Оксана.** Олександр Івахненко та Олександр Данченко –
ілюстратори Олександра Довженка
Lamonova Oksana. Oleksandr Ivakhnenko and Oleksandr Danchenko
are the Illustrators of Oleksandr Dovzhenko

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

- 82 **Головко Олександр.** Повсякденні страви з кукурудзяного борошна та круп у харчуванні українців Східноподільського Придністров'я кінця XIX – початку XXI століття

Holovko Oleksandr. Everyday Dishes from Corn Flour and Groats in the Nutrition of Ukrainians of East Podolian *Prydnistrov'ia* in the Late 19th – Early 21st Centuries

- 92 **Костюченко Катерина.** Церковне золотарство як явище української культури XVII–XVIII століть

Kostiuchenko Kateryna. Church Goldsmithing as a Phenomenon of Ukrainian Culture of the 17th – 18th Centuries

На виклик часу **On the Challenge of the Time**

- 99 [Від редакції] Культурна спадщина та ідентифікаційні процеси часів воєнного лихоліття (до 33-річчя Незалежності України)

(матеріал підготували Ганна Скрипник, Олександр Головко, Наталія Стішова, Олександр Коломийчук)

[Editorial] Cultural Heritage and Identification Processes of the Period of War Hard Times (On the Occasion of the 33rd Anniversary of the Independence of Ukraine)

The Material is Prepared by Hanna Skrypnyk, Oleksandr Holovko, Nataliia Stishova, Oleksandr Kolomyichuk

Бібліографічний опис:

[Від редакції] Непоправна втрата для української та світової науки. Скрипник Ганна Аркадіївна (09.09.1949–16.09.2024) [некролог]. *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 5–16.

[Editorial] An Irreparable Loss for Ukrainian and World Science. Skrypnyk Hanna Arkadiivna (September 09, 1949 – September 16, 2024) [Obituary]. *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 5–16.

НЕПОПРАВНА ВТРАТА ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ НАУКИ



ГАННА АРКАДІЇВНА СКРИПНИК (09.09.1949 – 16.09.2024)

16 вересня 2024 року вітчизняну академічну спільноту та широку громадськість України сколихнула сумна звістка – зупинилося серце видатної вченої в галузі народознавства, знаної організаторки науки, відданої українки Ганни Аркадіївни Скрипник. Дослідницький колектив Інституту мистецтвознавства, фольклорис-

тики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України – наукової установи, успішному функціонуванню та розвитку якої академік НАН України Ганна Скрипник як багаторічна очільниця присвятила все своє життя, сумує разом з рідними і близькими через цю непоправну втрату та висловлює їм своє найглибше співчуття.

Ганна Аркадіївна Скрипник – видатний український історик, етнолог, педагог, науковий і громадський діяч. Весь свій життєвий та науковий шлях Г. А. Скрипник присвятила розвитку та утвердженню вітчизняної гуманітаристики як у науковому середовищі України, так і далеко поза її межами. Визначна кар'єра Ганни Аркадіївни характеризувалася досягненням багатьох академічних висот: здобуття ступенів кандидата (1983) та доктора історичних наук (1998); почесних звань професора (2002), члена-кореспондента (2003) та академіка (2006) НАН України; високих нагород заслуженого діяча науки і техніки України (2019), лауреата Державної премії в галузі науки і техніки (2014; за роботу над багатотомною «Історією української культури»), Ордена княгині Ольги III ступеня (2008).

Народилася Ганна Скрипник у с. Плисків Погребищенського району Вінницької області в селянській родині. Закінчила Київський педагогічний інститут (1974; тепер – Український державний університет імені Михайла Драгоманова) та аспірантуру при ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (1980). Навчаючись аспірантурі, вона здійснила десятки експедиційних виїздів в різні області України. Відтоді працювала в цьому Інституті: молодший, старший (з 1991) науковий співробітник відділу етнографії, завідувач відділу «Український фольклорно-етнографічний центр» (з 1992; з 2000 – «Український етнологічний центр»), заступник директора (з 1997), виконувач обов'язків директора (з 2000), директор (з 2002). Професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка (2002–2009). Член Бюро Відділення літератури, мови та мистецтвознавства (1999–2004), Бюро Секції суспільних і гуманітарних наук (з 2004), заступник академіка-секретаря (2004–2020), академік-секретар Відділення літератури, мови та мистецтвознавства Секції суспільних і гуманітарних наук (з 2020) НАН України. Член Науково-видавничої ради НАНУ (з 2020). Голова Науково-координаційної ради з проблем розвитку народної культури (з 2001), Українського відділення Міжнародної асоціації з дослідження та поширення слов'янських культур при ЮНЕСКО (з 2006), співголова Міжнародної асоціації етнологів, що діє на базі ІМФЕ (з 2001). Президент Національної асоціації українців, водночас віцепрезидент (2002–2008), президент (2008–2013) Міжнародної асоціації українців. Член Українського комітету славістів (з 2006), Комітету з Державних премій України в галузі науки і техніки (2015–2019), Комісії МОН України з питань Премії Верховної ради України молодим вченим (з 2018), голова Конгресу української інтелігенції тощо.

Г. А. Скрипник входила до кола наукової еліти України. Її доробок включає понад 330 праць, у т. ч. монографії, розділи в колективних роботах, статті у збір-

никах наукових праць, міжнародних конгресів та симпозіумів тощо. Відома й авторитетна в Україні й світі дослідниця широкого кола проблем історичного минулого й сучасного стану етнокультури в її регіональному та інтеретнічному вимірах, духовної культури українців, етноідентифікаційних процесів, етнопсихології та етнонаціональних відносин, збереження й вивчення культурної спадщини, етнографічного музейництва, історії та теорії української і зарубіжної етнології, українсько-зарубіжних наукових зв'язків. Її роботи мають теоретико-методологічне значення не лише для етнології, але й для суміжних наук, у т. ч. мистецтвознавства, зокрема, вивчення широкого кола питань етномузикології, а також регіоналістики, крос-культурних студій.

Істотна частина творчої діяльності Ганни Скрипник пов'язана з керівництвом і організацією наукового процесу, вагомим внеском у координацію, а відтак і в розвиток наукових україністичних досліджень у межах Національної академії наук і загалом в Україні, у підтримку належного статусу академічної науки в суспільстві. Учена ініціювала поглиблення координації народознавчих студій і посилення зв'язків з науковими осередками Хмельницького, Кропивницького, Чернігова, Кам'янця-Подільського, Слов'янська, Одеси, Черкас, Вінниці, Львова, Івано-Франківська, Ужгорода тощо.

Г. А. Скрипник – автор низки відомчих програм: «Програма охорони, збереження і вивчення пам'яток народної культури», «Екологія української культури» тощо. Ініціатор і керівник міждисциплінарного наукового проєкту «Народознавча та мистецтвознавча спадщина», у межах якого підготовлено й опубліковано для етнології, фольклористики, різних галузей мистецтва напрацювання видатних учених України й зарубіжжя, уперше видано унікальні рукописи наукових досліджень, перевидано раритетні праці зі вступними розділами вченої. Поміж них – праці П. Чубинського, Хв. Вовка, М. Костомарова, О. Бежковича, В. Кравченка, Ф. Колесси, К. Квітки, Ю. Павловича, Є. Спаської, О. Зілинського, М. Сополіги, С. Козака, мистецькі (малярська спадщина) твори Т. Шевченка тощо. Переважна більшість зазначених розробок, уперше надрукованих у ХІХ – на початку ХХ століття, була бібліографічною рідкістю до їх перевидання в межах названого проєкту.

З ініціативи Ганни Скрипник як керівника «Українського етнологічного центру» ІМФЕ було започатковано й реалізовано фундаментальний науковий проєкт тотального фольклорно-етнографічного обстеження України – багатотомне видання «Етнографічний образ сучасної України» та видання в кількох частинах «Етнографічного образ українців зарубіжжя» (обидва – у серії «Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів»). Подібний проєкт фронтального етнографічного вивчення українських етнічних земель було здійснено майже 150 років тому в ході дворічної (1869–1870) статистично-етнографічної експедиції П. Чубинського, результатом якої стала публікація фундаментального 7-томного

видання «Труды этнографическо-статистической экспедиции...» (1872–1879). Матеріали названої праці стали джерельною базою як для тогочасних, так і для нинішніх дослідників-етнологів. Здійснення аналогічного сучасного експедиційного народознавчого дослідження зумовлювалося необхідністю створити відповідник багатотомника П. Чубинського, у якому було б відображено теперішній хронологічний зріз етнокультури в межах сучасних державних кордонів України, створено всеосяжний фактографічний фонд новітніх польових матеріалів для порівняльних студій. Водночас необхідність його здійснення була продиктована потребою реакції національної культури на нівеляційні глобалізаційні процеси. За своїми масштабами зазначений проєкт належить до тих, що можуть виконуватися не частіше, ніж раз у століття. Відповідно до його мети й завдань було проведено сотні експедицій та виїздів, що охопили всі історико-етнографічні регіони України. Так, для обсервації, фіксації та вивчення житлово-будівної культури українців було проведено 320 експедицій та відряджень, для студіювання традиційного обрядового вбрання – 260, для дослідження традиційної родини й культури сімейного співжиття – 130 тощо. Одягова культура вивчалась у 600-х населених пунктах України, де було задіяно близько 1500 інформантів. Корпус польових матеріалів з обрядовості весільного циклу укладений на підставі відомостей із 428 населених пунктів від 540 інформантів. Проєкт репрезентує етнокультуру українців не лише материкової України, а й зарубіжжя, зокрема, у першій частині («Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики») видання «Етнографічний образ українців зарубіжжя» представлено широку панораму присутності української етнокультури в різних, у т. ч. географічно віддалених країнах (Польща, Молдова, Білорусь, Словаччина, Литва, Казахстан та ін.). Записи, здійснені в 464-х селах і містечках від понад 670 респондентів, демонструють не лише певний консерватизм, прихильність українців до своєї національної традиційності, а також є унікальним фактографічно-пізнавальним матеріалом для розуміння сучасних ідентифікаційних практик та реактуалізованих нині студій поведінки малих етнічних груп в іноетнічному оточенні. У книзі вміщено близько 500 чорно-білих і кольорових світлин, що свідчать про збереженість етнокультурної самобутності й тяглість традицій українців зарубіжжя. Праця «Етнографічний образ сучасної України» (нині обсяг – близько 6000 стор.) – основа для етнографічних і лінгвістичних атласів, електронного лінгвістичного архіву, заснованого на базі усно-розмовних (живих) текстів. Потужний корпус пам'яток етнокультури й мови, представлений у багатотомнику, є не лише важливим напрацюванням українського наукового знання, а й національно-культурним надбанням, здобутком європейської науки.

Реалізація проєкту «Народознавча та мистецтвознавча спадщина» включає також розробки з етномузикології. Ще до започаткування зазначеного проєкту Г. А. Скрипник взяла участь у здійсненні перевидання книги «Українські думи та

пісні історичні» Д. Ревуцького (Київ, 2001), ініційованого співробітницею відділу музикознавства ІМФЕ В. Кузик. Зазначений проєкт започаткувало перевидання двох томів історично першої праці, де було зібрано великий корпус думного епосу українського народу (без мелодій), – «Українські народні думи» К. Грушевської (Г. А. Скрипник – також автор вступного слова). Ці праці є найповнішими на сьогодні зібраннями творів національної епічної традиції, у яке ввійшли не лише раніше опубліковані зразки, а й нові їх транскрипції з наукових фондів, приватних колекцій, записи від автентичних виконавців. Ганна Аркадіївна сприяла започаткуванню і виданню багатотомної «Регіонально-жанрової антології українського музичного фольклору», де зібрано музичний фольклор з усіх історико-етнографічних регіонів України. Вона ініціювала видання неопублікованої за життя Ф. Колесси праці «Історія української етнографії» (також автор вступної статті), що до теперішнього видання існувала в єдиному примірнику. Г. А. Скрипник – відповідальний редактор праці «Українські народні мелодії» К. Квітки у двох частинах, головний редактор збірки «Українські народні пісні в записах Михайла Гайдая».

Ганна Скрипник – головний редактор фундаментальних багатотомних, уперше створених в українській гуманітаристиці науковцями ІМФЕ енциклопедій і підсумкових історичних праць з етнології, фольклористики, історії образотворчого, декоративного, театального, кіно-, музичного мистецтва, індивідуальних і колективних розробок, присвячених малодослідженим питанням історії української етнографії, екології етнокультури, а також діяльності народознавчих установ, окремих видатних вітчизняних і зарубіжних етнологів, різним явищам і проблемам народних творчих практик та академічного мистецтва. Вона сприяла їх здійсненню чи як ініціатор таких досліджень, чи як керівник і організатор наукового процесу, у вирішенні низки питань надавала консультаційну допомогу. Так, Г. А. Скрипник – головний редактор і автор передмови до 4 тому «Історії української культури» та член редколегії цього фундаментального видання (у 5 т., 9 кн.), підготовленого Секцією суспільних і гуманітарних наук НАНУ. У ньому вперше запропоновано цілісне концептуальне осмислення історії традиційної і професійної, матеріальної і духовної культури, наукового знання України «від початків аж до нині» (М. Грушевський) з урахуванням сучасних напрацювань української і зарубіжних гуманітарних наук.

Відповідно до звернення тодішнього Президента НАНУ Б. Патона до керівництва академічних установ із пропозицією створити власні видавничі осередки у зв'язку з проблемами фінансування Академії Ганна Скрипник на початку 2000-х років заснувала в ІМФЕ редакційно-видавничий підрозділ. Він став помітним україністичним видавничим центром, де сконцентрувалася публікація академічних наукових праць, присвячених усім галузям матеріальної та духовної культури українців, отже, цей підрозділ набув не лише наукового, а й суспільного значення.

Зокрема, лише протягом 2021 року за участю видавничого підрозділу ІМФЕ було опубліковано понад 50 книжкових видань науковців установи. У своїй сукупності вони засвідчили непересічну роль Інституту у формуванні сучасного національно-культурного образу України у світі.

Ганна Скрипник – автор і керівник низки міжнародних наукових проєктів, що виконувалися колективом ІМФЕ спільно з ученими Польщі, Болгарії, Угорщини, Македонії, Литви, Румунії, Сербії, Хорватії, Франції, Ізраїлю, Туреччини, Канади, США, Японії та інших країн. У межах міжнародної наукової співпраці підготовлено двотомну антологію «Сучасна зарубіжна етнологія» (уміщено близько 200 статей сучасних зарубіжних науковців), що не має аналогів в українській гуманітаристиці.

За керівництва Г. А. Скрипник ІМФЕ забезпечував поточну організаційну діяльність і підготовку міжнародних конгресів українців, що відбувалися в Донецьку (шостий; 28 червня – 1 лип. 2005 р.; понад 500 учасників) та Києві (восьмий – 21–24 жовтня 2013 року, понад 650 науковців із 23 країн світу; дев'ятий – 25–27 червня 2018 року, понад 700 науковців із 20 країн). Кожний із цих наукових форумів сприяв консолідації вітчизняних і зарубіжних етнологів, фольклористів, мистецтвознавців-українців, мав позитивний резонанс в українстичних середовищах України й інших країн, відіграв важливу роль у поширенні знань про Україну у світі. Під курівництвом Ганни Аркадіївни було організовано 35 Міжнародну баладну конференцію (Київ, 2005), 13 Міжнародну наукову конференцію з народної культури IOV (Київ, 2013).

У межах міжнародного наукового співробітництва Г. А. Скрипник була керівником різних наукових проєктів: українсько-угорського «Зміни національного, регіонального і локального рівня в народній культурі та суспільстві України та Угорщини в ХХ–ХХІ століття» (2016–2018), українсько-болгарського «Культурна спадщина та національна ідентичність (Динаміка соціокультурних процесів у сучасних суспільствах Болгарії та України)» (2019–2021) тощо. Спільні українсько-зарубіжні проєкти мали істотне значення для виходу науковців ІМФЕ у міжнародний науковий простір, підвищення авторитету Інституту в Україні й за її межами, ознайомлення науковців інших країн із працями українських учених, ствердження перед зарубіжною спільнотою вітчизняних наукових здобутків як таких, що відповідають рівню світової науки.

Ганна Скрипник – голова редколегій усіх періодичних видань ІМФЕ, що виходили в Інституті впродовж 1990-х – початку 2020-х років: «Народна творчість на етнологія», «Матеріали до української етнології», «Слов'янський світ», «Студії мистецтвознавчі», «Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії», «Наукові студії ІМФЕ», щорічника «Наукові записки Міжнародної асоціації українців». Ганна Аркадіївна входила до складу редакційних колегій інших українських і зарубіжних періодичних видань: «Етнічна історія народів

Європи» (м. Київ), «Актуальні питання суспільних наук та історії медицини» (українсько-румунський науковий журнал, м. Чернівці), «Краєзнавство» (м. Київ), «Etnologia Polona», «Studia Polsko-Ukraińskie» (обидва – м. Варшава, Польща), «Revista de Etnologie și Culturologie» (м. Кишинів, Молдова) тощо.

Понад 20 років Г. А. Скрипник очолювала Спеціалізовані вчені ради із захисту кандидатських і докторських дисертацій при ІМФЕ, де отримало наукові ступені кандидата та доктора наук близько 100 здобувачів не лише з різних регіонів України, а й із зарубіжних країн за спеціальностями: «Етнологія», «Фольклористика»; мистецтвознавчими напрямками (до 2014) – «Музичне мистецтво», «Театральне мистецтво», «Образотворче мистецтво», «Кіномистецтво і телебачення». Безпосередньо під науковим керівництвом і консультуванням академіка НАН України Г. А. Скрипник було успішно захищено понад 20 кандидатських і докторських дисертацій етнологів з різних міст України та країн зарубіжжя.

Дослідницька і наукова-організаційна діяльність Г. А. Скрипник поєднувалася з педагогічною. Вона розробила низку авторських спецкурсів, прочитаних у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка: «Українське етнографічне музейництво», «Етнопсихологічні особливості українського народу», «Сучасні етнонаціональні процеси та проблеми етнічної самоідентифікації», «Розвиток української етнології у XX столітті».

Ганна Аркадіївна брала участь у низці культурно-освітніх радіо- і телепрограм, була ведучою багаторічної радіопрограми «Наукові обрії» (2000–2010-і роки).

Основні праці за авторства та наукової редакції академіка НАН України Ганни Скрипник: докторська дисертація «Українське етнографічне музейництво: становлення та розвиток». Київ, 1998; Етнографічні музеї України. Київ, 1989; Українське етнографічне музейництво: 20-ті – 90ті роки XX століття. Київ, 1998; Нариси з історії української етнографії XX – початку XXI ст. Київ, 2017; Народознавча діяльність музею антропології та етнології ім. Хведора Вовка. Етнографічна спадщина та національне відродження. Київ, 1992; Традиційні народні знання: історія і розвиток. Поділля: історико-етнографічне дослідження. Київ, 1994; Традиційні уявлення і вірування українців. Українознавство: Посібник. Київ, 1994; До проблеми дослідження національної ментальності українців. М. Рильський і світова культура з погляду сучасності. Київ, 1995; Екологія національної культури. Матеріали до української етнології. Київ, 1995. Вип. 1 (4); Національна ментальність та проблеми консолідації українства. Там само; Етнокультурні та соціально-психологічні адаптаційні процеси в середовищі поліщуків-переселенців. Полісся: мова, культура, історія. Київ, 1996; До проблеми етнокультурної та соціально-психологічної адаптації поліщуків-переселенців (за матеріалами польових етнографічних досліджень). Древляни. Львів, 1996. Вип. 1; Етнокультурне та державне відродження України і розгортання наукової діяль-

ності установ УАН (20ті роки ХХ ст.). Там само. 1998. № 5/6; Сучасна Україна: нація і проблеми державотворення. Там само. 1999. № 4; Актуальні етнополітичні аспекти державотворення. Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура. Київ, 2000; Мова як чинник загальнонаціональної консолідації. Державність української мови і мовний досвід світу. Київ, 2000; Етнографічні аспекти творчості Тараса Шевченка. Етнічна історія народів Європи. Київ, 2000. Вип. 4; Методологічні засади розвитку сучасної української етнології. Міжнародний конгресукраїністів. IV, 2001, Одеса. Одеса; Київ, 2001. Кн 1: Етнологія. Фольклористика; Життєпис на наукова біографія Василя Кравченка. Народознавча спадщина Василя Кравченка. Київ, 2002. Т. 1 (також голов. ред.); Народознавчий доробок академічних наукових установ 20-х років ХХ ст. Матеріали до української етнології. Київ, 2002. Вип. 2 (5); До проблеми формування етнографічного колекційного фонду України. Музеї України ХІХ – початку ХХ ст. Київ, 2005 (також голов. ред.); Дослідник етнокультури народів Європи. Жан Кюїзенє. *Етнологія Європи*. Київ, 2005; Подвижник українського народознавства. Колесса Ф. Історія української етнографії. Київ, 2005; Українська культура в контексті світових глобалізаційних процесів. Київ, 2005 (обидва – також голов. ред.); Українська культура за умов трансформації. V Міжнародний конгрес україністів: Доповіді та повідомлення. Київ; Чернівці, 2005. Кн. 1: Етнологія, фольклористика; Ідентичність та етнічно-ідентифікаційні процеси в Україні. Матеріали до української етнології. Київ, 2005. Вип. 5 (8); З історії угорської етнографії та українсько-угорських наукових зв'язків. Народна творчість та етнографія. 2006. № 4; Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України – 85 років. Там само. № 5; Україна – Франція: нові обрії наукового співробітництва. Там само. № 6; Польська етнологія на межі тисячоліть. Там само. 2007. № 1; Наукова спадщина О. Русова в контексті актуальних проблем української етнології. Там само. № 2; Передмова. Історія українського мистецтва. У 5 т. Київ, 2008. Т. 1 (також голов. ред.); Національна ментальність та традиційні світоглядні уявлення. Історія української культури. Київ, 2008. Т. 4. Кн. 1; Етносоціологічна школа Володимира Євтуха: академічний проект структурування наукової галузі. Соціологія: теорія, методи, маркетинг. 2008. № 2; Етнокультурна традиція в контексті глобалізаційних тенденцій. Матеріали до української етнології. Київ, 2008. Вип. 7 (10); До питання українсько-болгарських наукових зв'язків. Народна творчість та етнографія. 2008. № 2; Актуальні проблеми українсько-ізраїльських наукових студій. Там само. № 4; Науковий доробок Павла Чубинського в контексті сучасної української етнології. Матеріали до української етнології. Київ, 2009. Вип. 8; Народознавча спадщина П. Чубинського з погляду сучасної етнології. Народна творчість та етнографія. 2009. № 2; Україна – світ: нові обрії транскордонного наукового співробітництва. Сучасна зарубіжна етнологія: Антологія. У 2 т. Київ, 2010. Т. 1 (також голов. ред.); Пам'ятки сакральної культури в музеях України: історія та сучасність.

Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. Свидник, 2010. Вип. 25; Вступ. Етнічна та етнокультурна історія України. У 3 т. Київ, 2011. Т. 2 (також відп. ред.); Видатний дослідник етнокультури та етноідентифікаційних процесів українців Східної Словаччини (до 65-річчя з дня народження Мирослава Сополіги). Народна творчість та етнографія. 2011. № 1; Из историята на създаването и научната дейност на Института по изкуствознание, фолклористика и етнология «М. Т. Рилски» към Националната академия на науките на Украйна. Български фолклор. София, 2011. Год. XXXVII. Кн. 3/4; Хведір Вовк і українська народознавча наука. Народознавча спадщина Хведора Вовка. У 2 кн. Київ, 2012. Кн. 1 (також голов. ред.); Актуальні аспекти славістичних досліджень та едиційна діяльність Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології. Слов'янські обрії. Доповіді XV міжнародного з'їзду славістів. Київ, 2013; Видатний україніст із Чехії. Зілінський О. Вибрані праці з фольклористики. У 2 кн. Київ, 2013. Кн. 1 (упоряд. М. Мушинка); Українські народні балади в науковій інтерпретації Ореста Зілінського: регіональний та інтеретнічний контексти. Зілінський О. Українські народні балади Східної Словаччини. Київ, 2013 (обидва – також голов. ред.); «Русини» – етнонім, що має українців єднати (Замість передмови). Українці-русини: етнолінгвістичні та етнокультурні процеси в історичному розвитку. Київ, 2013 (також голов. ред.); Шевченкіана в науково-пошуковій та едиційній діяльності ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Вісник НАНУ. 2014. № 9; Етнографія і мистецтвознавство в науковій біографії Євгенії Спаської. Народознавчі та мистецтвознавчі праці Євгенії Спаської. Київ, 2015 (також голов. ред.); Народознавчі дослідження Опанаса Бежковича. Бежкович О. Вибрані праці. У 3 кн. Київ, 2015. Кн. 1 : Українська народна агротехніка (XVIII – перша половина XX століття) (також загальна ред.); Етнічність та етнокультура українців Східної Словаччини в дослідженнях видатного етнолога Мирослава Сополіги. Збірник статей на вшанування 70-річчя видатного україніста Словаччини Мирослава Сополіги. Київ, 2016 (також голов. ред.); Науковий профіль і національно-державні пріоритети вітчизняного народознавства. Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України: 36. ст. Міжнародної наукової конференції (Київ, 25 травня 2017 р.). Київ, 2017; Українознавчий доробок Хведора Вовка в царині етнології. Шляхи розвитку традиційних європейських культур у XIX ст. 13 Міжнародна наукова конференція з народної культури (27 червня – 5 липня 2013 р., Київ – Севастополь, Україна). Київ, 2017; Провідний етнологічний осередок Української Академії Наук 20-х років XX ст. Матеріали до української етнології. Київ, 2017. Вип. 16 (19); Етнологічні і національно-ідентифікаційні візії вченого: до 170-річчя від дня народження Хведора Вовка. Народна творчість та етнологія. 2017. № 6; Народознавча спадщина відомого чеського славіста Ореста Зілінського. Слов'янські обрії. 2018. № 9; Максим Рильський в історії академічного народознавства. Максим Рильський у

спогадах, працях та портретах (до 125-річчя від дня народження): Альбом. Київ, 2019 (також наук. ред.); Південно-західний відділ РГТ: новаторські дослідницькі практики і науково-організаційні здобутки. Народна творчість та етнологія. 2019. № 6; Питання етнологічної термінології на сторінках «Первісного громадянства». Матеріали до української етнології. Київ, 2019. Вип. 18 (21); Наукові здобутки українця з Башкортостану. Збірник статей на вшанування видатного українця Башкортостану Василя Бабенка. Київ, 2020; Наукові студії етнологічного відділу ВУАН». Матеріали до української етнології. Київ, 2020; Культурологічне осягнення України. До ювілею Івана Дзюби. Київ, 2021; Національна академія наук України: сучасний стан і наукові обрії майбутнього. Народна творчість та етнологія. 2023. № 4; Національна культурно-мистецька спадщина: проблеми збереження та академічної наукової презентації. Вісник НАНУ. 2023. № 7; Етнокультурний регіоналізм та локальні ідентифікаційні практики: геополітичний контекст (у співавт. з В. Борисенко). Український географічний журнал. 2022. № 3 (Scopus); La recherche ethnologique dans le context historique de L'Ukraine. *Ethnologie française: Ukraina – Україна. Terrains, éveils*. 2004. № 2; Ruthenians, the name to unite all ukrainians... (instead of a preface). Наукові записки Міжнародної асоціації українців. Київ, 2013. Вип. 4; Реактуалізація наукових изысканий этнологических учреждений украинской Академии наук 20-х годов XX века (к столетию со дня учреждения). *Revista de Etnologie si Culturologie* (Молдова). 2021. Vol. XXX; Skrypnyk H. Skripnik G. (ed.): *Etnografichnij Obraz Suchasnoï Ukraïni. Korpus Ekspediciijnih Fol'klornoEtnografichnih Materialiv* [An Ethnographic Image of Modern Ukraine. Corpus of Expeditionary Folklore and Ethnographic Materials]. *Acta Ethnographica Hungarica*. 2021. Vol. 66. Issue 2. (Scopus); Путівник по особових фондах Національних архівних наукових фондів рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2005 (відп. ред.); Українці: історико-етнографічна монографія. У 3 т. Київ, 2005. Т. 2 (вступ. стаття, наук. ред.); Етнографічні писання Костомарова (репринт. вид.). К., 2006 (відп. за вип.); Українська музична енциклопедія. У 8 т. Київ, 2006. Т. 1; 2008. Т. 2; 2011. Т. 3; 2016. Т. 4; 2018. Т. 5; 2023. Т. 6; Художня культура західних і південних слов'ян (XIX – початок XX століття): Енциклопедичний словник. Київ, 2006; Історія декоративного мистецтва України. У 5 т. Київ, 2007. Т. 2; 2009. Т. 3; 2010. Т. 1; 2011. Т. 4; 2016. Т. 5 (голов. ред.); Українські народні думи (відп. ред.); Труды этнографическо-статистической экспедиции вь Западно-Русскій край, снаряженной Императорскимъ Русскимъ Географическимъ Обществомъ. Юго-Западный отдѣлъ. Матеріали и изследованія, собраныя д. чл. П. П. Чубинскимъ (репринт. вид.). У 7 т. Київ, 2008. Т. 2–3; 2010. Т. 4; 2011. Т. 5–7 (усі – відп. за вип.); Історія українського театру. У 3 т. Київ, 2009. Т. 2; 2017. Т. 1 (голов. ред.); Сторінка з життя та художньо-етнографічної творчості Юрія Павловича. Україна в типажах народних, краєвидах і архітектурі: худож-

ньо-етнографічна спадщина Юрія Павловича. Київ, 2010 (відп. ред.); Українські народні пісні в записах Михайла Гайдая. Київ, 2010 (голов. ред.); Матеріали до Енциклопедії Української Діаспори. Київ, 2013. Т. 7 : Пострадянські країни (співвідп. за вип.); Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. Т. 7 : Мистецька спадщина. Живопис і графіка 1830–1843; Т. 8 : Мистецька спадщина. Живопис і графіка 1843–1847; Т. 9 : Мистецька спадщина. Живопис і графіка 1847–1850; Т. 10 : Мистецька спадщина. Живопис, графіка і скульптура 1851–1857; Т. 11 : Мистецька спадщина. Живопис і графіка 1857—1861 (співред. усіх зазначених томів); Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Київ, 2016. Т. 3, 4, 6; 2017. Т. 7; 2018. Т. 2, 8, 10; 2020. Т. 5, 9 (голов. ред. усіх томів); Історія українського кіно. Київ, 2016. Т. 2; 2021. Т. 3 (голов. ред.); Регіонально-жанрова антологія українського музичного фольклору. Київ, 2016–2023. Т. 1–5 (голов. ред.); Етнографічний образ українців зарубіжжя. Київ, 2019. Ч. 1 : Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики (голов. ред.); Словник художників України: біобібліографічний довідник. Кн. 1 : А–В. Київ, 2019 (голов. ред.); Українська славистична фольклористика (XIX – початок XXI ст.): Енциклопедичний словник. Київ, 2019 (голов. ред.); Українська фольклористична енциклопедія. Київ, 2019 (голов. ред.); Матеріали до Енциклопедії української театральної культури. Ч. 1 : А–Г. Київ, 2022 (голов. ред.); Діячі української музичної культури у світі (XIX – XXI століття). Біобібліографічний довідник. Київ, 2022 (голов. ред.) та ін.

Усе своє життя та наукову кар'єру Г. А. Скрипник присвятила розвитку вітчизняної академічної гуманітаристики та національному культурному відродженню України. Ганну Аркадіївну Всевишній обдарував блискучими інтелектуальними здібностями, творчим і організаторським хистом, управлінською мудрістю та стратегічним мисленням, з якими якнайкраще представляла українську науку на Батьківщині та у світі, зробила неоціненний внесок в утвердження й інституалізацію українського народознавства та мистецтвознавства, натхненно і вміло керувала Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, забезпечувала його процвітання та вагоме суспільне й наукове визнання. Всебічні таланти та моральні чесноти Ганни Аркадіївни слугували прикладом для всіх, характеризували її як українського державницького діяча найвищого ґатунку.

Завдяки постійним старанням Ганни Скрипник у НАН України та ІМФЕ ім. М. Т. Рильського зокрема було закладено міцний фундамент для розвитку актуальних дослідницьких напрямів, утвердження наукових шкіл, виходу у світ фундаментальних багатотомних праць, словників та енциклопедій, видань культурної спадщини й фахових часописів. Натхненна робота й ефективні управлінські рішення Г. А. Скрипник забезпечили тяглість та неперервність функціонування української академічної гуманітарної науки.

Ганна Аркадіївна була надзвичайно доброю, товариською людиною. Колектив Інституту був її великою родиною, у якій вона турботливо, з повагою ставилась до кожного, завжди була готова допомогти, підтримати у складній життєвій ситуації.

Щире, чуйне серце Ганни Аркадіївни було сповнене любові до України, української культури, про збереження та розвиток якої вона дбала все життя. Їй боліли всі негаразди, біди, війна, що прийшла на рідну землю. Колеги знають, що окрім наукових проєктів, заходів, спрямованих на подолання наслідків війни, вона постійно перераховувала на рахунки ЗСУ всі свої кошти за наукові звання.

Світла пам'ять дорогій Ганні Аркадіївни! Царство Небесне її душі!

З глибокою скорботою разом з рідними, близькими та колегами сумує вся академічна спільнота України.

Висловлюємо найщиріші співчуття всім, хто мав честь знати видатну вчену та велику українку.

Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

Надійшло / Received 17.09.2024

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО: «Я ЗАСТУПИВСЯ ЗА СВІЙ НАРОД...»

Від редакції. У вересні 2024 року виповнюється 130 літ від дня народження Олександра Довженка – людини, чий внесок в українське і світове кіно є непомітним. Творчості митця присвячено десятки книг, сотні й тисячі статей дослідників гуманітарного простору – українського та світового. Однак митець такого таланту й масштабу мислення та почуття є справді невичерпним.

Подаємо добірку статей провідних кінознавців, істориків, фольклористів та етнологів, у яких розкриваються нові, малодосліджені сторінки творчого світу Олександра Довженка. Зважаючи на контекст сучасної війни росії проти України, починаємо нашу добірку з нагадування про кіноповість «Україна в огні» (1943), яка мала драматичну історію та була заборонена самим Йосипом Сталіним. Диктатор узрів у творі «український націоналізм», намагання використати війну задля вивіщення України й українського народу. Власне, обговорення кіноповісті в Кремлі (30 січня 1944 р.), за участю Сталіна та його «царедворців», а також залучених діячів української культури, стало сигналом початку нової фази війни проти українства. Війни, яка триває досі...

УДК 791.071.1Довженко:791.222](477)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.03.017>

ТРИМБАЧ СЕРГІЙ

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

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

TRYMBACH SERHI

a senior research fellow 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, 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) Кіноповість «Україна в огні»: спасительний жест митця. *Народна творчість та етнологія*, № 3 (403), 17–21.

Trymbach, S. (2024) *Ukraine on Fire* Cinema Novel by Oleksandr Dovzhenko: Saving Gesture of the Artist. *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 17–21.

© 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/>)

КІНОПОВІСТЬ «УКРАЇНА В ОГНІ»: СПАСИТЕЛЬНИЙ ЖЕСТ МИТЦЯ

Анотація / Abstract

Роки німецько-радянської війни (1941–1945) стали для видатного кінорежисера Олександра Довженка періодом особливих випробувань. Усі надії на відродження української нації, її культури виявились ілюзією. Перемога Радянського Союзу у війні призвела до згорання залишків політичної та культурної автономії в Україні, повного контролю імперського центру над процесами суспільного й культурного життя. Довженко пише кіноповість «Україна в огні», де продемонстровано чималі ресурси опору українців тоталітарним системам – як радянській, так і німецькій. Крім того, Довженко як автор виявляє інтенцію національного пророка, котрий вірить у свою магичну здатність порятункувати народ. Особлива симпатія автора на боці українських дівчат, жінок. Їх убивають, гвалтують, принижують. Проте вони лишаються особливими носіями ментальності народу, його культурної, мистецької пам'яті. Його краси! Відтак образи жінок пронизано фольклорно-літературними мотивами, які озвучують, матеріалізують світ українства, що протистоїть війні. Повесть викликала велику критику з боку диктатора сталіна, критику, оприлюднену під час спеціальної наради в кремлі. Звинувачення зводилися до нібито проявів націоналізму, ревізії основ більшовицької імперії. Твір було заборонено до друку й постановки в кіно. Сьогодні, у контексті нового етапу війни російської імперії проти України, твір, у якому художник у час катастрофи, на краю прірви й небуття народу постає на його захист, набуває особливої актуальності та світоглядної виразності. «Україна в огні» вирізняється особливою пісенністю тексту; він пронизаний народним співом, фольклорними образами й навіть ритмікою. Дивовижна суголосність народному мелосу, потужне ліро-епічне охоплення народного життя. Завершення роботи над кіноповістю збіглося в часі з перебуванням матері Довженка, Одарки Єрмолаївни, у москві, у квартирі Довженка (після завершення німецької окупації Києва). Митець записує від неї низку народних пісень, які суттєво позначилися на роботі над наступними сценаріями, – «Повесть полум'яних літ», «Зачарована Десна», «Поема про море».

Ключові слова: Україна, народ, народна культура, національний пророк, війна, тоталітаризм.

The years of German-Soviet war (1941–1945) have become a period of special trials for the outstanding film director Oleksandr Dovzhenko. All hopes for the revival of the Ukrainian nation and its culture have turned out to be an illusion. The victory of the Soviet Union in the war has led to the collapse of the remnants of political and cultural autonomy in Ukraine, complete control of the imperial center over the processes of social and cultural life. Dovzhenko writes the film story *Ukraine on Fire*, which demonstrates the considerable resources of resistance of Ukrainians to totalitarian systems – both Soviet and German. In addition, Dovzhenko as an author reveals the intention of a national prophet who believes in his magical ability to save his people. The author has special sympathy for Ukrainian girls and women. They are killed, raped, humiliated. However, they remain special bearers of the nation mentality, its cultural and artistic memory. Its beauty! Therefore, the images of women are permeated with folklore and literary motifs, those voice out and materialize the world of Ukrainians who oppose the war. The story has drawn a lot of criticism from the dictator Stalin, criticism made public during a special meeting in the Kremlin. The accusations have been reduced to alleged manifestations of nationalism, revision of the very foundations of the Bolshevik empire. The work has been banned from publication and production in the cinema. Today, in the context of the new stage of war of the Russian Empire against Ukraine, the work in which the artist at the time of the disaster, is on the edge of the abyss and the non-existence of the people, comes to its defense, acquires special relevance and worldview expressiveness. *Ukraine on Fire* is distinguished by the special lyrical nature of the text, it is permeated with folk singing, folklore images and even rhythm. An amazing consonance with the folk melos, a powerful lyric-epic coverage of folk life. The completion of work on the film story has coincided with the beginning of the stay of Dovzhenko's mother, Odarka Yermolaivna, in Moscow, in Dovzhenko's apartment (after the end of the German occupation of Kyiv). The artist has recorded a number of folk songs from her, those have a significant impact on the work on the following scenarios – *Chronicle of Flaming Years*, *Enchanted Desna*, *Poem of the Sea*.

Keywords: Ukraine, people, national culture, national prophet, war, totalitarianism.

Творча доля Олександра Довженка є доволі суперечливою. Його перші фільми (передусім ідеться про своєрідну трило-

гію «Звенигора» – «Арсенал» – «Земля») витворені на хвилі піднесення творчих сил українства в роки Українського ренесансу

1920-х – початку 1930-х років. І саме ці кінострічки увійшли до скарбниці світової культури (є підстави думати, що назавжди).

Упродовж 1930-х років, як відомо, унаслідок цілеспрямованої політики імперського центру (а СРСР вочевидь став продовженням імперії російської), в Україні послідовно винищувалася сформована в попередні два десятиліття еліта – як культурна, літературно-мистецька, так і політична; а потому надійшла черга й еліти хліборобської. Довженко так само був у списках на ліквідацію, однак вцілів – завдяки самому сталіну, який цінував ідеологічну, пропагандистську потугу кінематографа, завдяки незрідка неймовірним поворотам долі. І певним компромісам з владою самого Довженка, це правда. Хоча треба зауважити, що свою наближеність до можновладців, сталіна і хрущова передусім, митець намагався використати задля реалізації власних українських інтересів.

Досить пригадати, що після призначення микити (*никити*) хрущова керівником партійної організації України в 1938 році Довженко зумів переконати сталінського новопризначенця в необхідності українізації кінотовиробництва, принаймні на Київській кіностудії. Цей процес мав свій початок (скажімо, сам Довженко розпочав роботу над екранізацією Гоголевого «Тараса Бульби»), проте його продовження відмінила війна – Друга світова, у совітських наративах «Великая отечественная». Крапку в цьому процесі поставив диктатор у своєму «аналітичному висновку», звинувативши автора «України в огні» в багатьох ідеологічних та політичних гріхах: це і «спроба ревізії ленінізму» (міг би додати: «і сталінізму»), і виступ проти «колгоспного селянства», і український націоналізм, звісно. Головним гріхом визначено те, що у фокусі уваги митця перебувала власне Україна, а імперський простір якимось чином загубився, митець його «не помітив». А мусив би, адже радянська людина є інтернаціоналістом за визначенням [2, с. 352–455].

Довженко дізнався про ставлення влади до свого витвору в листопаді 1943 року. Пережив цю новину болісно. «Заборона «України в огні» сильно пригнобила мене, – записав він у Щоденнику 28 листопада 1943 року. – Хожу засмучений і місця собі не нахожу. І все ж таки думаю: хай вона забороняється, бог із ними, вона все одно написана. Промову виголошено. Я знаю добре, наскільки почнеться добре відношення до мене зверху.

Може, я ще й поплачуся якось за це. Але я вірю, що не дивлячись ні на що, не дивлячись на громадянську смерть, «Україна в огні» прочитана, і буде на Україні через оце саме десь якось недозагублено не одну сотню людей. Я вірю в це, і ніщо не зіб'є мене з цієї віри. Я написав оповідання чесно, отак, як воно є і як я бачу життя і страждання мого народу».

«Вона все одно написана», тобто Слово явлено, і воно має магічну силу, рятує людей. Бо ж це Слово Правди, Слово від самого Бога. Довженко почувається, по суті справи, провідником Божої волі, яка невідома можновладцям (вони ж бо самі себе презентували як іпостась божу), але яку прозирає і чує автор «України в огні». І Слово те є спасительним, а відтак і дієвим: дурощів й аморальності серед чиновників од війни буде менше, значить, і смертей так само поменшає.

«Я знаю, – продовжує Довженко запис 28 листопада 1943-го, – мене будуть обвинувачувати в націоналізмі, в християнізмі і всепрощенстві, будуть судити за нехтування класової боротьби і ревізію виховання молоді, яка зараз героїчно б'ється на всіх грізних історичних фронтах – але не це лежить в основі твору, не в цьому річ. А річ у жалю, що погано ми здали гитлер'ю проклятому свою Україну і звільняємо її людей погано. Ми визволителі, всі до єдиного давно вже забули, що ми трохи винуваті перед звільненими, а ми вважаємо уже їх другорядними, нечистими, винуватими перед нами дезертиро-оточено-пристосуванцями. Ми славні воїни, але у нас не вистачило звичайної людської доброти до

своїх рідних людей»¹. Тобто радянським воїнам сталінська пропагандистська машина нав'язала думку про якусь провину людей, що перебували в окупації. Не рефлектуючи того факту, що саме армія винна в тому, що землі й люди з ними були програні армією, програні та залишені нею.

І знов-таки йдеться про порятунок людей, що потребують спасительного жесту. Від визволителів, як це не парадоксально, вони цього не дочекалися...

«У цьому оповіданні я, – продовжує Довженко, – якось напівсвідомо, себто цілковито органічно заступився за народ свій, що несе тяжкі втрати у війні. Кому ж, як не мені, сказати було слово в захист, коли така велика загроза існуванню повисла над нещасною моєю землею. Україну знає лише той, хто був на ній, на її пожарах сьогодні, а не по газетах чи самотак обчисляє її перемоги, втикаючи паперові прапорці у мертву географічну карту. Смутно мені».

«Кому ж, як не мені...». В 11-му Псалмі запитано: «Коли руйнуються основи, що може праведник зробити?». Псалтир – збірка, авторства поетів. Через віки відповідь дав інший поет, на ймення Тарас Шевченко: «Возвеличу Малих рабов отих німих! Я на сторожі коло них поставлю слово». Так само на сторожі постає Слово Довженкове, тут та сама логіка, логіка пророка. Бо ж справді, йдеться про почування національного пророка, який у час погібельний, на краю прірви і небуття народу, постає на його захист. Хлопчик на ім'я Тарас, із покріпаченого українського села, із України, яку вже стерли з карти світу, чує в собі гени пророка, спроможність пророка – і повертає народу історичну пам'ять, явлену в Слові. Через сто літ за тією ж програмою діє Олександр Довженко...

Кіноповість «Україна в огні» було заборонено для друку та постановки в кіно. Довженка більше не приймали високі можновладці, те, до чого він звик – контактувати з владою. Звільнили його і від присутності в різних комітетах і громадських комісіях,

де-факто заборонили жити й працювати в Києві, і вже до самої смерті. Не виконано й останньої волі Довженка, аби його прах поховали в Києві, на високій Дніпровій кручі, аби «було видно, було чути», як це прагнулося іншому українському пророку. Та прийде час і московитську землю примусять віддати прах Довженків українському пагорбу.

За рік після езекуції в кремлі Довженко записав у Щоденнику: «Сьогодні роковини моєї смерті. Тридцять першого січня [насправді 30 січня. – С. Т.] 1944 року мене було привезено в Кремль. Там мене було порубано на шмаття, і окривавлені частини моєї душі було розкидано на ганьбу й поталу на всіх зборищах... Я тримався рік і впав. Моє серце не витримало тягара неправди й зла. Я народився і жив для добра і любові. Мене вбила ненависть великих якраз у момент їхньої малості».

Перше видання кіноповісті «Україна в огні» з'явилося лише 1965 року, у п'ятитомному зібранні Довженкових творів. З купюрами, звісно. Нецензуроване видання побачило світ тільки в середині 1990-х.

І ще одна заувага. У Довженкових фільмах, сценаріях, кіноповідях зазвичай присутні стихії води, землі, повітря. Найвиразніше – у фільмі «Земля» та повісті «Зачарована Десна». Земля є материнським лоном, звідки проростає усе живе і суще. Вода, за логікою того ж міфу, є цілющою й оновлюючою, вона єднає чоловіче Небо і жіночу Землю прагненням до творення нового Життя. Стихії Вогню місця в тім творенні немає.

Вогонь постає в кіноповісті, написаній у роки війни. Всепожираючий вогонь, який перетворює на попіл не тільки матеріальні предмети, не тільки людські тіла, а й душі. Ті душі злітають над українською землею, і Довженко чується душеспасителем. Цей мотив, власне, багато в чому визначає і «Україну в огні», і чималу кількість щоденникових записів.

У центрі твору історія родини Запорожців (знакове прізвище, Запорожці є носіями пам'яті українців). Війна поставила рід

у погибельний ряд, однак ж він вижив, попри втрати, зберіг себе, свою ідентичність. У фіналі поріділий рід знову збирається побіля своєї хати, що так само є носієм родинної пам'яті, – мотив, який є наскрізним у Довженкових текстах. Збирається, щоби потому йти далі крізь бої, «аби ніколи не подумали лихі люди, що не був він щедрим на кров і вогонь, послані йому ганебною історією Європи».

Особлива симпатія автора на боці дівчат, жінок. Їх убивають, гвалтують, принижують... Утім, вони лишаються особливими носіями ментальності народу, його культурної, мистецької пам'яті. Його краси! Відтак образи жінок пронизано мотивами, фольклорно-літературними, які озвучують, матеріалізують світ українства, що протистоїть війні.

3-поміж жінок особливе місце віддано Олесі Запорожець, яка вибудовує свій особний мур на захист од війни. Любов і Слово Любові – ось назва того муру. За екстремальних обставин війни вона так само діє екстремально, навіть порушуючи традиції народної моралі. Однак не порушуючи своєї відданості Любові та Мудрості,

справжніх берегинь народного життя, народного космосу.

Є в кіноповісті діалог Лавріна Запорожця і Максима Заброди – на колючому концтабірному дроті. Був той концтабір за радянської влади, лишається він і за німецької. Лишається, ділячи українців мірою страждання на чужині, голодом і холодом Сибіру, та й, власне, Голодомором, про який не сказано героями повісті, але про що добре знали й пам'ятали і вони, і Довженко.

Читаючи кіноповість, не можеш не звернути уваги на пісенність тексту – він буквально пронизаний народним співом, фольклорними образами та образками. Дивовижна суголосність народному мелосу, образній потузі ліро-епічного прозирання народного життя! Завершення роботи над кіноповістю збіглося в часі з початком перебуванням матінки Довженка, Одарки Єрмолаївни, у Москві, у квартирі Довженка (після завершення німецької окупації Києва). Митець, користуючись нагодою, записує від матері народні пісні². Очевидно, що те «пісенне спілкування» з матір'ю не могло не вплинути на Довженка, який і після заборони кіноповісті продовжував працювати над нею.

Примітки

¹ Тут і далі фрагменти позначив курсивом автор.

² Про це див. статтю Ірини Коваль-Фучило в цьому числі журналу «Народна творчість та етнологія».

Джерела та література

1. Довженко О. П. Україна в огні: кіноповість, щоденник / упоряд. і авт. передм. О. М. Підсуха. Київ : Радянський письменник, 1990.
2. Тримбач С. Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця : Глобус-Прес, 2007.

References

1. PIDSUKHA, Oleksandr, compiler. Dovzhenko O. P. Ukraine on Fire: Cinema Novel, a Diary. Prefaced by Oleksandr PIDSUKHA. Kyiv: Soviet Writer, 1990 [in Ukrainian].
2. TRYMBACH, Serhii. Oleksandr Dovzhenko. The Death of the Gods. Identification of the Author in the National Time-Space. Vinnytsia: Globe-Press, 2007, 800 pp. [in Ukrainian].

Надійшло / Received 10.08.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

Бібліографічний опис:

Довженко, О. (2024) Україна в огні (фрагменти кіноповісті). *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 22–28.

Dovzhenko, O. (2024) Ukraine on Fire (Fragments of the Cinema Novel). *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 22–28.

© 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/>)

УКРАЇНА В ОГНІ (фрагменти кіноповісті *)

«У садочку біля чистої хатини, серед квітів, бджіл, дітвори та домашнього птаства, за столом у тихий літній день сиділа, мов на картині родина колгоспника Лавріна Запорожця і тихо співала “Ой піду я до роду гуляти”. Це була пісня материна. Пісня була весела і журна одночасово, як і життя людське. Мати Тетяна Запорожчиха любила її співати раз чи два на рік, коли по великих трудах і повсякденних турботах десь було з якоїсь гарної нагоди доводилося пригублювати чарчину. Діти дивилися на свою добру матір і величали її.

Шумить, гуде Тополівка.

До Лавріна Запорожця приїхали гості.

“Ой, у мене увесь рід багатий. А у мене увесь рід багатий. Сюди-туди – он куди, увесь рід багатий”, – співала Тетяна, зворушливо хитаючи головою у такт своїй пісні.

Один. Роман Запорожець.

“Сюди-туди – он куди, увесь рід багатий”, – співає молодий лейтенант прикордонних військ Роман Запорожець з великою шаблею і заслугою на грудях.

Другий – Іван, воїн.

“Буде мене часто частувати. Буде мене часто частувати”, – співає, притулившись до материного плеча, артилерист Іван з прикордону.

Третій – славний чорноморець Савка Запорожець.

“Сюди-туди – он куди, часто частувати”, – співає вдвох із батьком третій Запорожченко, Савка-чорноморець. А над ними сяє божественна біла борода діда Демида, що теж був колись чорноморцем, та вже не співає, а тільки похитує головою й плаче од зворушення і глибоких своїх нужденних і злиденних літ.

Хочеться діду Демиду осідлати коня вороного, хочеться їхати в чисте поле літа доганяти. Та не вернуться вже літа, не доженуть коні...

[...] Олеся дивилась на шлях. Вона не була звичайною дівчиною. Вона була красива і чепурна. Олесею пишалася вся округа. Бувало, після роботи, вечорами, вона, як птиця, ну так же

багато співала коло хати на все село, так голосно і так прекрасно, як, мабуть, і не снилося ні одній припудреній артистці з орденами. А вишивки Олесі висіли на стінах під склом в європейських музеях: в Лондоні, в музеї Альберт-Вікторія, в Парижі, в Мюнхені і Нью-Йорку, хоч вона про це й не знала. Учила її мати всьому. Була Олеся тонкою, обдарованою натурою, тактовною, доброю, роботящою і бездоганно вихованою хорошим чесним родом. Легковажні хлопці трохи соромились Олесі, вважаючи її за горду і неприступну...

Пили бійці воду і похмуро проходили далі. Вона вже ні про що не питала їх. Вона жадібно вдивлялась в кожне лице і в кожних очах читала сум. Величезне, значно більше, ніж може вмістити людська душа, горе упало на народ, придушило його, погнало.

– Будь здорова, дівчино. Бувай щаслива, – сказали їй троє утомлених артилеристів і пішли од криниці. На Олесю нахлинула хвиля такого гострого болючого жалю до себе, що в неї нестерпно защеміло в горлі. Олеся глянула назад. Людей поменшало. Де-не-де людина.

“Останні йдуть, – подумала Олеся. – Невже останні?” І рішилася вона на крок нечуваний, небачений ні в її селі ніколи, ні в усім її народі. На вчинок надзвичайний, від одної згадки про який у неї захолонуло і спинилося серце. На вчинок грізний, що підказав їй грізний, надзвичайний час. Що кинуло її на цей учинок? Що наштотхнуло? Глибина інстинкту роду, підсвідомість, що з'являються на допомогу людині в грізні часи, коли розум холодне і не встигає усвідомити небезпеку, і спитати нікого, і грізний час летить лавиною згори.

До Олесі підійшов один з останніх бійців, танкіст Василь Кравчина, аж з-під Кам'янця-Подільського, і пожадливо припав до відра. Був він добрий кремезний юнак. Одежа вся в пилу і поті. На рукаві й спині пропалена сорочка на пожарах. Здорові темні руки, п'яточки на шії і скронях і зморшки на чолі також не по літах.

– Спасибі, дівчино. Прощай, – промовив він, одриваючись од відра.

– Щаслива путь... постій... Слухай, – сказала Олеся тихо, дивлячись на танкіста глибокими скорбними очима. – Я тебе щось попрошу.

– Мене? Що мене просити? – поглянув на неї танкіст, і надзвичайний вигляд Олесі прикував його на мить до себе. – Що ти, дівчино?

– Слухай, – сказала Олеся, – переночуй зі мною. Вже настає ніч... коли ще можна, чуєш?... – Вона поставила відро і підійшла до нього: – Я дівчина. Я знаю, прийдуть німці завтра чи післязавтра, замучать мене, поругаються наді мною. А я так цього боюся, прошу тебе, нехай ти... переночуй зі мною... – При останніх словах голос Олесі затремтів і неначе погас.

– Я не можу ночувати з тобою, – сказав Кравчина чесно і одверто. – Я в танку горів позавчора під бомбами. Я не герой.

– Ти наш.

– Я одступаю. Тікаю. Броня тонка. Я покидаю тебе. Пойми мій сором. Я не герой.

– Ти нещасний. І я нещасна. Пойми ж і ти мене. Глянь, що робиться. Я хочу згадувати тебе усе життя, а не отих мерців, що вже плывуть Десною. Останься, правда!

Олеся дивилася на нього з такою довірою, з такою болючою мольбою, що він умовк і не зводив з неї очей. Він дивився на неї, чужу, невідому, випадкову, аби ніколи вже потім ні на одну годину нігде не забути її, аби понести її, оцю дівчину, в своєму серці через усі бої, через усі вогні.

– Ну, як же? Ну, добре...

– Ото моя хата.

– А де твої батьки? – раптом збагнув він.

– Батько братів повів, а мати поранена в лікарні.

Якусь хвилину вони стояли одне перед одним у хатньому присмерку мовчки і не знали, куди рухатись. Вони були незаймані обоє.

– Сідай, посидь у мене за столом, – сказала Олеся тихо і взяла його обома руками за руку.

– Їсти хочеш? Ну, хоч трошки, прошу тебе... Може, помиєшся з дороги, помийся?

Вона подала йому чистий рушник. Василь скинув сорочку і став митися над шапником. Олеся злила йому холодної води на руки, потім на голову. Він почував, як спливали з нього дорожня курява і піт.

Потім він роззувся і, добре помивши ноги, присів на лавку край стола. Якийсь хвилюючий сором все ж таки сковував і не покидав його, а її неначе ні. Вона і соромилась, і ні. Вона ходила по хаті, носила йому до столу страви. Вона сповняла свій, одній лиш їй начертаний начебто закон.

Вони щось їли удвох і уникали читати бажання одне у одного в очах, та чи й було воно, і говорили все про те про се, соромлячись мовчання. Часом вони стрічалися очима, коли рвалася нитка розмови, і тоді вони переставали дихати й жувати їжу. Вони ніби кам'яніли обое і вдивлялися одне в одного до дна. Коли отак їм стало нічим дихати раз, Олеся застогнала вся і притулила руки до грудей.

– Ой боже мій! Що ж воно буде з нами?

Коли у хаті стало темно, вона зважилась перша. Підійшла до полу і довго-довго слала мовчки чисту полотняну постіль. Вона виймала з матеріної скрині нові рядна, напірначі, рушник, поклала дві подушки рядом, задумавшись на мить, і принесла знадвору квітів.

Тихо було в хаті. Тільки далеко десь гупали важкі гармати та часом торохтів у небі далекий чужий самолёт. [...]

Вони вірили і не вірили, що вони вже чоловік і жінка.

– Знаєш, Васиliku, – шептала Олеся, нахилиючись над його лицем, – коли б ми жили, коли б сталося так, що ми житимем двоє, ми ніколи за все наше життя не скажем одне одному поганого слова. Правда?

– Правда.

– Ми навіть не подумаємо злого. Правда?

– Правда.

– Правда?

– Правда.

– Ми будемо так ладно жити, як ніхто в світі. Правда?

– Так.

– Ти не забудеш мене?

– Ні.

– Ти найдеш, одвоюєш мене?

– Найдучу, одвоюю тебе.

Неначе зішлись століття простої народної любові, що сіє дітей на нашій родючій землі. Зішлись століття горючих прощань української дівчини-жінки, оспіваної в журних піснях народу.

Почало світати. Пом'якшали тіні у хаті, і прощання протирало вже свої очі десь там, у сінях за дверима.

– Кажі мені ще, Васиliku, красиві слова, кажі, – припадала Олеся до Василевого плеча. – Уже кінчається ніч. Вже скоро прощатись пора.

– Слухай, Олеся...

Довго говорили вони на світанку. Вони ніби вирости обое за цю ніч. А невблаганна немичність роздуки ніби освітлювала особливим світлом їх почуття.

Перед ними за цю ніч розчинилося неначе нове бачення речей, сумне, але ясне і чітке, і ясніми, чіткими були його, Василеві, слова, що їх він у собі ніколи неначе й не сподівався знайти.

– Ні, я не забуду тебе, Олесю. Не забуду ні тебе, ні твоєї хати, ні криниці під вербою... Яка б ти не була, я вернусь до тебе. Хай ти будеш чорна, і хвора, і понівечена ворогом, хай посивієш ти від горя і сліз і побіліє твоя коса, хай ритимеш ти шанці проти мене, і плестимеш колючі німецькі дроти проти мене, і сіятимеш для ворога хліб під нагаями, ти зостанешся для мене прекрасною, як і зараз прекрасна ти. Якщо ж бо в розпачі ти проклинатимеш мене і всіх, що кинули тебе і на Дніпрі не вмерли, простив я тебе наперед, така вже наша доля, і ти мене прости, – сказав схвилювано Василь, дивуючись своїм надзвичайним словам.

– Прощаю, – сказала Олеся, – тільки найди мене.

– Найду, – сказав Василь, пригортаючи її до себе своїми сильними великими руками.

– Коли ж так станеться, що не найду, – може, уб'ють мене, чи вибухну я десь, мо', на фугасах і розлечуся шматтям по полю, так що і кісток моїх не знайдуть для могили, я все одно вернусь до тебе! Я пам'ятником стану з бронзи у твоїм селі, отам ось за вікном! Я зрозумів, Олесю, – стежка назад до тебе є одна, один є шлях. Шлях героїства. Треба бути героєм і ненавидіти ворога... Олесю, – сказав Василь, подумавши трохи, – який же непотрібний, млявий прийшов я вчора до твоєї хати.

– Я тебе простила.

– Я бачу. По великості жіночої душі своєї. Ти, Олесю, відкрила мені світ.

Вони розійшлися ранком рано-рано, до схід сонця, у холодній росі, коло перелазу за садком. [...]

Часом уночі заграви пожеж освітлювали поїзд.

Тоді ревли бики в вагонах і ржали коні у тривозі.

І дівчина Христя, висунувши голову з вікна, кричала в степ у розпачі:

– Прощайте!

Поїзд співав недолю по степах, по горах, по долинах:

Усі гори зеленіють.

Тільки одна гора чорна.

Тільки одна гора чорна.

Там орала бідна вдова.

Чорна хмара наступала,

Сестра з братом розмовляла.

У товарних вагонах співають дівчата, притулившись одна до одної.

Ой братику, голубоньку,

Прийми діток на зимоньку.

Співала й Христя і, співаючи, думала гірку свою думу. Розтерзану її душу мучили горе і зло на недолю, на весь проклятий світ.

– Так... Скажи мені, брате-герою. Скажи мені, сестро-покритко! – промовила вона, немов складаючи пісню про себе.

– Ну, годі, Христе, давайте заспіваєм веселої. Все одно вже. Ну! – розважала її Олеся і, щоб розвіяти тугу, почала:

Летіла зозуля через мою хату,

Сіла на калині та й стала кувати.

Дівчата підхопили. Вийшло ще сумніше.

– Раби.... Розженуть нас по чужих світах, мов чайок у бурю. Буде нас по горах, по долинах, по чужих країнах, – не втихала Христя.

– Христе, тікаймо! – твердо й рішуче прошепотіла до неї Олеся.

Вечоріло. В концентраційному таборі в проваллі за селом невідомі позалазили в нори і ляскали зубами од холоду. Під осіннім холодним небом табір здавався великим кладовищем розритих могил, де лежали на дні живі небіжчики. З одної могили тихо підносилася вгору пісня про горе. І не про людське, цур йому, гіркому та некрасивому, а про горе чайки-небоги, що давно-давно колись вивела була чаєнята при битій дорозі. Про далекі чумацькі шляхи і про веселих, безжурних ніби чумаків, що все співали собі, за волами йдучи, та й зігнали чайку, чаєнят забрали. Як билася чайка об дорогу, як припадала вона до сирій землі, як жалібно благала співців подорожніх: “Ой верніть мені чаєнята, я їх рідна мати”. Над табором стояв солодкуватий трупний сморід і великий невимовний смуток.

Запорожець подивився вгору. Небо було велике, урочисте вічне. Далекі зорі освітлювали його холодним байдужим світлом. Почуття вічності і безмежності світу спустошило його трудну душу і трохи заспокоїло.

“Що смерть моя і смерть моїх дітей? – думав Запорожець. – І що мої мізерні муки, коли зникають в небуття тисячі наших людей. Гинуть родини, гинуть роди без числа і краю...”

– Лаврін... Лаврін... – неначе почувся йому здалека жіночий гук. Запорожець підвівся і став прислухатись.

– Лаврін... Це ти, Лаврентій? Я принесла тобі їсти! Хліба, картоплі і гниличок...

Він пізнав голос Мотрі Левчихи. Вона притаїлась десь у кущах і тихо-тихо гукала.

– Я зараз покладу коло дроту і втечу. А ти забери та нікому не давай, наїдайся, чуєш? А ранком доїси, дужчий будеш, чуєш?

– Чую, – глухо відповів Лаврін.

– Дивись, я біжу, – тихо погукала Левчиха. І вибігла з кущів просто до нього.

Прогримів постріл – р-р-р...

– Ай! – неначе злякалась Мотря і швиденько упала мертва в пісок. Вузлики пролетів з розгону трохи вперед і впав коло дроту.

І дающа права рука її теж простяглася з розгону вперед і поникла. Запорожець припав до землі і швидко поліз до дроту. З усієї сили він простяг руку до хліба і не дістав.

– Тітко, – прошепотів він, хватаючи пальцями пісок.

Не вернемось, чайко, ти матінко наша.

З’їли твоїх чаєнят, добра була каша.

Розносився з ями над табором тихий чумацький реквієм. Невмирущий голос сивих століть лунав у темряві над терновими дротами.

Над мертвою Левчихою стояв Максим Заброра. На грудях на ремені блищав у нього автомат. Запорожець встав, і вони зразу впізнали один одного.

– Гарно співає недоля, – тихо сказав Заброра. – По собі знаю. Співав я оце в Сибіру по ночах, ой як співав! Де той і голос брався. Було, всі люди плачуть.

Заброра переступив через труп Левчихи і підійшов до дроту.

– Сьогодні б не мішало затягти й тобі що-небудь, га? Прийшов послухати. Заспівай що-небудь, чуєш?

– Се ти вбив? – тихо спитав Запорожець.

– Кого? – Заброра оглянувся. – А, Левчиха... Та що Левчиха? Мені тебе ось жалько. Ой, болітиме, Лавріне! Зірвуться з твого язика і партизани, і зброя, та буде пізно. Жалько. – Не треба мені твою жалю.

– Така душа в мене. Ненависть моя до тебе, Лаврін, давня, – як старі пранці, а от прийшов твій смертний час – жалько... Мо' щось придумаєм, га? Скажи, де партизани й зброя?

Заброда близько-близько заглянув Запорожцю в очі. Запорожець зціпив зуби:

– Іди од мене, сатана. Іди погавкай офіцеру, що на мені землі ти не заробиш. Іди!..

– Ну, що ж, вічна тобі пам'ять за таку вдачу. А я, дурний, подумав був...

– Що? Заробить на партизанах? Йуда!

– Еге. Христос найшовся. Я вже заробив і так немало в Сибіру.

Хто мене туди загнав з батьками? Хто? Заброда підняв кулаки і весь затрусився.

– Зводив ти зі мною рахунки по Марксу за століття... Тепер я з тобою по Гітлеру зведу. Ось завтра буде мій ювілей, зап'єм совіцьку владу і Левчиху...

Левчиха лежала маленька і чепурненька у святковій одежі. На ній була чиста сорочка, яку вона давно вже тримала у скрині про смерть, і старовинна довга безрукавка, і нова спідниця чорна у синіх дрібних квіточках. А на шиї навіть низочка дрібного коралового намиста з дукачем ще з дівочих літ. Вона немов передчувала свою смерть. Вічний покій вже розливався по її чолу. Воно ніби світилося у присмерку.

– Бач, паскуда, прибралась, мов на паску!

– Не смій так говорити про неї, чуєш! – розгнівався Запорожець. – Не смій, вона свята.

– Хто?

Заброда кинув на пісок автомат і підійшов до самого дроту.

– У... ти... боїшся?

– Хто-о?..

Далі вони не витримали і вчепилися, схопивши один одного за руки через дріт. Вони почали ламати один одному руки і пальці. Потім вони обнялися і довго душили один одного через дріт.

– Тихо, не хрипи! Тихо!..

– Тихо! Чуєш?

Довго говорили вони на колючому дроті. Говорили про владу, про землю, про соціалізм. Говорили про куркулів, про заслання, про страждання на чужині, про голод, про смерть, про зради.

Вони плювали один одному в очі Сибіром і стражданням, голодом і смертю. Вони плювали один одному в лице Гітлером, німецькими погромами і пожежами, шибеницями, рабством і шаленою ненавистю до Гітлера усього світу. Ненависть розбушувалася в їхніх полум'яних душах і виривалася з них страшними вибухами одна проти одної.

Вони били один одного важкими іржавими уламками своєї важкої історії і стогнали обидва від ударів. [...]

Завершальна частина кіноповісті.

Його вже впізнали бійці. Вони почали кричати йому “ура”!

Олеся оглянулася – Василь! Це був він і не він. Він був інший, і не тому, що був поранений у голову і руку. Щось було в ньому інше, щось незмірне, невимовне. Вона перелякалася. Потім вона заплакала, як хвора, і поцілувала його поранену руку.

– Що ж ми скажем одне одному, Василю? – тихо промовила Олеся.

– Скажемо здрастуй, Олесю, – сказав Василь, вражений її зміною.

– Здрастуй!..

– Яка ти красива, – сказав Василь тихо і ласкаво. – Дивись – сива! Ти стала ще кращою. Тобі, видно, гірко жилося.

– Я вірила. Пам'ятаєш? Часом ні. А ти?

– І я.

– Ти багато їх убив?

– Множество.

– Я бачу. Ти став добрий. Тобі болить?

– Ні! А тобі?

– Ні.

Потім вони обнялись. Він поцілував її руки і лице. І вона. Потім все сталося як у казці. Прийшов батько Лаврін, брат Роман, прийшов Іван Запорожець, що теж оказався братом. І хоча всі вони були поранені, а матері, діда Демида, Савки і Григорія зовсім уже не було, і хата була спалена, стали укупі коло печища і в честь матері заспівали:

Ой піду я до роду гуляти,
Таж у мене увесь рід багатий.

Був вечір. І була ніч. А рано-вранці Олеся знов проводжала на війну весь свій рід, аби ніколи не подумали лихі люди, що не був він щедрим на кров і вогонь, послані йому ганебною історією Європи».

Надійшло / Received 10.08.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

УДК 791.071.1:791.63]Довженко(44)“1930/1932”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.03.029>

ГОСЕЙКО ЛЮБОМИР

історик кіно, рекламіст, член Французької асоціації з дослідження історії кінематографа (AFRHC), член Національної спілки кінематографістів України, засновник Українського кіноклубу в Парижі та кіноклубу при Національному інституті східних мов і цивілізацій (Париж, Французька Республіка).

HOSEJKO LUBOMIR

a film historian, advertiser, member of the French Association for the Study of the History of Cinema, National Union of Cinematographers of Ukraine, founder of the Ukrainian Film Club in Paris and film club at the National Institute for Oriental Languages and Civilizations (INALCO) (Paris, France).

Бібліографічний опис:

Госейко, Л. (2024) Про Олександра Довженка та його перебування у Франції. *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 29–37.

Hosejko, L. (2024) About Oleksandr Dovzhenko and His Stay in France. *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 29–37.

© 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/>)

ПРО ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ТА ЙОГО ПЕРЕБУВАННЯ У ФРАНЦІЇ

Анотація / Abstract

Предмет аналізу статті – закордонна подорож і перебування у Франції Олександра Довженка і Юлії Солнцевої влітку 1930 року та ймовірне перебування самого Довженка в Парижі в 1932 році. Аналіз здійснено на підставі статей і відгуків, що з'явилися у французькій кінопресі в 1930–1931 роках. **Мета публікації** – висвітлити маловідому інформацію про перебування Довженка у Франції та запропонувати свої припущення щодо його ймовірного другого приїзду до Парижа в 1932 році. Упродовж візиту Довженка супроводжували парижани Євген Деслав і Леонід Могилевський, а також художник Микола Глущенко. У студіях описано низку подій, таких як відвідини кіностудій для вивчення технологій звукового кіно, пропозиції для постановки франко-українського фільму, покази картин Довженка (за його присутності, у кінотеатрі *Studio 28*), зустрічі в Монпарнаському районі з передовими французькими кінематографістами й українськими художниками так званої Паризької школи, контакти з колишніми соратниками УНР, заплановану з Деславом імовірну подорож до Амстердама. Стаття містить два не знані досі повідомлення про другу подорож Довженка до Франції. Перша – на підставі анотації Євгена Деслава: «Довженка зустрічав в Парижі десь в 1932 році (sic), куди він приїздив студіювати звукове кіно». Друга – фото Довженка, який позує у фотосалоні французькому фотографові й кінорежисерові Елі Лотару – факт, що підсилює гіпотезу повторної присутності майстра 1932 року в Парижі.

Ключові слова: Олександр Довженко, Євген Деслав, Леонід Могилевський, Абель Ганс, Париж, Монпарнас, Амстердам, «Арсенал», «Земля», «Негатив».

The subject of the analysis of this article is the foreign trip and stay in France of Oleksandr Dovzhenko and Yuliia Solntseva in the summer of 1930 and the probable stay of Dovzhenko himself in Paris in 1932. The analysis is written on the basis of articles and reviews, most of which have appeared in the French film press in 1930–1931.

The article is aimed at the describing a little-known information about Dovzhenko's stay in France. The author also is trying to and to submit his exclusive assumptions about his probable second visit to the City of Light in 1932. During his visit Dovzhenko has been accompanied by Parisians Yevhen Deslav and Leonid Mohylevskyi, as well as the artist Mykola Hlushchenko. The description contains a number of events – visits to film studios for the study of sound film technologies, proposals for the production of a French-Ukrainian film, screenings of his films in his presence in the Studio 28 cinema, meetings in the Montparnasse district with leading French filmmakers and with Ukrainian artists of the so-called Paris School, contacts with the former colleagues of the Ukrainian People's Republic, a probable trip to Amsterdam planned with Deslav.

The article contains two hitherto unheard-of reports about Dovzhenko's second trip to France. The first is based on Yevhen Deslav's annotation: "I've met Dovzhenko in Paris somewhere in 1932 (sic), where he comes to study sound cinema". The second is the photo of Dovzhenko, posing in the photo salon to the French photographer and film director Elie Lothar. This is the fact, strengthening the hypothesis of the master's repeated presence in Paris in 1932.

Keywords: Oleksandr Dovzhenko, Yevhen Deslav, Leonid Mohylevskyi, Abel Gance, Paris, Montparnasse, Amsterdam, Arsenal, Earth, Negative.

Про закордонну подорож і перебування у Франції Олександра Довженка та Юлії Солнцевої влітку 1930 року найбільше відомостей знаходимо не так в українській, як у французькій кінопресі. Ще до їх відвідин Парижа, у 1928–1929 роках, кіногазети анонсували приїзд до Франції українських кінематографістів для вивчення нової техніки [11]. У 1928 році Дзига Вертов демонстрував свої фільми в самому серці столиці. Від 1929 року Леонід Могилевський, який раніше очолював відділ кінохроніки ВУФКУ, постійно жив і працював у Парижі.

Прибувши до Східного вокзалу Парижа, Довженко зупинився з дружиною Юлією Солнцевою в районі Монпарнаса, у готелі *Raspail*, у якому жило товариство авангардистів, зокрема Луїс Бюньєль, Альберто Кавальканті та ін. У цьому готелі від 1929 року жив і Довженків співвітчизник Євген Слабченко-Деслав, що не цурався свого українського походження, як це часто траплялося з малоросами, котрих французи називали «росіянами». Хоча липень 1930 року був дуже вологий, на великих бульварах неодмінно можна було зустріти або мимохідь упізнати письменників, драматургів, кінорежисерів, а поміж них – Євгена Деслава, Леоніда Могилевського, Олександра Довженка.

Офіційно Довженко приїхав до Парижа, щоб ознайомитися зі звуковим кінематографом.

Ось яку характеристику українського майстра, у повному розквіті сил і творчих планів, подає кінокритик Моріс Бессі: «Олександр Довженко, по-справжньому тверда людина, під цю пору перебуває в Парижі. Це тридцятишестилітній українець, повносилий, цікавий, з мужнім виразом обличчя. У нього дуже гострий розум, блискуче розуміння проблем. Потиск руки міцний, тривалий; голос чіткий, металевий, гострий, як гільйотинне лезо, вже досить помітна сивина... Колишній селянин – він цього не соромиться» [9].

У книжці Миколи Куценка «Сторінки життя і творчості О. П. Довженка» дуже скупко написано про побут українського режисера в Парижі, усього чотирнадцять рядків, де є також цитата зі статті Миколи Глуценка «Слово про друга», опублікованої 1964 року в журналі «Новини кіноекрана: «Довідавшись, що я у Франції, Довженко розшукав мене і запросив на перегляд своїх фільмів, який влаштувало наше торгпредство. Мене зустріли Юлія Іполітивна, Леон Муссінак, друзі Довженка» [2].

Микола Куценко не подає точної дати, коли Довженко перебував у Парижі, лише заголовок – «Літо. Париж». А у виданні Довженкових «Щоденникових записів. 1939–1956» годі шукати якихось подорожніх нотаток із Франції, оскільки перші записи датовано 1939 роком. У певному сенсі подо-

рож Довженка можна порівняти з тією, яку здійснив в Україні у 1928 році прихильник радянського кіно, у тому числі й українського, французький кінокритик Леон Муссінак, засновник першого у Франції масового кіно-клубу «Друзі Спартака», що займався пропагандою радянського кінематографа.

У столиці Франції покази кінокартин українського виробництва відбувалися в тодішньому радянському Торгпредстві. Володимир Винниченко, який не раз переглядав там українські кінокартини, з досадою відтворював у своєму щоденнику враження від Довженкової «Звенигори» (було показано фрагменти стрічки): «Представник ВУФКУ, парубчак Черняк, з самохвальством безкарної людини написав статтю про надзвичайний успіх українських фільмів у Європі. Але мені, українцеві, було ніяково і соромно читати це самохвальство після демонстрації картин у торгпредстві. Правда, видно старанність у техніці, фотографії. Але яка безпорадна й наївна дитячість у мистецькій творчості, композиції, навіть змісті. А надто ото... (здавав) “Звенигора”. Соромно було думати, що на перегляді картини є французи» [1].

Під час перебування в Парижі Довженко сам переконався в тому, що на громадських обговореннях дозволялося показувати картини радянського виробництва лише окремими фрагментами. Більшість із них були заборонені французькою цензурою, яку ввів у 1928 році тодішній міністр народної освіти та образотворчих мистецтв Едуар Ерріо. ВУФКУ зіткнулося із серйозними труднощами в експлуатації своєї продукції за кордоном, головним чином у Франції. Побойючись фільмів, які могли б збурити французьке населення, цензори ставилися вороже до будь-якого візуального та наративного елемента, що нагадував про більшовицьку революцію. Цензура, яка реалізувалася через відмову у видачі ліцензійних угод на показ фільмів, здавалася тим менш виправданою, що ці ж фільми безперешкодно демонструвалися в кінотеатрах Берліна та Нью-Йорка.

У редакційній статті кіногазети *Cinémagazine* про «Арсенал» Олександра Довженка редактор висловлював жаль з приводу того, що такі фільми тільки дехто з привілейованих може бачити у двох-трьох конфіденційних місцях Парижа, і вимагав, аби вони були доступні для всіх глядачів [13]. Зрештою, у рубриці «Скоро на екранах» журналу *Pour vous* кінокритик Жан Відаль сердився, що «не може дати оцінку фільмові “Арсенал”, оскільки показали тільки шматочки» [15].

Відаль також зауважив, що «на приватному сеансі їм показали великі уривки “Землі”, і що сценарій не вибудований на основі суворої логіки» [16, р. 6]. Відтак, коли критик вдруге дивився, уже повністю, «Землю», він запідозрив, що режисер Абель Ганс аранжував її за своєю ідеєю: «Зрозуміло, що такий фільм, як би його не змонтувала людина, що володіє динамічним мистецьким чуттям (підозрюю, що Абель Ганс аранжував “Землю” за своєю ідеєю), був би дуже сухим видовищем» [16, р. 6]. Припущення, що Олександр Довженко насправді погодився з Абелем Гансом перемонтувати свою стрічку, є мало ймовірним. Довженко, маючи власну вироблену практику монтажу, не потребував якоїсь адаптації чи переробки прокатної копії для західного глядача.

Своєю чергою критик Моріс Бессі в цікавому інтерв'ю для журналу *Cinéma* обмінявся думками з Довженком про заборону, яка тяжіла над показом у Парижі його кінопоєми: «Чи заборонять “Землю”, чудову пасторальну кіно-поему? Коли так, буде незрозуміло, як викладати далі в ліцеях вергілійські “Буколіки” і “Георгіки”» [9, р. 592].

Промоутером показів радянських фільмів в кінотеатрі *Studio 28* був його програмний директор, режисер Абель Ганс. Завдяки знайомству Ганса з Євгеном Деславом там було продемонстровано, на приватному сеансі, «Землю» в повному обсязі, за присутності інтелектуальної публіки і провідних кінематографістів. Свою статтю «Довженко і Земля» [9, р. 592] кінокритик Моріс Бессі,

починає так: «Чи не Абель Ганс після завершення фільму міцно обняв молодого слов'янина та у захваті тричі поцілував його?» Ганс на той час став одним із найавторитетніших кінорежисерів, завдяки фільму «Наполеон» (1927).

Супроводжуючи Довженка по паризьких кіноустановах, Євген Деслав привів його й на кіностудію в передмісті Жуєнвіль, де Абель Ганс знімав свій перший художній тонфільм «Кінець світу». Довженко був ошелешений суперсучасною технікою, якою була обладнана кіностудія. Він уважно спостерігав, як Деслав зафіксував своєю камерою «Сімка» кілька цікавих кадрів під час знімання фільму Ганса. Зі скороченого й невикористаного матеріалу Деслав змонтував дуже вдалий короткометражний фільм – *taking off* – під назвою «Навколо Кінця світу», в якому зафільмував крупним планом роздратованого Ганса. Саме в той час Деслав закінчив і п'ятихвилинний ультракороткий фільм (найкоротший з усіх) – «Негатив», змонтований із коротких шматків негативної плівки. Він його показав Довженкові і Солнцевої ще до публічного демонстрування. Юлія Солнцева висловила про нього дуже позитивно.

Моріс Бессі розказує також про синхронний переклад Довженкового інтерв'ю, зроблений Деславом і Могилевським: «Два працівники французького кіно, колеги, Євген Деслав і Леонід Могилевський, завітали до редакції *Cinéma*. Зрештою, не вистачало двох перекладачів, щоб перекласти швидко, різкі, проникливі слова Довженка. “У нього велика вада, – шепоче Могилевський, – він надто розумний”. Перед нами розгорнуті рисунки, ескізи. Довженко пояснює, допомагаючи собі, майже інстинктивно, олівцем і водночас квапливими словами. Навіть його співвітчизники часто просять повторити деякі речення, такі вони глибокі, чуттєві, нові. Довженко говорить про свої прийдешні проекти: звуковий, розмовний фільм з абстрактним сюжетом: “Відстань. Париж-Йокогама буде, точніше кажучи, документальна стрічка.

Відстань, цікаве питання. Можна легко уявити її між Парижем і Берліном, складніше між Парижем і Москвою. Проте, аж ніяк між Парижем і екватором”» [9].

Те, що Довженка цікавило найбільше під час його відвідин кіностудій, була тонапартура. А ще телебачення. Ішлося про те, що завдяки його розвитку кіно стане безекранним. Режисер мав нагоду бути на демонстрації телевізійної компанії системи *John Logie Baird*. На екрані, що складався з 1200 лампочок, перед першими французькими телеглядачами з'явився співак і актор Жан Марсак. Демонстрація не мала жодних комерційних наслідків. Можливостями телебачення Довженко цікавитиметься й під час візиту до Лондона.

Пропозицію знімати фільм у Парижі український режисер отримав на кількох паризьких кіностудіях, однак брати на себе відповідальність за переговори та контракти він не став. Одне з пояснень – нібито умови для роботи були не дуже сприятливі. Він сам бачив, з якими труднощами його співвітчизники, Євген Деслав і Леонід Могилевський, торували собі шлях у кіномистецтво. Поставити франко-український ігровий фільм про Марата (точніше про Дантона) пропонували Довженкові. Як сповіщала Юлія Солнцева в кіножурналі *Pour vous*, «за кілька тижнів Париж може побачити Довженка, який починатиме свій новий фільм. Наразі він дивиться, обмірковує, і ті, хто бачив його глибокі сірі очі, не сумніватиметься, що він багато чого запам'ятав» [14]. Однак спроба не мала успіху. Фільм поставить, зрештою, початківець Андре Рубо, більше знаний як композитор.

Під час свого перебування в Парижі Довженко познайомився також з групою українських художників, які жили й виставляли свої картини в рамках так званої Паризької школи. Це Василь Перебийніс, Олександр Третяків, Василь Кричевський і найвідоміший з-поміж них Микола Глушенко. У колі тих художників Довженко, мабуть, почувався більше живописцем, ніж

кінематографістом. Їх усіх єднало прагнення того, чого прагнуло українське мистецтво, – світового, універсального визнання. Чи малював ескізи Довженко у французькому столичному місті, можна тільки здогадуватись. Невідомо також, чи мав він при собі замість пензлів і олівців фотоапарат, який би фіксував цікаві моменти його мандрів.

Проте беручи до уваги факт, що більшість часу Євген Деслав супроводжував його в Парижі, можна поставити й самому Деславу те питання, яке, зрештою, залишається без відповіді. Адже в архіві кіноавангардиста немає жодного фото чи шматка відзнятої плівки на кінокамері «Сімка» (нею він знімав кадри для своїх короткометражок), на якому мав би фігурувати Довженко з дружиною. ВУФКУ просило Деслава бути не тільки кореспондентом журналу «Кіно», а й надсилати відзняту ним паризьку хроніку до Києва. Нас може тільки дивувати, що такий кмітливий кінооператор не скористався нагодою зафіксувати перебування українського майстра, тим більше вже поцінованого французькими кінематографістами.

Хочеться вірити, що для вітчизняної кінохроніки Деслав зняв не один кадр із Довженком та Солнцевою і не в одному місці: на Монпарнасі, у Люксембурзькому саду, на кіностудіях, у маляра Миколи Глуценка, серед кінематографістів, що засиджувалися в кав'ярнях *La Rotonde*, *La Coupole*, *Le Dôme*, *Le Select*, таких як Марсель Карне, Жан Мітрі, Жан Віго, Луїс Бунюель, Жан Древіль, Едмонд Гревіль та ін. Напевно, Деслав познайомив його з італійським футуристом Луїджі Руссола та його руморгармоніумом, завдяки якому він демонстрував свої перші короткі метри у славному кінотеатрі *Studio 28*.

Довженко, зі свого боку, дивився чи не все, що було йому доступне. Напевно, бачив фільм «Княжні ночі» Марселя Л'Ербе, який демонструвався тоді на паризьких екранах, з Наталією Лисенко в одній із ролей. Міг, мабуть, подивитися також кінокартину *Les Tartares* (французька назва фільму Петра Чардиніна «Тарас Трясило»).

В оточенні колишніх вояків УНР Довженко мав нагоду побачити й могилу Симона Петлюри на Монпарнаському цвинтарі, поблизу готелю *Raspail*. Це були, напевне, перші його відвідини тих місць у Парижі, які пов'язані з історією української діаспори у Франції. Чотири роки минуло від смерті головного отамана. Над його могилою Олександр Довженко (колишній вояк куреня чорних гайдамаків, що штурмували у січні 1918-го київський завод «Арсенал») міг пригадати, як у його фільмі «Арсенал» примусово вилучили відзняті кадри отамана, чию роль зіграв актор Микола Кучинський. Попри те, що його ім'я фігурує в титрах, Кучинського-Петлюру не видно ані серед членів Центральної ради, ані на засіданнях Всеукраїнського з'їзду.

Перед українськими парижанами Довженко повадився обережно, не забуваючи свого уєнерівського минулого, якому завдячував самоцензурою і рівночасно перлюстрацією. Із зрозумілих причин Довженко не міг вільно спілкуватися з колами української, переважно уєнерівської, еміграції, і як колишній дипломат УРСР у Варшаві, і як один із поширювачів комуністичної ідеології. Про це він, мабуть, і замислився над могилою головного отамана, не уявляючи, що через кілька років знову повернеться до персонажа Симона Петлюри в картині «Щорс», цього разу в образі навіженого дегенерата. Чи були, зрештою, на показах картин Довженка прибулі з України, що залишили помітний слід у французькій кінокомпанії *Albatros* хоча б такі, як продюсер Олександр Каменка й небога Миколи Лисенка Наталія Лисенко? Не існує жодної згадки про його спілкування з українськими кінотехніками, що тоді працювали в кінокомпанії *Albatros*, у передмісті *Montreuil*.

Довженкове перебування в Парижі було, можливо, перерване його від'їздом до Нідерландів. Про таку мандрівку пише мистецтвознавець Ігор Рачук, який згадує, «нібито митець, перебуваючи у закордонному відрядженні 1930 року, відвідав сто-

лицю Нідерландів Амстердам» [6, с. 59]. Така ймовірність має свої пояснення, хоча радянське, разом з тим і українське, кінознавство не дослідило, чи дійсно Довженко був в Амстердамі.

Зі свого боку, Микола Куценко стверджує, що «Довженко написав заяву на ім'я представника ВРГГ у Німеччині, у якій він просить продовжити закордонне відрядження на два тижні для ознайомлення з деякими кіностудіями Берліна і виголошення доповіді в Амстердамі на запрошення голландської ліги» [5, с. 80]. Якщо сам Довженко подавав прохання, значить, він справді мав намір поїхати до Амстердама. Зрештою, Довженко написав лист до Леона Муссінака, у якому попросив вибачення. Мовляв, обставини склалися так, що він виїхав з Парижа, не попрощавшись із ним. А обставини були такі.

У районі Монпарнаса, куди зусібіч набігали кінематографісти, Деслав товаришував з нідерландською початківницею Марі Вурком. Будучи її дорадником, він допоміг їй монтувати документальну стрічку про нідерландський культурний ландшафт – «Подорож у Голландії» [17]. Деслав, мабуть, запропонував Довженкові долучитися до подорожі в Амстердам, де відбувалися покази його короткометражних стрічок, і провести там кілька днів.

Під кінець чотиримісячної подорожі по Західній Європі Олександр Довженко остерігається рішень щодо повернення в Україну, як це попередньо зробив Леонід Могилевський. Аби він і справді не надумав залишитися на Заході, було пущено, з провокативною метою, чутку про його наміри не повертатися. Чутку, напевне, пустив художник Микола Глущенко, у якого на кілька днів затримався Довженко з дружиною. Фактично Глущенко був радянським розвідником (псевдо «Художник», «Ярема»), який ретельно стежив за Довженком, колишнім радянським дипломатом.

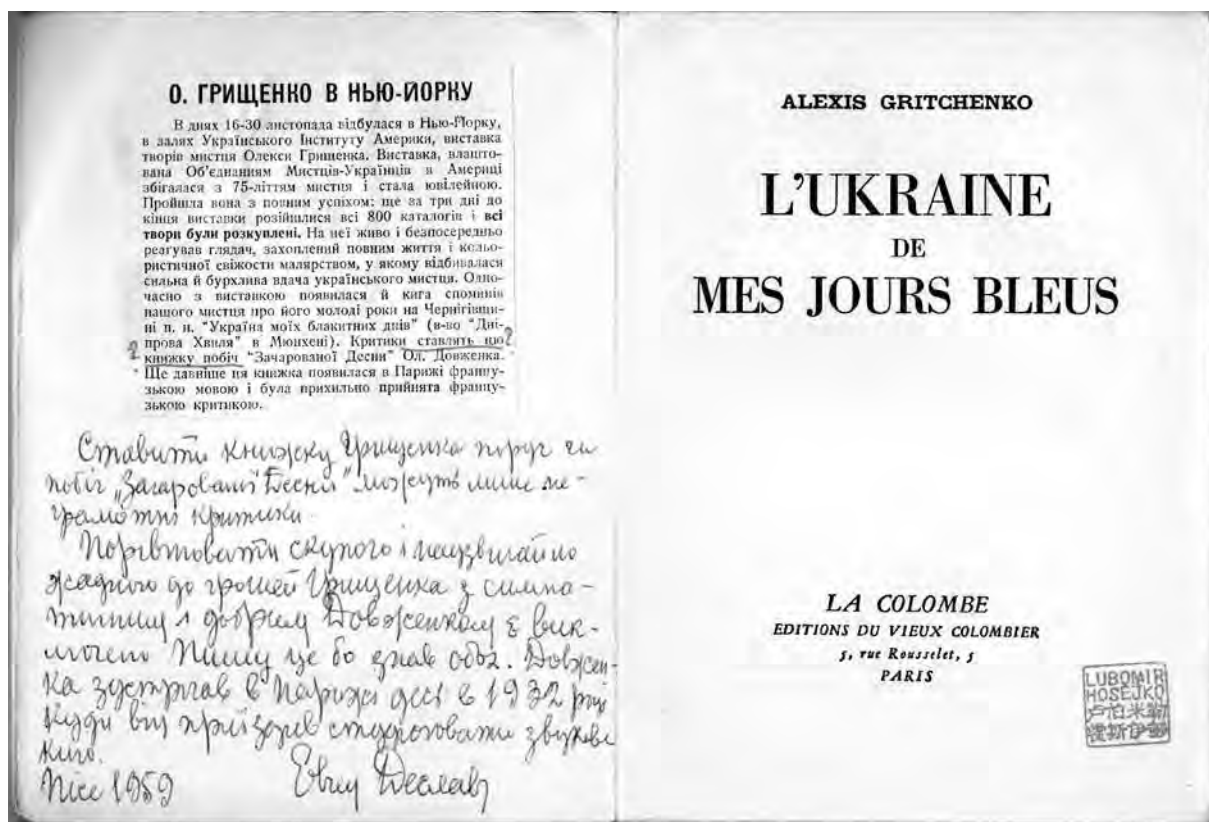
У жовтні 1930 року Довженко повідомляє Івану Соколянському, що він уже тиждень

у Москві, де затримався, чекаючи на свій вантаж. Досить легко уявити, що сталося з речами Довженка після його повернення до Радянського Союзу. Серед цікавих речей у його валізах був і ролик Деславого фільму «Негатив». Сьогодні цю стрічку вважають безнадійно втраченою.

У валізах були, напевно, і відзняті Деславою камерою «Сімка» кадри перебування Довженка та Солнцевої в Парижі. Де й куди поділися ті кадри, які Довженко, безперечно, забрав із собою, вертаючись в Україну? Немає сумніву, що вантаж режисера був ретельно вивчений спецслужбами; повернули його власникові неповним. Про це свідчить, скажімо, те, що Довженко, уже повернувшись в Україну, просив, аби французькі друзі надіслали відгуки про його кінокартини, які показували в Парижі (а вони ж, ті відгуки, мабуть, були у валізах режисера).

Існує ще одна загадка, яку автор цієї статті обережно пропонує для ознайомлення – припущення щодо можливого другого перебування Олександра Довженка в Парижі в 1932 році. Під час візиту автора цих рядків до Києва 1993 року завідувачка музею кіностудії імені О. П. Довженка Тетяна Дерев'янка повідомила, що, мовляв, Довженко був двічі у Франції. Перевіряючи архів Євгена Деслава, автор статті натрапив на цікаву книжку художника Олексі Грищенка *L'Ukraine de mes jours bleus* [12], до якої Деслав приліпив короткий витяг з української закордонної преси і власноручну анотацію: «Критики ставлять цю книжку побіч “Зачарованої Десни” Ол. Довженка. Ставити книжку Грищенка поруч чи побіч “Зачарованої Десни” можуть лише неграмотні критики. Порівнювати скупого й надзвичайно жадного до грошей Грищенка з симпатичним і добрим Довженком є виключено. Пишу це, бо знав обох. Довженка зустрічав в Парижі десь в 1932 році (*sic*), куди він приїздив студіювати звукове кіно».

Вражає тут загадковий прислівник «десь» у розумінні «приблизно». Плутанину в датах (1930 та 1932 роки) можна інтерпретувати



вати не як помилку, а тільки як здогад, припущення. У французькій кінопресі про ймовірно друге перебування Довженка в Парижі немає жодної згадки. Якщо говорити про 1932 рік, то хіба що йдеться про візит інкогніто (від березня до жовтня, однак у біографічному життєписі про це жодним чином не згадано).

На додаток варто згадати фото, яке викликає гіпотезу повторної присутності майстра в 1932 році в Парижі. Французький фотограф і кінорежисер румунського походження Еліазар Лотар Теодореску, відомий як Елі Лотар, виконав художній портрет Олександра Довженка під час його перебування в Парижі. Фото (12 × 9 см) датоване *circa* 1930–1932 роками під назвою «Портрет людини». Радянський кінорежисер Олександр Петрович Довженко» [10]. Кінорежисер позує у фотосалоні. Підборіддя підперте долонею правої руки. Підстрижене, зачесане назад волосся, підмащене бриліантином. Сивина не так помітна, як це опи-

сує Моріс Бессі в кіногазеті *Cinémonde* [9]. Костюм вовняний, класичного крою. Темна краватка, коректно зав'язана під коміром. Стілець, на якому сидить Довженко, неодмінно використовується для багатьох інших кліше Елі Лотара. Це єдина на сьогодні відома фотографія Олександра Довженка, зафіксована у Франції.

Через чверть століття директор Французької Сінематеки Анрі Ланглау запрошує Довженка взяти участь у ювілейних заходах щодо 20-ї річниці заснування цієї архівної інституції. Кінорежисер погодився приїхати до Парижа в грудні 1956 року. Однак його нагла смерть не дозволила вкотре відвідати французьку столицю. Євген Деслав готувався до цієї нової зустрічі з великим ентузіазмом. Фактично Довженко уже належав людству, що остаточно ствердилось після Брюссельського опитування 1958 року для визначення найкращих картин у світі – як відомо, до їх числа увійшов його неперевершений вселенський твір «Земля».

Примітки

¹ Дзига Вертов відбув свою подорож не за вуфківських сприянь, а приватно. Априорі він не мав жодних контактів з Товариством друзів радянського кіно в Парижі. Завдяки старанням Леона Муссінака та Еля Лісицького Вертов показував 23 липня 1929 року в кінотеатрі Студіо 28 уривки фільмів «Одинадцятий» і «Людина з кіноапаратом» – всього 30 хвилин для обох стрічок.

² Леонід Могилевський (1898–1976) особисто знався з Олександром Довженком з 1920-х років на Одеській і Київській кіностудіях. Відраджений ВУФКУ до Парижа, Могилевський остаточно оселився у Франції в січні 1929 року. Ставши відомим режисером під ім'ям Леонід Могі, він припинив усі контакти з Україною, включно з ВУФКУ і україн-фільмом.

³ Див.: [4].

⁴ Едуар Еріо в ході візиту в Україну з 26 серпня по 9 вересня 1933 року відкрито заперечував наявність голоду.

⁵ Перша найкомпактніша аматорська ручна 35-міліметрова кінокамера *Ciné SEPT DEBRIE*, вироблена в 1923 році, заряджалася сімома метрами кіноплівки, що становило приблизно 22 секунди знімань. Нею користувалися також професіонали, наприклад Абель Ганс для фільму «Наполеон». Усі свої короткі метри Деслав зняв цією камерою.

⁶ Довженко відвідував також чимало кінотеатрів. Справді, на початку 1930 року кількість кінотеатрів у Парижі, що пропонують «звукову» або «розмовну» програму, швидко зростає: зі 177 паризьких кінотеатрів, що існували на момент публікації у вересні 1930 року довідника *Le Tout-cinéma*, 62 кінотеатри були обладнані для звукової проєкції.

⁷ Довженко прибув до Парижа, коли між ВУФКУ і компанією *Pathé-Nord* в Києві уже був підписаний комерційний договір.

⁸ Знайомство Глуценка з режисером відбулося раніше, у 1922 році, коли Довженко був на дипломатичній службі в Берліні.

⁹ Див.: [7, с. 297–298].

¹⁰ Див.: [5, с. 87–88].

¹¹ Син румунського поета Тудора Аргезі та Констанци Зіссу Елі Лотар народився в Парижі в 1905 році, де й помер у 1969 році. У 1926 році Елі Лотар прийняв французьке громадянство. У 1927 році в Парижі Лотар познайомився з німецьким фотографом Жермен Крюль, яка стала його дружиною. Разом вони співпрацювали з журналами *Jazz*, *Variétés*, *Bifur*, *Document*, а також брали участь у численних виставках, незрідка з фотографом Андре Кертеш. Смак Лотара до незвичайного, позначений песимізмом, споріднював його із сюрреалізмом. Його репортаж про бойні в Ла Віллетт 1929 року є найвідомішою з його робіт. Водночас Лотар захоплювався кінематографом і театром. Його часто відвідували Альберто Кавальканті, Рене Клер, Луїс Бунюель, Антонен Арто, Роже Вітрак. У 1933 році Лотар зняв кадри з фільму Бунюеля «Земля без хліба». Член Групи *Octobre* Жака Превера, Лотар працював як фотограф або оператор з режисерами Жаком Бруніусом, Йорісом Івенсом, Жаном Пейнлеве, Жаном Ренуаром, а також з Марком Аллегре як асистент режисера. Зокрема, він був фотографом-декоратором у фільмі Жана Ренуара «Заміська прогулянка». У 1946 році Елі Лотар зняв документальний фільм *Aubervilliers*, написаний Жаком Превером (на музику Жозефа Косми).

Джерела та література

1. Винниченко В. Щоденник. Т. 4 (1929–1931). Київ ; Едмонтон ; Нью-Йорк : Смолоскип, 2012.
2. Глуценко М. Слово про друга. *Новини кіноекрану*. 1964. № 9.
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа. Київ : Кіно-Коло, 2001.
4. Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків : Фоліо, 2013.
5. Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Дніпро, 1975.
6. Рачук І. Олександр Довженко. *Мистецтво*. Київ, 1964.
7. Тримбач С. Олександр Довженко. Загибель богів. Вінниця : Глобус-Прес, 2007.
8. Amengual B. Alexandre Dovjenko. Seghers, coll. Cinema d'aujourd'hui. Paris, 1970.
9. Bessy M. Dovjenko et La Terre. *Cinéma*. 1930. 11 septembre. N°99.
10. Centre Pompidou. Don de Anne-Marie et Jean-Pierre Marchand, Mitzura Arghesi et Théoi Arghesi. 1993. N°inventaire AM 2011-224 (146) Cabinet de la photographie.
11. Du monde entier ... de Russie. *Pour vous*. 1929. 27 juin. N°32.
12. Gritchenko A. L'Ukraine de mes jours bleus. La Colombe : Editions du Vieux Colombier ; Paris, 1957. (Книжка вийшла в українському перекладі «Україна моїх блакитних днів» у мюнхенському видавництві «Дніпрова хвиля» 1959 року).

13. M. P. Le Cinéma au salon des artistes décorateurs. *Cinémagazine*. 1931. N°7.
14. R. R. (Régent Roger). Avec Dovjenko, peintre et metteur en scène. *Pour vous*. 1930. 7 août. N°90,
15. Vidal J. Bientôt sur les écrans. *Pour vous*. 1930. N°91.
16. Vidal J. La Terre. *Pour vous*. 1931. 10 décembre. N°160.
17. Voyage en Hollande. Documentaire de Mari Wourkom.

References

1. VYNNYCHENKO, Volodymyr. *Diary*. Vol. 4 (1929–1931). Prefaced by Serhii HALCHENKO. Kyiv; Edmonton; New York: Torch, 2012 [in Ukrainian].
2. HLUSHCHENKO, M. A Word about a Friend. *News of the Cinema Screen*, 1964, no. 9 [in Ukrainian].
3. GOSEIKO, Lubomir. *History of the Ukrainian Cinematography*. Kyiv: Film-Circle, 2001 [in Ukrainian].
4. MIEZIENSTSEV, Yevhen, ed.-in-chief. *Dovzhenko O. P. Diary Entries, 1939–1956 = Diary Entries, 1939–1956*. Kharkiv: Folio, 2013 [in Ukrainian, in Russian].
5. KUTSENKO, Mykola. Pages of the Life and Works of O. P. Dovzhenko. Dnipro, 1975 [in Ukrainian].
6. RACHUK, Ihor. Oleksandr Dovzhenko. *Art*. Kyiv, 1964 [in Ukrainian].
7. TRYMBACH, Serhii. *Oleksandr Dovzhenko. The Death of the Gods. Identification of the Author in the National Time-Space*. Vinnytsia: Globe-Press, 2007, 800 pp. [in Ukrainian].
8. AMENGUAL, Barthelemy. *Alexander Dovjenko [Oleksandr Dovzhenko]*. Seghers, coll. Cinema d'aujourd'hui [Modern Cinema]. Paris, 1970 [in French].
9. BESSY, Maurice. Dovjenko et La Terre [Dovzhenko and Earth]. *Cinémonde [Cinema World]*, 1930, September 11, no. 99 [in French].
10. *Center Pompidou [Pompidou Center]*. Don de Anne-Marie et Jean-Pierre Marchand, Mitzura Arghesi et Théoi Arghesi [Gift of Anne-Marie and Jean-Pierre Marchand, Mitzura Arghesi and Théoi Arghesi]. 1993. Inventory number AM 2011-224 (146) Cabinet de la photographie [Photography Cabinet] [in French].
11. ANON. Du monde entier ... de Russie [From All Over the World ... from Russia]. *Pour vous [For You]*, 1929, June 27, no. 32 [in French].
12. GRITCHENKO, Alexis. *L'Ukraine de mes jours bleus [The Ukraine of My Blue Days]*. La Colombe: Editions du Vieux Colombier; Paris, 1957. (The book was published in the Ukrainian translation as *Ukraine of my Blue Days* by the Munich Publishing House "Dnipro Wave" in 1959) [in French].
13. M. P. Le Cinéma au salon des artistes décorateurs [Cinema at the Decorative Artists' Salon]. *Cinémagazine [Cinema Magazine]*, 1931, no. 7 [in French].
14. R. R. (RÉGENT, Roger). Avec Dovjenko, peintre et metteur en scène [With Dovzhenko, Painter and Director]. *Pour vous [For You]*, 1930, 7 août [August 7], no. 90 [in French].
15. VIDAL, Jean. Bientôt sur les écrans [Soon on the Screens]. *Pour vous [For You]*, 1930, no. 91 [in French].
16. VIDAL, Jean. La Terre [Earth]. *Pour vous [For You]*, 1931, 10 décembre, [December 10], no. 160 [in French].
17. *Voyage en Hollande [Travel to Holland]*. Documentaire de Mari Wourkom [Documentary by Mari Wourkom] [in French].

Надійшло / Received 10.08.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

УДК 791.632:821.161.2-2]Довженко“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.03.038>

ЮДКІН-РІПУН ІГОР

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4616-302X>

YUDKIN-RIPUN IHOR

a Doctor of Art Studies, a chief research fellow at the Screen, Stage Arts and Culturology Department of M. Rylskiy 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/0000-0002-4616-302X>

Бібліографічний опис:

Юдкін-Ріпун, І. (2024) Кіноповісті Олександра Довженка в драматизації прози XX століття. *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 38–44.

Yudkin-Ripun, I. (2024) Oleksandr Dovzhenko's Cinematic Novels within the Dramatization of Prose in the 20th Century. *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 38–44.

© 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/>)

OLEKSANDR DOVZHENKO'S CINEMATIC NOVELS WITHIN THE DRAMATIZATION OF PROSE IN THE 20th CENTURY

Анотація / Abstract

Виникнення кіноповісті, створеної О. Довженком, стало одним з провідних надбань української культури XX ст. Потреба у такій новачці була зумовлена особливим місцем кінематографу як альтернативи театру, оскільки минувшина подавалася на екрані подібно до епічної, а не драматичної літератури. Органічна єдність ознак сценарію та повісті демонструвала нові властивості та можливості оповіді. Насамперед, кіноповість належить до загальної літературної течії струменя свідомості, що сягає театральної солілоквиї та становить паралель до сучасної їй монодрами. Зокрема, сюжет як визначник подій поступається місцем силам уяви суб'єктивного світу. Ця обставина обґрунтовує порівняльне дослідження спадщини О. Довженка та В. Вульф. По-друге, саме телеграфний стиль позначає як сценарії, так і кіноповісті, водночас сягаючи риторичних знарядь парцеляції тексту. Автономне існування окремих речей в кінематографічному контексті передбачається ефектом відчуження, що виводиться з фантомів уяви. Розклад тексту в ряд видінь окремих речей має наслідком перетворення лінійної часової послідовності подій на просторові образи, позначені багатомірністю. По-третє, композиція кіноповістей, так само як зразків літератури струменя свідомості, позначена властивостями так званої спіральної оповіді. Нові чинники мотивації подій, відкриті кінематографом, надавали нові можливості для традиційної театральної проблематики фаталізму. Виникнення кіноповісті висвітлює нові взаємини між екраном та сценою і накреслило нові перспективи їхньої взаємодії.

Ключові слова: струмінь свідомості, телеграфний стиль, монодрама, спіральна композиція, парцеляція, відчуження.

The emergence of cinematic novel created by O. Dovzhenko has become one of the chief achievements of Ukrainian culture in the 20th century. The demand for such innovation has been conditioned with the particular place of cinema as an alternative to theatre where the past could be represented at screen in the manner of epic and not dramatic literature. The organic unity of the features of a script and a novel has demonstrated new peculiarities and opportunities of narration. First of all, cinematic novel belongs to the general literary trend of the stream of consciousness that comes back to theatrical soliloquy and builds up a parallel to monodrama. In particular, plot as the determination of events yields to imaginary forces of subjective nature. The comparative research of O. Dovzhenko's heritage with that of V. Woolf is substantiated with this circumstance. Secondly, it is the so called telegraph style that marks both scripts and cinematic novels coming back still to rhetoric devices of parcellation. The autonomous existence of separate things within cinematic context is presupposed with the effect of alienation ensuing from the phantoms of imagination. Textual dissociation into a series of visions of separate things results in the transformation of linear temporal succession of events into spatial corporeal images marked with multidimensionality. Third, the composition of cinematic novels as well as of other specimens of the stream of consciousness is marked with the traits of spiral narration. The new motivational forces discovered in cinema procured new opportunities for the traditional dramatic problem of fatal predetermination. The formation of cinematic novel has elucidated new interrelation between screen and scene and outlined new perspectives in their interaction.

Keywords: stream of consciousness, telegraph style, monodrama, spiral composition, parcellation, alienation.

The invention and creative development of the principally new branch of prosaic literature marked as the cinematic novel is considered to be one of the most essential contributions of the culture of Ukraine to the global cultural treasury. The formation of this branch of prose is indebted to the genius of O. Dovzhenko who has persuasively proved its vitality with his proper cinematic achievements. This newly born phenomenon of verbal art was the retort to the new demands and the incarnation of the shifts that have taken place in the old problems of the interrelations of theatre and literature, dramatic and epic arts.

It has already been shown that the transition from the so called actor's theatre to the producer's theatre that had taken place at the turn of the 19th and 20th centuries entailed essential shifts in prosaic literature [7]. In particular, the dramatization of prosaic text gains actuality in the works of V. Vynnychenko so that the researcher points to «the transition to dramatic manner in proper sense» [1, p. 63] just in narration. This interaction between theatre and prose as the general trend is to be traced especially with the mentioned formation of the producer's theatre replacing earlier actor's stage. Such situation is still to be complicated when the interaction of the simultaneously arising cinema with literature comes into question.

One of the paradoxes of the screen as opposed to stage is that in spite of the culture

of the so called stars it doesn't tolerate the habits of artist's theatre, moreover, due to the fixation of each movement cinema builds up an alternative to drama, so that Sebastiano Arturo Luciani still in 1928 year had grounds to mark wittily cinema as «anti-theatre» [11]. In reality one deals here with epic and not dramatic attitude as far as it goes about the presentation of the past and reproduced events with genuine epic plenitude that screen enables. Similar situation was to be observed in the so called epic theatre developed by B. Brecht, but the conditions of screen presupposed the opportunities that stage didn't possess. Any film represents a series of recollections and acts as a revelation of memory in opposite to dramatic work to be played on stage immediately in present moment. This mnemonic nature of film results in the production of illusions essentially different from those of stage: if theatre implies scenic conventions of interpersonal relations it is screen where dream-like state is generated so that the action is presumed to develop within the inner world of a single subject in the manner of commemorations.

This preliminary remark permits to clarify the impact exerted upon prose with cinematic scripts. The fiber of film as a visionary art can be said to build up a dream-like vision to be put down in a script as an account with verbal devices. It is in the make up of such script that the collision of temporal and spatial images

arises as far as the corporeality of space becomes contrasted with the linearity of temporal order of narration that presupposes constant transitions between presence and non-existence in the past. It is this temporal fluency being fixed within film and represented with corporeal shapes that entailed numerous consequences for the structure of cinematic novel engendered with transformation of linear order of time and the multidimensionality of space. There are the following three peculiarities of O. Dovzhenko's prose that mark their inimitable dignity.

First, it is the so called stream of consciousness that unites O. Dovzhenko's innovations with the contemporary literature. Moreover, there are grounds for the statement that the Ukrainian has become the forerunner of the analogous approaches used by his contemporaries, in particular by V. Woolf [15]: for instance, *The Waves* as the paragon of experimental narration with separately alternated episodes is dated with 1931 whereas *Zvenyhora* with the similar alternations comes back still to 1927; *To the Lighthouse* (that is regarded as the manifestation of the stream of consciousness within the respective literary trend) was written in 1927 and *The Earth* as a script appeared in 1930. O. Dovzhenko's innovations could be said to appear step by step simultaneously with the respective achievements of European literature.

The possibilities of the stream of consciousness that comes back still to St. Augustine's *Confession* and reproduces typical theatrical form of soliloquy were obvious still for V. Vynnychenko who referred to the experience of P. Calderon in his dramatic experiments [6]. Their importance is attached to the demands of building up scripts that would be void of plot in the first decades of cinematic art. The use of soliloquy and representation of inner subjective world impart lyrical verve to prose with the ensuing revision of a plot's functions. Respectively, the lack of plot's determination doesn't mean the absence of plot as a kind of macroscopic predication. The sequence of events always represents the succession of respective goals and tasks but they aren't taken in the way of

priorities' subordination: there are no hierarchy of a field structure with centre and periphery. Meanwhile the succession of situations is predestined with the film's draft, therefore one says of the sequence of visual scenes that don't reveal explicit conflicts and problems (as in the verbal art) and refer to them implicitly as to the action's moving force. Such approach to plot promotes attaching meaning to such episodes that seem to be secondary. O. Dovzhenko in *The Earth* and *The Poem of the Sea* stresses funeral episodes as the final resolutions so that it could be taken for something making contrast to action's development. While suggesting an apt definition for such phenomena one would pay tribute for monodrama that has appeared just in the years of cinematic art and was marked with the prevalence of subjective world over objective flow of events.

Such functional recession of plot within narrative composition meant first of all the penetration of lyrical approach (proper for monodrama) towards epic matter. The flow of events is now transported into the subjective space of imagination and memory appertaining to a partial private viewpoint. In particular, a row of recollections or imaginary phenomena replaces the objective account on events (proper for epics) with their perceived vestiges. It is worth reminding V. Woolf's meaningful remarks where Mrs. Bast (the heroine) «unwound her ball of memories» [12, p. 105], and other samples of the kind to be found quite frequently. Noteworthy the similar utterance marks the final lines in O. Dovzhenko's *The Enchanted Desna*: «Тільки було це так давно, що майже все вже розтануло в далекому морі часу, як сон, і потонуло» (Only all it took place so long time ago that it had thawed in the distant haze of time, as a dream, and drowned there) [2, p. 80]. Still more overt outlook has one of the final statements of *The Poem of the Sea*: «Цей сон переходить у дійсність майже непомітно» (This dream passes to reality almost imperceptibly) [5, p. 97]. Such statements point to the generic features of monodrama that builds up the fusion of events due to subjective activity.

Of importance is that in such cases the past events are taken for belonging to the given present moment so that epic attitude turns into dramatic one. It could be said of apparitions haunting the screen. Such is the episode of unexpected encounter of the pair of the former sweet-hearts from O. Dovzhenko's *The Poem of the Sea* where the remark concerns the brim of reality: «Але се було так давно, сього майже не було. Се як сон» (But it was so long ago, it hasn't almost been at all. It's as if a dream) [5, p. 21]. To compare it would be apt to cite V. Woolf who inserts the eloquent enunciation in her heroine's lips: «*Past and present became jumbled together*» [13, p. 188]. One deals here with the interplay of illusions, and it entails the latent effect of irony. As the researcher of this phenomenon puts it, «*le poete hesite et cherche un espace situe entre nulle part et ailleurs*» (the poet hesitates and seeks for the space situated between the nowhere and everywhere) [9, p. 72]. Thus the irony of illusions becomes the inseparable satellite of narration constantly oscillating between non-existence of the past and explicit reality. One deals with a series of commemorations so that narration acquires the outlook of mnemonic process. Meanwhile the interplay of illusions with the ensuing irony implies the effect of alienation when the phantoms created with the imagination behave as a kind of fetishes, and it leads to the next peculiarity of cinematic novel.

This second peculiarity, it is the so called telegraph style that dominates in cinematic novels and entails textual fragmentation. This style as the device for the reproduction of colloquial speech was introduced in the prose of the realistic epoch of the 19th century: for instance, one can point to collocations of the so called jingloism and wellerism named after the personages (Jingle and Weller) of Ch. Dickens' *Pickwick Papers*. Meanwhile in reality it comes back to old rhetorical device of parcellation and can be regarded as the inevitable consequence of the stream of consciousness that entails the alienation of severed elements of narration and the division of the flow of thoughts. One deals

indeed with the phantoms of imagination and commemoration that get their own existence.

The effect of alienation and of the ensuing fetishism has been scrutinized in B. Brecht's heritage as a particular property of dramatic art with its scenic phantoms. As to the screen, here the linear temporal order being fixed up and incarnated in a film, so that the spatial multidimensionality arises, therefore the corporeality of imagination contributes essentially to the separation and autonomous life of details. This corporeality as the counterpart to temporal linear succession of events entails the separation of the arising phantoms. Script always dissociates into relatively independent components beaming rays which reach far beyond the temporal line of successive events. Such is the case in O. Dovzhenko's *The Poem of the Sea* where a unique episode of the life of the late Catherine post mortem is depicted with stars taken as her satellites: «*Катерина стоїть коло Дніпра. Незліченні зірки сяють у воді. Непомітно вона входить у воду кроків на чотири. Захитались найближчі зірки*» (Catherine stands at the Dnieper. Innumerable stars are gleaming in the water. She comes into water imperceptibly for circa four steps. The nearest stars have been getting to swing) [5, p. 82]. It's worth to remind that one encounters here the retrospective view upon the former existence so the stars acquire particular meaningfulness. Therefore, the whole episode focuses upon the essence of life. For the comparison let's take a passage from V. Woolf's last story (*Between the Acts*, 1941) where the recollections of a Mrs. Swithin are mingled with her reflections: «*Sheep, cows, grass, trees, ourselves – all are one. If discordant, producing harmony – if not to us, to a gigantic ear attached to a gigantic head*» [13, p. 388]. Things become here the fetishes in the same way as the stars do in the preceding quotation.

Such separation of corporeal objects is also to be shown with another pair of passages. In *The Enchanted Desna* the author describes the flood taken place on the Easter that gives pretext for references to the mythology of water:

«Вода, хмари, плав – все пливало, все безупинно неслося вперед» (Water, clouds, rafts – all were swimming, all were irresistibly rushing forward) [2, p. 58]. Another approach to the mythology of water is to encounter in V. Woolf's *The Waves* where liquid substance is represented with drops that leads to the conclusion: «*Our separate drops are dissolved; we are extinct, lost in the abysses of time, in the darkness*» [14, p. 127]. Thus alienated things become autonomous fetishes considered as mythological substance. One of the ways of semantic transitions associated with such reflections upon mere things is to be found in O. Dovzhenko's short story *The Will to Life* where the wounded agonizing soldier finds in himself the powers to overcome the illness while conceiving the word 'bandage' as the means for life. Due to abstractedness with the respective metonymic transition a habitual medical term becomes the concept of 'salvation'. Alienation becomes the source for abstraction and gives impetus for reconsidering separate things.

Then the question arises, whether such textual parcellation can be compatible with the demands of textual cohesion. In particular, the risk of representing text as a kind of a phrase-book becomes quite evident so that the names of such alienated objects behave in the manner of *loci communi* of old rhetorical tradition. Meanwhile things can't be taken as absolutely isolated, therefore parcellation always presupposes the existence of some absent complement for the mentioned phenomena. Any partial name (the so called meronym) as leaf or grass in floral word presupposes the existence of other parts as trunks or roots, and it concerns all relations existent among objects. An example of such «gravitational forces» that attract things is to be shown in O. Dovzhenko's *Chronicle of Flaming Years* where the girl at the military service visits her native home. «Материне шлюбне вбрання – біла сорочка, вишита великими червоними квітами, вишнева шовкова спідниця <...> все так хороше пахло домом <...> Потім, вже зовсім вдягнена, вона глянула зненацька на свою сіреньку шинельку і заплакала» (The maternal wedding attire – white shirt, embroidered

with great red flowers, cherry silk skirt, also with flowers <...> all it smelled so good with home <...> Then, already in garment, she got suddenly a glimpse to her grayish military piece of overcoat and began to weep) [4, p. 152]. Here attire and overcoat as the parts of dress acquire antonymous meanings and become counterpoised. These names build up a pair of situational antonyms analogous to the rhetoric figure of hendiadys. Therefore, parcellation of alienated things is always restricted with the inner powers represented with lexical attraction. It is this attraction that provides prerequisites for textual cohesion and it permits us to pass to the following aspect of cinematic novel.

This third aspect, it is the problem of the motivational forces of events that marks the compositional structure of cinematic novels. The already mentioned traits of monodrama and the textual parcellation (that are inherent for cinematic script and inherited with the novel) delineate preconditions for such problem. It lacks plot's determination of events that look like spontaneous revelations of latent motifs. As far as there lacks explicit determination the question arises about the fatalistic verve present both in cinematic novels and in the literary trend of the stream of consciousness. Thus the old and eternal theme of dramatic art comes into play, that of the predestination of *dramatis personae*, of their fortune and fate. The constant presence of fatalistic problem has obtained particular resolution in the structure of film where, as a rule, episodes of different lines of action intersect mutually and are given alternatively. Such alternation of episodes belonging to different lines presupposes imaginary continuation of one line while being interrupted with the insertion of another line's episode so that the predestination can be said to implement subjective attitude. Thus the whole gets an outlook of a pendulum where the events oscillate from one line of action to another line. As a rule, both lines meet together in the final episode. Such composition appertains to the old tradition of literature inherited with cinema and is known as spiral narration.

The concept of spiral narration has been introduced as a counterpart to that of linear or cumulative type as well as to cyclic composition. Being applicable to classical prose this concept has been recently revitalized as the widely used compositional device [8]. The features of spiral composition are traceable in such paragon of mental experimentation as J. W. Goethe's *The Elective Affinities* (Germ. *Die Wahlverwandtschaften*): the two couples are collided and crossed in their relations so that the sequence of narrowing communicative cycles arises terminated with the death of the first couple's child [10]. Of importance is that the partnership of the dramatis personae suffers essential changes with the transition from the previous cycle to the next one where new portrayals are introduced unknown earlier.

Such is the script of O. Dovzhenko's *Zvenyhora* (1928) where the conflict between the brothers Tymish and Pavlo builds up only the episode in much wider tissue of events. The thorough action runs through the alternation of episodes from contemporary and ancient epochs to become together where Tymish's cue unites the names of his girl Oksana with the legendary Roxana. The traits of spiral composition are

to be found also in *The Poem of the Sea* where the motivational background predetermines the moment of Catherine's death as the point of convergence for different lines of action. The same concerns V. Woolf's works. Especially demonstrable specimens of spiral composition are to be found in *Orlando* where the hero lives through different epochs with different outlooks, as a man and a woman alternatively. Another example of alternation *The Waves* shows that is built up as an alternation of monologues by old friends.

Thus one can see that while delivering new resources for the revelation of the inner world of a person the newly created cinema has exerted its feedback upon the structure of verbal sources. It was the literary trend of the stream of consciousness addressed to this inner world that enabled the searches for implementing this feedback which was incarnated in the genial creation of O. Dovzhenko. The very existence of cinema paradoxically rejuvenates the old problem concerning opposition of epics and drama as far as the screen always represents the past given in recollections as if in the moment of the present time on a stage. Screen enlivens these recollections of memory and suggests new approaches to the solution of this problem.

Джерела та література

1. Гуменюк В. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. Сімферополь, 2001. (Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського). 340 с.
2. Довженко О. Зачарована Десна. Довженко О. Твори : в 5 т. Т. 1. Київ : Дніпро, 1983. С. 35–81.
3. Довженко О. Звенигора. Довженко О. Твори : в 5 т. Т. 1. Київ : Дніпро, 1983. С. 363–389.
4. Довженко О. Повість полум'яних літ. Довженко О. Твори : в 5 т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1984. С. 108–207.
5. Довженко О. Поема про море. Довженко О. Твори : в 5 т. Т. 3. Київ : Дніпро, 1984. С. 5–98.
6. Юдкін-Ріпун І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: джерела струменя свідомості в творах В. Винниченка. *Культурологічна думка*. 2014. Вип. 7. С. 174–189.
7. Юдкін-Ріпун І. Театральні реформи початку ХХ століття як джерело розвитку оповідних засобів літератури: Україна – Польща – Росія. *Слов'янські обрії*. 2018. Вип. 9. С. 245–259.
8. Alison, Jane. *Meander, Spiral, Explode: Design and Pattern in Narrative*. New York, London: Catapult. 2019. 272 p.
9. Bougault, Laurence. Espace et valeur: la ville et l'artiste das 'Le spleen de Paris'. *Le courier du centre international d'etudes poetiques*. 1997. N. 202–203. P. 65–76.
10. Boyle, Nicholas. The Composition of *Die Wahlverwandtschaften*. *Publications of the English Goethe Society*. 2015. Vol. 84. Issue 2. P. 93–137. DOI: <https://doi.org/10.1179/0959368315Z.00000000050>.
11. Luciani, S. A. *L'antitheatro. Il cinematografo come arte*. Roma: La voce editrice, 1928. 126 p.
12. Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2002. XVI, 156 p.

13. Woolf, Virginia. *The Years & Between the Acts*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2012. XXVI, 413 p.
14. Woolf, Virginia. *The Waves*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2000. XVIII, 172 p.
15. Yudkin-Ripun, I. Theatrical Devices in V. Woolf's Novels *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія*. Одеса, 2014. Вип. 8. Т. 2. С. 101–104.

References

1. HUMENIUK, Volodymyr. *The Power of Beauty. The Problems of Poetics in Volodymyr Vynnychenko's Dramas*. Simferopol, 2001. (V. I. Vernadskyi Tavrida National University), 340 pp. [in Ukrainian].
2. DOVZHENKO, Oleksandr. The Enchanted Desna. In: Yuliia SOLNTSEVA, Tetiana DEREVIANKO, compilers. *Oleksandr Dovzhenko. Works: In Five Volumes*. Leonid NOVYCHENKO, ed. Vol. 1: Film Stories, Scripts, Voiceover Texts. Kyiv: Dnipro, 1983, pp. 35–81 [in Ukrainian].
3. DOVZHENKO, Oleksandr. Zvenyhora. In: Yuliia SOLNTSEVA, Tetiana DEREVIANKO, compilers. *Oleksandr Dovzhenko. Works: In Five Volumes*. Leonid NOVYCHENKO, ed. Vol. 1: Film Stories, Scripts, Voiceover Texts. Kyiv: Dnipro, 1983, pp. 363–389 [in Ukrainian].
4. DOVZHENKO, Oleksandr. *Chronicle of Flaming Years*. In: Yuliia SOLNTSEVA, Tetiana DEREVIANKO, compilers. *Oleksandr Dovzhenko. Works: In Five Volumes*. Vol. 2. Kyiv: Dnipro, 1984, pp. 108–207 [in Ukrainian].
5. DOVZHENKO, Oleksandr. *The Poem of the Sea*. In: Yuliia SOLNTSEVA, Tetiana DEREVIANKO, compilers. *Oleksandr Dovzhenko. Works: In Five Volumes*. Oleksandr PIDUKHA, ed. Vol. 3: Film Story, Dramatic Works, Stories. Kyiv: Dnipro, 1984, pp. 5–98 [in Ukrainian].
6. YUDKIN-RIPUN, Ihor. From the Rehearsal on Stage towards the Literary Text: The Sources of the Stream of Consciousness in V. Vynnychenko's Works. *Culturological Thought*, 2014, iss. 7, pp. 174–189 [in Ukrainian].
7. YUDKIN-RIPUN, Ihor. Theatre Reforms of the Early 20th Century as the Source for the Development of Narrative Devices of Literature: Ukraine – Poland – Russia. *Slavonic Horizons*, 2018, iss. 9, pp. 245–259 [in Ukrainian].
8. ALISON, Jane. *Meander, Spiral, Explode: Design and Pattern in Narrative*. New York, London: Catapult, 2019, 272 pp. [in English].
9. BOUGAULT, Laurence. Espace et valeur: la ville et l'artiste das 'Le spleen de Paris' [Space and Value: The City and the Artist in "The Spleen of Paris"]. *Le courrier du centre international d'études poetiques [The Courier from the International Centre for Poetic Studies]*, 1997, no. 202–203, pp. 65–76 [in French].
10. BOYLE, Nicholas. The Composition of Die Wahlverwandtschaften. *Publications of the English Goethe Society*, 2015, vol. 84, issue 2, pp. 93–137 [in English]. DOI: <https://doi.org/10.1179/0959368315Z.00000000050>.
11. LUCIANI, Sebastiano A. *L'antiteatro [The Antitheatre]. Il cinematografo come arte [Cinema as Art]*. Roma [Rome]: La voce editrice [The Publishing Voice], 1928, 126 pp. [in Italian].
12. WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2002, 16, 156 pp. [in English].
13. WOOLF, Virginia. *The Years & Between the Acts*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2012, 26, 413 pp. [in English].
14. WOOLF, Virginia. *The Waves*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2000, 18, 172 pp. [in English].
15. YUDKIN-RIPUN, Ihor. Theatrical Devices in V. Woolf's Novels. *Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Series: Philology*. Odesa, 2014, iss. 8, vol. 2, pp. 101–104 [in English].

Надійшло / Received 10.08.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

УДК 791.071.1:[323.12(=411.16):[351.74:343.123.12]](47+57)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.03.045>

ШАПОВАЛ ЮРІЙ

доктор історичних наук, професор, головний науковий співробітник відділу теорії та історії політичної науки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень НАН України (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2883-6403>

SHAPOVAL YURIY

a Doctor of History, a professor, a chief research fellow at the Department of Theory and History of Political Science at the Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2883-6403>

Бібліографічний опис:

Шаповал, Ю. (2024) Чи був Олександр Довженко юдофобом (за матеріалами радянських спецслужб). *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 45–58.

Shapoval, Y. (2024) Was Oleksandr Dovzhenko an Anti-Semite (After the Materials of the Soviet Special Services). *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 45–58.

© 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/>)

ЧИ БУВ ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО ЮДОФОБОМ (за матеріалами радянських спецслужб)

Анотація / Abstract

Метою статті є виявлення та репрезентація не відомих раніше архівних документів з фондів радянських спецслужб, що стосуються неконформістських настроїв Олександра Довженка, зокрема його ресентименту щодо євреїв. Завдання автора спрямоване на стимулювання подальших досліджень та дискусій задля пошуку засобів змалювання реалістичного образу Довженка. **Методологічні засади** ґрунтуються на принципах історизму та критичного аналізу джерел з комплексним поданням усієї множинності нововиявлених історичних фактів і подій відповідно до конкретно-історичних обставин. **Наукова новизна** полягає в осмисленні документів комуністичних спецслужб як обов'язкової джерельної складової неупереджених дослідницьких стратегій сучасного довженкознавства. **Висновки.** Нововиявлені архівні документи доводять, що критичне ставлення Довженка до євреїв було наслідком складних та ситуативно детермінованих настроїв і життєвого досвіду. Ось чому це не може бути спрощеними та прямолінійними наративами. Комуністичні спецслужби пильно відслідковували антирадянські настрої Довженка, підозрювали його в «контрреволюційній діяльності», а також фіксували його висловлювання на адресу кінематографістів єврейського походження. Однак вони не давали однозначних оцінок таким висловлюванням. Довженко творчо співпрацював і приятелював з багатьма митцями-євреями, а його критичні настрої ніколи не переростали в доносьство та інші практичні форми помсти.

Ключові слова: Олександр Довженко, комуністичні спецслужби, справа-формуляр, юдофобія, русифікація, український націоналізм, українське кіновиробництво.

The submitted article is aimed at the revealing and representing previously unknown archival documents from the funds of the Soviet special services, concerning the non-conformist attitudes of Oleksandr Dovzhenko, his resentment towards the Jews in particular. The author's task is directed at stimulating further studies and discussions in order to find means of depicting a realistic image of Dovzhenko.

Methodological principles are based on the fundamentals of historicism and critical analysis of sources with a complex combination of the entire multiplicity of newly discovered historical facts and events in accordance with specific historical circumstances.

The scientific novelty consists in the comprehension of the documents of the communist special services as a source component of unprejudiced research strategies of modern Dovzhenko Studies.

Conclusions. Newly discovered archival documents prove that Dovzhenko's critical attitude towards Jews is the result of complex and situationally determined attitudes and life experiences. This is why these cannot be simplistic and straightforward narratives. Communist special services have monitored closely Dovzhenko's anti-Soviet sentiments, suspected him of «counter-revolutionary activities», and also recorded his statements directed at Jewish cinematographers. However, they haven't given unequivocal assessments to such statements. Dovzhenko has collaborated and made friends creatively with many Jewish artists, and his critical attitudes have never turned into denunciation and other practical forms of revenge.

Keywords: Oleksandr Dovzhenko, communist special services, case-form, anti-Semite, Russification, Ukrainian nationalism, Ukrainian film production.

Оперативна справа (дело-формуляр), заведена наприкінці 1920-х років на Олександра Довженка, зберігається в Галузевому державному архіві Служби безпеки України в Києві (ГДА СБУ). Це чотири томи, у яких понад 420 документів та додатки. Існувала певна категорія осіб, за якими комуністичні спецслужби починали стежити автоматично. Це, наприклад, колишні функціонери антирадянських політичних партій та інших структур, релігійні діячі різних конфесій, співробітники іноземних посольств, місій, консульств тощо. Довженко нібито не підпадав під жодну з категорій, хоча в посольствах працював у 1921–1922 роках. Спочатку у Варшаві, а потім у Берліні. Однак це були дипломатичні представництва Радянської України. Утім, справу на нього відкрили. Чекісти детально відтворили його «націоналістичне», тобто його УНРівське минуле й ніколи йому не вибачили, що він боровся проти більшовиків. Не вибачений комуністичними спецслужбами, Довженко мав два криптоніми – «Запорожець» і «Киянин». До кінця життя він був під постійним наглядом чекістів.

Читання справи-формуляра коригує попередні уявлення про Довженка. Він постає не як радянський кінокласик, облас-

каний режимом, а як нонконформістський налаштована особа. Постає не як ікона, а як абсолютно реальна, жива, дуже імпульсивна та вразлива людина. Чекістські «біографи» Довженка, очевидно, самі того не бажаючи, показали, яким насправді він був у лещатах добровільно-примусового служіння комуністичному режимові.

Визначальне начиння справ-формулярів – це повідомлення агентів або секретних співробітників (звідси часто тиражоване зазвичай з негативними конотаціями поняття «сексот»). Чекісти в УСРР в добу українізації вживали поняття «таємний працівник – т/п». Згадане начиння не таке примітивне, як здається тому, хто говорить про ці матеріали як про доноси. Доноси у справі-формулярі є, але не вони домінують. Чекісти оточили батька українського кінематографа мережею агентів, серед яких були без перебільшення особи неординарні. Наприклад, письменники Микола Бажан і Юрій Смолич, художник Микола Глушенко, кінооператор Юрій Скульчик, композитор Ігор Белза, визначний діяч Української автокефальної православної церкви Василь Потієнко, кінознавець Григорій Зельдович та ін. Спецслужба потребувала кваліфікованих оцінок творчості та поведінки Довженка.

Ось яку характеристику давав Довженку агент «Стріла» (він же письменник Юрій Смолич): «Суперечливість натури Довженка позначається у всьому. Як і у побуті Довженкова тонка культурність та витончена естетичність легко сполучається із найпростішими смаками, з найелементарнішими інтересами і рисами характеру сільського жителя і навіть з найпримітивнішими старосвітськими традиціями, так і у психіці Довженка ясність мислення, волелюбність, толерантність, освіченість несподівано сполучаються з тупістю темного, відсталого селянина, наприклад, з антисемітизмом» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 1. Ч. 2. Арк. 305].

Ось саме ця «антисемітська», як висловився Смолич, частина справи-формуляра довгий час уповільнювала розсекречення цієї справи. Однак Довженка не зрозуміти, не знаючи його не вельми маркантних особливостей, але цього навряд чи варто боятися, якщо ми хочемо повноцінно й реалістично його зрозуміти. Саме про це виразно написав Іван Кошелівець: «Щоб постать Довженка була явлена читачеві в живому образі, майбутній біограф має очистити його портрет від фальшивої непорочності. Тільки тоді він постане в повній величі й трагізмі його життя з усіма слабостями й достоїнствами, властивими живій людині» [6, с. 50].

У жовтні 1940 року Довженка призначили художнім керівником Київської кіностудії. Ще у квітні того самого року його призначили головою новоствореної режисерської колегії Київської кіностудії, яка повинна була займатися питанням акторських кадрів. Довженко отримав реальні важелі впливу на кіновиробництво в Києві. Сприяли цьому також дружні стосунки з тодішнім партійним лідером України Микитою Хрущовим (він очолив ЦК КП(б)У із січня 1938 року). Саме його підтримкою заручився Довженко, ставлячи завдання українізації Київської кіностудії, наполягаючи на тому, щоб фільми знімалися українською мовою, а потім дублювалися російською. Наступне завдан-

ня – подолання провінційності українського кінематографа, залучення молодих акторських і режисерських кадрів [1, с. 188–189]. Виступаючи на партійно-виробничій конференції студії 8 травня 1941 року, Довженко задекларував ще одну річ, яка, безсумнівно, сподобалася не всім співробітникам. Він наголосив на тому, що жорстко й беззастережно наполягатиме на виконанні своїх наказів.

Заздрісників і ворогів у нього достатньо. Тож не дивно, що спроба українізувати (хоча й паралельно з російськомовним продуктом) студію і спроба додати творчої енергії за рахунок молодих митців миттєво викликали обвинувачення на адресу Олександра Довженка в «націоналізмі» та прощтовхуванні «своїх» кадрів.

З призначенням Довженка на художнього керівника захвилювались і чекісти. Вони підвищують увагу до «націоналістичної практики» Довженка на кіностудії [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 1. Ч. 2. Арк. 386]. Проте справа-формуляр виявляє ще одну прецікаву тенденцію. До «націоналістичної» практики та інтенцій нового художнього керівника Київської кіностудії агенти та інформатори НКВД починають дедалі активніше додавати юдофобію Довженка.

У листопаді 1938 року Олександр Довженко виступає на мітингу, скликаному Спілкою письменників України у зв'язку з єврейськими погромами в нацистській Німеччині. Ось як передавала виступ Довженка всесоюзна газета «Кіно» («Кино»): «Я, художник трудового народу України, висловлюю свій протест проти єврейських погромів, що учиняють фашисти. Єврейські погроми – це ознака безсилля фашизму. Вони не допоможуть йому так само, як не допомогли Миколі кривавому, Петлюрі й іншим. Я уявляю собі становище нещасних, беззахисних євреїв у Німеччині. Я уявляю собі на мить, що я – єврей, що я броджу, як звір серед лісів, голодний, оббрижуючи своєю кров'ю німецькі тротуари, мене топчуть закривавлені фашистські чоботи,

я плачу у фашистських в'язницях, мене обливають бензином і підпалюють, тому що я – професор, єврей...» [1, с. 135].

Через цей свій виступ *Ordensträger* (тобто орденоносець) Олександр Довженко потрапив до облікової картки Гестапо ². Та незважаючи на це, як засвідчує справа-формуляр, він водночас у Радянському Союзі потрапив до категорії антисемітів чи, точніше (і правильніше) кажучи, юдофобів. Через що? Адже в Довженка були дружні, теплі, а головне щирі взаємини з відомими діячами культури, євреями за походженням. Серед них композитор Дмитро Шостакович, кінорежисери Сергій Юткевич, Григорій Рошаль, Лев Арнштам, Есфір Шуб, кіносценарист Євген Габрилович, письменник Ісак Бабель. Довженко був у дружніх стосунках із Сергієм Ейзенштейном, який у 1940 році називав його «майстром своєї індивідуальності», «людиною, яка створила нове в галузі кіно» [8, с. 41].

На тлі всього цього ніби саме собою знімається (чи видається дивним) питання про те, що Довженко висловлював якісь юдофобські думки. Проте справа-формуляр і в цьому питанні вносить свої корективи. Перед тим, як говорити про це докладніше, звернімося до ще одного важливого тексту. Мова про статтю одного з найцікавіших українських істориків ХХ ст. Івана Лисяка-Рудницького ³, опубліковану 1975 року. Матеріал має назву «Зауваження до статті професора Цві Гітельмана ⁴ «Соціально-політична роль євреїв України». Крім інших цікавих тез Лисяка-Рудницького, увагу привертає така: «Нормалізації українсько-єврейських взаємин перешкоджають не лише спогади про минулі конфлікти, але й деякі нерозв'язані сучасні проблеми, що розділяють обидва народи. Я хотів би звернути увагу на дві скарги: одну – євреїв на українців, другу – українців на євреїв. На мою думку, обидві скарги виправдані, і їх треба сприйняти чесно, перш ніж стане можливо справжня взаємна довіра та дружба між євреями й українцями» [7, с. 137].

Тут варто звернути першочергову увагу на слова про те, що **обидві скарги виправдані**. І якщо гроно єврейських претензій зазвичай містить образи за погроми (перелік починається від Богдана Хмельницького) та участь українців у нищенні євреїв в добу «петлюрівщини», а потім під час Другої світової війни, то «головна скарга» українців полягає «в тому факті, що українські євреї, акультуруючись, у переважній більшості прийняли російську мову й культуру, сприяючи таким чином русифікації українських міст» [7, с. 137]. У нашому випадку можна лише додати: поряд з іншим сприяючи русифікації культури і, зокрема, кінематографа в Україні, в УСРР/УРСР.

Ось із чим Олександрові Довженку довелося перманентно стикатись, особливо коли він прийшов у кінематограф і коли згодом перетворився на визнану, знану і впливову у творчому сенсі постать. Не забуваймо, яким значним був тогочасний просярок євреїв у партійних і державних органах. На IV Нараді з національного питання в ЦК РКП(б) з відповідальними працівниками національних республік та областей, яка працювала в Москві 9–12 червня 1923 року, наводилися такі цифри: у КП(б)У було 57 % росіян, 23 % українців, 13 % євреїв. У колегіях наркоматів нараховувалось 47 % росіян, 12 % українців, 26 % євреїв [11, с. 221]. Один із провідних партійних діячів Микола Бухарін, виступаючи на XII з'їзді РКП(б), зауважив: «На Україні, наприклад, де склад партії російсько-єврейський, головне наше завдання полягає в роботі серед українців, і саме тому дуже часто на Україні частина наших товаришів з такою енергією, з такою люттю бореться проти українського націоналізму. Їм для правильної політики слід було б перевчатися» [2, с. 612].

Не забуваймо і про органи держбезпеки. Доречно нагадати про те, що в 1926 році національний склад УСРР був такий: 75,4 % українців, 8,1 % росіян, **6,5 % євреїв**, 5,0 % поляків, 1,5 % німців, 1,1 % молдаван і румунів, 0,5 % болгар, 0,5 % татарів і тюрків, 0,3 %

угорців, 0,3 % греків, 0,2 % білорусів, 0,07 % вірмен, 0,5 % представників інших національностей [5, с. 1733]. А тепер подивімося на національний склад найвищого керівництва НКВД УСРР у середині 1930-х років: євреї – 60 (66,67 %), росіяни – 14 (15,55 %), українці – 6 (6,67 %), латиші – 3 (3,33 %), поляки – 2 (2,22 %), білорус – 1 (1,11 %), немає відомостей – 4 (4,44 %) [12, с. 53–93].

Ці цифри стосуються чекістської верхівки; тих, хто ухвалював не дрібні рішення, а проведення масштабних репресивних акцій в УСРР/УРСР, керуючись при цьому отриманими з ОГПУ/НКВД вказівками або виявляючи ініціативу. Не дивно, що для чекістів (це добре демонструє справа-формуляр) колишній петлюрівець Олександр Довженко був ворогом, а головне «українським націоналістом» без усіляких застережень. Крім того, петлюрівець, за каноном комуністичної пропаганди і за чекістськими стандартами – не лише антикомуніст, а й обов'язково русофоб і юдофоб. Симптоматично, що для частини єврейського середовища Київської кіностудії рецепція Довженка, особливо коли він посів (хоча й не надовго) керівні посади, була майже такою самою.

Не варто забувати і про ширший контекст. Наприклад, про те, що в 1938 році начальником управління з виробництва художніх фільмів, тобто куратором не лише Олександра Довженка, а й Сергія Ейзенштейна, Михайла Ромма та інших відомих кінорежисерів, був Олександр Лінов-Манькович, одеський єврей і чекіст. Він прийшов керувати художнім кінематографом з посади помічника начальника оперативно-чекістського відділення Відділу охорони ГУЛАГу НКВД⁵.

Звісно, антиєврейські настрої та висловлювання – не найприємніший, але водночас найменш коментований аспект Довженкової біографії. Проте цієї теми, на моє переконання, не слід оминати, боячись можливих закидів щодо юдофобії та ще в чомусь. Цей аспект є частиною справи-формуляра, а ця справа своєю чергою пояснює чимало

важливих і навіть екзистенційних епізодів життя Довженка. Справа-формуляр проливає певне світло не лише на «пікантні», замовчувані грані особи Довженка, а й на загальну специфіку його характеру.

Про ці людські риси та високу «емоційну шкалу» (часом хворобливу) Олександра Довженка, на мою думку, слід пам'ятати, коли підходимо до все ще непродискутованої належним чином у «довженкознавчому» дискурсі проблеми «Довженко і євреї». Витоки цієї проблеми й у самому характері Олександра Довженка, що його справа-формуляр підтверджує достатньо виразно. Коли Довженко вибухає гнівом, то гнів його часто не локалізований, не адресний. Він – тотальний. Тому чому під «гільйотину» Довженкового ригоризму і гніву потрапляють всі, а не лише євреї.

Ось як, наприклад, Юрій Смолич (агент «Стріла») передавав Довженкову оцінку українців (і чимало з його слів зберегли свою актуальність донині): «Він говорить: “Виявляється наш народ г[івно]”. Причини настрою Довженка ті, що “нашому українському народу, виявляється, абсолютно байдуже український він чи не український”, а Довженко наводить чимало прикладів зі своїх спостережень, що народ не знає і не цікавиться своєю історією, легко відмовляється від національних традицій, забуває мову. На мої заперечення про “довготривалу русифікацію” Довженко злостячись відповідає, що “поляків ось також не менш русифікували і германізували, а вони залишилися поляками, а наш народ охоче йде назустріч втраті своєї національності. Чому? – Може, ми справді поганий народ» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 2. Ч. 2. Арк. 157].

У липні 1940 року від Смолича надходить таке повідомлення: «Довженко кип'ятився з приводу того, що немає національних українських кадрів, що повсюди “жиди”. З інших зауважень і суджень Довженка з національного питання складався певний національний світогляд Довженка. Він лаяв “жидів”, лаяв росіян, лаяв українських націоналістів-

хуторян, але й на націоналізм фашистської бойовничої формації він також накидався з такою ж лайкою. Водночас увесь останній час зростає його інтерес до усього національного українського» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 1. Ч. 2. Арк. 303].

Чекісти після призначення Довженка на посаду художнього керівника Київської кіностудії розпочинають активний пошук про його «неблагонадійне» політичне минуле, і тут на поверхню виходять деякі не відомі раніше деталі його біографії. Зокрема, у справі-формулярі є два дуже пікантні епізоди. У Довженка під час громадянської війни нібито була дівчина-єврейка. У них було велике кохання, а потім вона просто кудись зникла. Підозрювали, що він її або вбив, або щось таке зробив, аби її не стало [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 2. Ч. 2. Арк. 82; Т. 4. Арк. 43]. Ця лінія в справі не прояснена до кінця. Напевно, чекісти напружено шукали сліди цих Довженкових дій, але нічого не змогли розшукати. Це, поза сумнівом, підважує правдивість цієї історії.

На думку Олександра Безручка, згадана раніше облікова картка Гестапо і текст виступу Довженка на мітингу протесту проти нацистських погромів євреїв у Німеччині «спростовують наклепи “секретних співробітників” НКВД, які звинувачували О. П. Довженка в єврейських погромах під час громадянської війни й антисемітських настроях напередодні Другої світової... Якби О. П. Довженко був антисемітом, то хіба б серед його учнів були євреї – Мойсей (Михайло) Вінярський, Ізраїль Гольдштейн та інші? У даному разі, це не що інше, як спроба знищити більш талановитого митця руками спецслужб» [1, с. 136].

Я би не спрощував проблеми, вважаючи все, що говорили й писали секретні співробітники, лише наклепами. Справа-формуляр доносить до нас не тільки голоси сексотів, наклепників чи навіть чекістів. Ми ніби чуємо самого Олександра Довженка, а для нього єврейська тема не була темою якоїсь однієї випадкової розмови. Зрозуміло й те,

що занесення до гестапівської картотеки і публічний виступ вкупі з газетним повідомленням про нього також автоматично нічого не спростовують.

Тут важливіше те, що ніхто із серйозних біографів Олександра Довженка (крім чекістів-«біографів», серед яких було чимало євреїв), навіть знаючи про наведені згадки доби громадянської війни, не намагався з'ясувати, могло це бути чи ні. Тому дотепер залишається гадати, як казав Василь Потієнко («Сорбонін»), що тут істина, а що вигадка. Ще один висновок полягає в тому, що потрібні дослідницькі зусилля, аби з'ясувати, що ж насправді трапилось. І чи трапилось.

Документи засвідчують, що одним із серйозних факторів появи настроїв проти Довженка, а відповідно і чекістських дописів, стало прагнення Довженка до більшої самостійності в кіновиробництві. Григорій Зельдович («Альберт») у січні 1941 року повідомляв: «Довженко проводить зараз велику роботу, щоб досягти відриву українського кіно від керівництва з Москви. Він сам мені сказав таке: “Ми надто залежні від Москви. Такої залежності не може бути. Я говорив про це з Редьком ⁶, і він сказав, що в ЦК буде про це розмова. Большаков ⁷ не може керувати українською кінематографією. А тепер ще додався сіоніст Ромм ⁸ (заст[упник] нач[альника] Головного управління худож[ніх] фільмів Комітету кінематографії)”. Іншого разу Довженко сказав мені: “ЦК доручив мені та Карасьову (нач[альник] Управління кінофікації) підготувати доповідну записку про створення Українського кінокомітету. Якщо це буде проведено, я буду художнім керівником Київської та Одеської студії, а то зараз в Одесі немає українських режисерів”. У Москві, зокрема, 7 січня Довженко говорив про те, що наперекір небажанню багатьох він будуватиме Київську студію так, як він вважає за потрібне» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 2. Ч. 2. Арк. 99–100].

Саме агент «Альберт» був одним із найактивніших інформаторів у передвоєнний

період і одним із тих, хто найвиразніше прагнув дискредитувати Довженка. Ось уривок з одного з його донесень: «Ставши худ[ожнім] кер[івником] Київської студії, Довженко виявляє шалене, невимовне прагнення влади, свій звіриний, суб'єктивний націоналізм та інші негативні риси... Одночасно Довженко усіляко прагне дискредитувати партійну організацію студії в цілому. Треба сказати, що низка євреїв займає керівне місце на студії, є членами бюро парторганізації... Довженко не дозволяє нічого робити без особистої вказівки. Керівництво парторганізації у зв'язку з становищем, що створилося, тримається нерішуче, неактивно. Директор студії Юрко⁹ – безвільний. За таких умов всі виробничі справи на студії майже не вирішуються, чи щодня перевіряються. Фінансове становище студії – катастрофічне, терміни запуску та випуску картин безперервно відтягуються. Без паніки, тверезо, треба сказати, що без оздоровлення обстановки студію чекає зрив плану 1941 року» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 2. Ч. 2. Арк. 93, 95, 100–101]. Цілком зрозуміло, що йшлося під «оздоровленням обстановки» – йшлося про те, щоб прибрати Довженка з посади та з кіностудії.

Юрій Єкельчик («Тимофеев») повідомляв: «У характері Довженка виявляється антисемітизм. Про це знають працівники студії. Мені розповідав, наприклад, гример Нудман, що коли його призначили працювати у групу “Щорс” і Довженко побачив Нудмана, то розпорядився негласно прибрати його, оскільки він єврей. До свого відданого і найдавнішого приятеля Бодика Л. А.¹⁰ Довженко особливо останнім часом виявляв грубе і зверхнє ставлення, що переходило у публічне знущання» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 1. Ч. 2. Арк. 220].

Лазар Бодик був багаторічним приятелем Довженка, працював у знімальних групах його фільмів. І якраз взаємини з Бодиком є переконливим підтвердженням того, що певні юдофобські висловлювання Довженка (що їх так майстерно оминали радянські

довженкознавці й оминає дехто із сучасних) не є свідченням його органічної юдофобії, а все-таки диктувалися насамперед специфікою його характеру, передусім надмірною емоційністю й контекстом конкретних ситуацій, що він в них потрапляв.

Літератор Кость Герасименко («Павленко») у червні 1940 року повідомляв: «Довженко людина дуже плутаних та неясних настроїв. Якщо додати до всього ще те, що він антисеміт, то картина вийде більш-менш повна. Довженко лає євреїв взагалі, каже, що ця нація, на його думку, неохайна, брудна та в основі непрацьовита. Одного разу він навіть висловлював погляди Гітлера з цього питання, і видно було, що він до них ставиться, принаймні, не вороже. Все це, наголошую, висловлюється Довженком завжди на весь голос. І заявляє він, що говорить він так, як думає» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 1. Ч. 2. Арк. 292 зв.].

А ось які оцінки висловив у січні 1941 року тодішній директор Київської кіностудії Абрам Канторович («Григорій»): «Щоб покінчити з висвітленням цього питання, скажу, що антисемітизм, на мою думку, Довженку не чужий. Я пам'ятаю дві розмови з ним... Перша сталася з приводу того, що у нас на фабриці брудно. Довженко це пояснював так: “Бруд у нас на фабриці, бо керують євреї. Євреї не люблять землі, а хто не любить землі, той не любить і чистоти”. На мою репліку, що за чистоту на фабриці відповідає пом[ічник] директора Мар'ян Камінський (не єврей) Довженко, здається, відповів: “Він від них заразився”. Це було влітку 1940 року. Друга розмова була нещодавно, у листопаді, а скоріше навіть у грудні, коли на фабриці пішли чутки, що Комітет знімає Юрка з директорства. Це відбувалося на квартирі Довженка, за обідом, де була присутня і Солнцева. Довженко заявив, що у нас на фабриці єврейське засилля і почав перераховувати всіх зав[ідувачів] відділів євреїв, порахувавши євреями навіть тих, хто євреєм не є. Довженко стверджував, що Юрка хочуть зняти керівники відділів з директор-

ства лише тому, що він не єврей» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-386. Т. 2. Ч. 2. Арк. 11].

При цьому Абрам Канторович відзначав, що не все так однозначно, що серед Довженкових друзів і людей, яким він сприяє і з якими він підтримує теплі стосунки, чимало євреїв: «...в окремих випадках та в особистому житті я не спостерігав випадків антисемітизму Довженка. Серед особистих друзів та близьких Довженка я знаю чимало євреїв» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-386. Т. 2. Ч. 2. Арк. 11]. Разом з тим Канторович указував на те, про що вже йшлося – на специфіку Довженкового ставлення до людей: «Загалом ставлення Довженка до людей, як і його поведінка взагалі, надзвичайно не рівне і іноді для мене незрозуміле» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-386. Т. 2. Ч. 2. Арк. 12].

А ось які висловлювання Олександра Довженка зафіксовані в донесенні агента «Уманського» (Микола Бажан) від 17 лютого 1941 року: «Він доводить, що на фабриці [йдеться про Київську кіностудію. – Ю. Ш.] засіли, як він говорить, “сіоністи”, люди, ворожі українській культурі, які перешкоджають і висуненню нових творчих українських кадрів і спрямуванню тематики фільмів Київської кіностудії у бік української тематики. Серед таких людей особливо гостро говорив про Бродського ¹¹ і Цапа ¹² (обидва, здається, працюють зараз у парторганізації кіностудії)» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-386. Т. 2. Ч. 2. Арк. 53].

Слід згадати і про такий факт: коли Довженко був художнім керівником Київської кіностудії, йому почали надсилати кураторів. І були це здебільшого євреї. Наприклад, у лютому 1941 року приїхали вже згаданий агент «Григорій», тобто Абрам Канторович (але тепер в ролі заступника начальника Головного управління з виробництва художніх фільмів Комітету у справах кінематографії при Раді Народних Комісарів СРСР) і (вже добре знайомий нам) редактор того самого управління Григорій Зельдович (колишній редактор Київської кіностудії). Ось так зішлись агенти «Григорій» і

«Альберт». Вони з'явилися з дивною мотивацією – «для завершення роботи над фільмом “Богдан Хмельницький”» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-386. Т. 2. Ч. 2. Арк. 41]. Фільм цей робив режисер Ігор Савченко ¹³, до якого Довженко ставився достатньо упереджено, не приховуючи цього.

Московські посланці приїхали підтримати Ігоря Савченка, а заодно й режисерів Абрама Роома ¹⁴ і Миколу Садковича ¹⁵, яким Довженко нібито мав намір не давати нових постановок. Але через що?! Причиною стала розмова у ЦК КП(б)У, де Довженкові, мовляв, «дали директиву ставити фільми українською мовою і потім вже дублювати російською, брати лише українських артистів тощо» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-386. Т. 2. Ч. 2. Арк. 97]. Такою була стара пісня про «насильницьку українізацію», цього разу кіносправи в УРСР.

У 1940–1943 роках художнім керівником Державного управління з виробництва фільмів був Михайло Ромм. Він і єврейське середовище, яке справді серед кінематографістів було дуже потужним, цілий час висловлювало Довженкові якісь зауваження, застереження і в різний спосіб гальмувало його творчі починання, а завершувалося все підозрами в «українському націоналізмі». «Відзначився» навіть відомий радянський поет Михайло Шейнман, якого знали в СРСР під псевдонімом «Михаил Светлов» ¹⁶. Він сказав про Олександра Довженка, що він хороший художній керівник студії і режисер, але «заражений націоналізмом» [ГДА СБУ. Спр. С-836. Т. 3. Ч. 2. Арк. 88]. Запитання: звідки в автора знаменитого в колишньому Радянському Союзі вірша «Гренада» право давати такі оцінки? Зрозуміло, це було образливо для митця такого рівня, як Довженко, та ще й з його амбіціями і високою самооцінкою.

Як відомо, Михайло Ромм був творцем таких масштабних пропагандистських кінофальшивок, як фільми «Ленін у Жовтні» та «Ленін у 1918 році». Вихід фільму «Ленін у Жовтні», крім іншого, ознаменувався

конфліктом між Олександром Довженком і Михайлом Роммом. Ось як про це згадував сам Ромм: «Та, напевно, зліше за всіх і, як завжди, яскравіше за всіх з цього приводу висловився Довженко. Він сказав: “Ця картина нагадує мені концерт, в якому заспівала чудова співачка, а розкланюватися вийшов її чоловік, зубний лікар”. Співачка – це Щукін, зубний лікар – це, зрозуміло, я. Так, він [тобто Довженко. – Ю. Ш.], звісно, недоброю був людиною, хоча дуже талановитий. Це зауваження мене зачепило боляче, так що надовго я його запам’ятав, надовго» [9, с. 58].

Одначе обласканий владою Михайло Ромм не залишився перед Довженком у боргу. У 1937 році відбулося обговорення фільму Сергія Ейзенштейна «Бежин луг». Сценарій був написаний драматургом, колишнім чекістом Олександром Ржешевським¹⁷, а сюжет спирався на історію хлопчика Павлика Морозова. Цей піонер уславився на весь Радянський Союз тим, що повідомив до сілради про змову власного батька, оголошеного куркулем, з іншими ворогами колективізації. Зрештою хлопчика вбив власний дядько.

Убито було і фільм Сергія Ейзенштейна, з яким Олександр Довженко приятелював. Після перегляду чорнової версії зйомки призупинили, а в березні 1937 року дворічну роботу над фільмом остаточно зупинили. Сергію Ейзенштейну довелося публічно «каятися» й навіть написати статтю «Помилка “Бежина лугу”».

На згаданому обговоренні фільму Сергія Ейзенштейна виступав Михайло Ромм. Ось як він охарактеризував Довженка: «Олександр Довженко два роки тому сказав: я хотів би зробити таку картину, щоб Політбюро, подивившись її, прийняло постанову: дивилися таку-то картину Довженка, ухвалили – організувати таку-то область і зробити все за вказівками О. Довженка, за його картиною. Це його мрія. Він говорив, що я не можу йти безкінечно у хвості. У кого? У партії? Вийшло, я хочу йти попереду. Це мрія партизана, вище за те, про що мріяли

люди. Він революційна людина, але він хоче, щоб Політбюро ЦК, не фашистської партії, а наше, йшло б його слідами» [4, с. 844].

Можналише уявляти, що відчув Довженко, на той момент «поранений» своєю роботою над «Щорсом», коли слухав ці слова (по суті публічний донос) у 1937 році, коли на «ворога народу» можна було перетворитися буквально миттєво. Недаремно пізніше, 17 липня 1945 року, він зафіксує в щоденнику, що його «Ромм ненавидить» [4, с. 347].

Остаточо «двобій» Олександра Довженка і Михайла Ромма завершився під час війни, коли він і співробітники Київської кіностудії були в евакуації в Ашхабаді (Довженко і Солнцева приїхали туди з Уфи, куди спочатку потрапили з Києва). Річ у тім, що ще в 1941 році під час перших бомбардувань з Київської кіностудії просто втекло кілька провідних і відповідальних співробітників. Довженко, Солнцева і ще кілька близьких до них осіб підписали листа до ЦК КП(б)У про цю ситуацію. Проте нічого не сталося, і втікачі успішно продовжували функціонувати тепер вже в легітимній евакуації. І помстилися, незважаючи на обставини.

Саме в Ашхабаді 23 грудня 1941 року тодішній директор Київської кіностудії Яків Лінійчук¹⁸ своїм наказом звільнив з роботи близьких до Довженка підписантів згаданого вже листа. «Ми, – писав пізніше кінорежисер Віктор Іванов¹⁹, – звернулись до прокуратури. У якості свідка, який підтверджував несправедливість звільнення, був Олександр Петрович... Сказав з гіркотою про час і біду, які повинні об’єднувати людей, робити їх чистішими, про час, коли повинні бути забутими всі особисті образи, які ніяк не повинні були евакуюватись сюди з України, але вони виявилися серед тих “дорогоцінностей”, з якими люди не могли розлучитися і взяли їх із собою: ці “дорогоцінні образи”, особисті рахунки і розрахунки. Лише в них він вбачає мотивування звільнення людей, яких він, як художній керівник, вважає корисними і необхідними, яких слід було в першу чергу використати для роботи» [3, с. 382].

Виступ Довженка вплинув: звільнених відновили, винних покарали, але найцікавіше трапилося далі: «Слідом за цим судом і виступом Олександра Петровича раптом прийшло несподіване розпорядження про те, що він звільняється з посади художнього керівника студії, а замість нього, за сумісництвом, художнім керівником Ашхабадської (Київської) кіностудії призначається М[ихайло] Ромм з резиденцією в Ташкенті, тобто один худ[ожній] кер[івник] на дві студії» [3, с. 382]. Довженка позбавили реально, а не уявного впливу на творення українського кінематографа.

Він це добре розумів, що виразно засвідчує його лист до заступника Голови Ради Народних Комісарів УРСР Федора Редька після того, що трапилось. Олександр Довженко зазначає, що його звільнено за наказом тодішнього голови Комітету у справах кінематографії Івана Большакова: «Офіційно зняв тимчасово. Мотив зняття – необхідність спішно виготовити сценарій і зробити фільм про Україну у Вітчизняній війні... На моє зауваження про необхідність згідно постанови ЦК КП(б)У виховувати кадри української кінематографії т[овариш] Большаков заявив мені: “Нині нам жодні українські кадри не потрібні. Нехай воюють. Зараз у нас немає України, немає ЦК та Раднаркому, і ні кадри, ні картини українською мовою нам не потрібні. Ось відберемо Київ, тоді і знову їх виховуватимете”. Внаслідок цієї безграмотної злочинної заяви українська кіностудія працює по-руськи, тобто як українська перестала існувати» [3, с. 217].

Після цього Довженко дозволяє собі вже зовсім неполіткоректні формулювання, як сказали б тепер. Перераховуючи режисерів, які починають зйомки фільмів, він пише: «Режисера Григора ²⁰ послано в Ташкент для написання сценарію про героїчну роль євреїв у великій сучасній війні для постановки єврейського фільму» [3, с. 217].

У березні 1943 року нарком внутрішніх справ УРСР Василь Сергієнко ²¹ надіслав

Микиті Хрущову спецповідомлення про висловлювання українських письменників на адресу Натана Рибак ²². Останній був у той час заступником відповідального секретаря Спілки радянських письменників України. Спецповідомлення починалося з цитування Олександра Довженка: «Чимало шкодять українській культурі єврейчики. Вони нас ненавиділи, ненавидять і будуть ненавидіти. Вони стараються всюди пролізти і все захопити у свої руки. Обурливим є той факт, що спілкою радянських письменників України керує партійний єврейчик Рибак. А відбувається це тому, що українські письменники бояться євреїв» [ЦДАГОУ. Ф. 1. Оп. 23. Спр. 685. Арк. 82].

У своїх юдофобських висловлюваннях Довженко часом заходив аж занадто далеко. Так, у грудні 1943 року, вже після вигнання німців з Києва, у розмові з Миколою Глущенком («Ярема», «Художник»), якому він довіряв, Олександр Довженко обговорював проблему населення столиці України, яке жило під окупацією. «Час зрозуміти, – наголошував Довженко, – що населення, яке залишилося два роки тому, на 99 % було переконане, що настала нова ера і звинувачувати його у будь-чому – злочин» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 3. Ч. 2. Арк. 2]. Далі Довженко почав стверджувати, що половину київського населення буде висилено. На слова Глущенка про те, що німці винищили євреїв, реакція була такою: «Солнцева сказала: “І добре німці зробили, що позбавили країну від цієї зарази!”. На що Довженко сказав: “Євреям довіряти не можна, якби німці їх залишили нам, то ми б дочекались від них зради і пакостей”» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 3. Ч. 2. Арк. 2].

Своїми юдофобськими висловлюваннями Олександр Довженко викликав невдоволення в тих діячів, які шанували й підтримували його. Справа-формуляр, зокрема, містить реакцію художника Анатолія Петрицького ²³. Він у розмові з агентом «Охотником» у квітні 1944 року дуже обурювався поведінкою Довженка, називаючи

його ідіотом і божевільним, який «весь час ліз на рожон і не думав про інших. Він уявив себе пророком всесильним і ні з ким не рахувався» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 3. Ч. 2. Арк. 35 зв.].

Розмова відбувалася після того, як Довженко був підданий політичному ostracismу за свій твір «Україна в огні» (про це ще йтиметься). Проте Петрицький згадує про зустріч із заступником завідувача відділу пропаганди і агітації ЦК КП(б)У Костянтином Литвином²⁴ і Миколою Бажаном. Раптом Довженко почав говорити про засилля євреїв в Україні, а далі, за свідченням Петрицького, почав обстоювати думку, що Україна повинна бути для українців, вони повинні керувати своїми справами й будувати власну культуру – «для чого тут євреї» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 3. Ч. 2. Арк. 35 зв.].

«Тут, звісно, Довженко не був зовсім неправий, – коментував Петрицький, – занадто вже у нас було засилля євреїв, “українська” культура за авторами була більше єврейською. Та про це можливо і потрібно говорити, але інакше» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 3. Ч. 2. Арк. 35 зв.]. А Довженко продовжив: «Гітлер знищує євреїв на Україні і він по-своєму робить добру справу, як по-іншому можна позбутися цього засилля... Це піде на користь українській інтелігенції. І нині треба убезпечити українську інтелігенцію від цього засилля. Української інтелігенції залишилось так мало, її знищували більшовики, її знищували німці, зараз треба дати можливість почуватися вільно» [ГДА СБУ, Київ. Спр. С-836. Т. 3. Ч. 2. Арк. 35 зв.].

Після цих слів у розмові виникла дуже неприємна й незручна ситуація. Костянтин Литвин намагався зобразити слова Олександра Довженка таким собі жартом. Бажан почав спростовувати, доводячи, що

Довженко кудись не туди «заїхав». Проте насамперед Бажан і Петрицький прекрасно розуміли, що про Довженкові висловлювання Литвин неодмінно повідомить «куди належить».

14 серпня 1945 року Довженко робить запис у своєму щоденнику: «Я подививсь на жахливу споруду “Мосфільму”, пройшовся, як по тюрмі, згадав мою Київську студію, де пройшла моя молодість, де поклав я стільки нервів, турбот і клопоту і де мені отруїло життя четвертьрозрядне єврейство і вигнало мене руками земляків і пишних вождів моїх, аби повірився я отут і скоротив собі життя» [4, с. 357].

Підсумовуючи, мушу наголосити, що документи зі справи-формуляра про єврейський ресентимент Олександра Довженка, як видається, вчать щонайменше двом речам. По-перше, коли ми прагнемо зрозуміти його трагедію (а Довженко, безсумнівно, трагедійний персонаж), не слід обходити те, що не працює на образ «чистого» генія. Інакше не можна уявити, яким насправді був Довженко. По-друге, пам'ятаймо, що Довженко ніколи не був скупий (чи стриманий) на слова. Потрібні чи непотрібні, вони вилітали з нього, як з гармати, і знаходили слухачів, а надто – «інтерпретаторів» з НКВД. Проте нікого з критикованих ним євреїв Олександр Довженко не відправив у газові печі, ні на кого з них не написав жодного доносу. Натомість чимало євреїв організовували стеження за ним і писали про нього в доволі печальному жанрі агентурних донесень. Немає сумніву, що й ці сторінки біографічних і духовних меандрів Олександра Довженка не слід оминати, про них варто говорити вголос, а не скоромовкою. Маємо дискутувати про це чесно й відкрито, пам'ятаючи слова Івана Лисяка-Рудницького про обопільні *виправдані* скарги.

Примітки

¹ Смолич Юрій Корнійович (Георгій Корнелійович) (1900–1976), письменник, журналіст, театральний критик. Дебютував у 1924 році збіркою прозових творів «Кінець міста за базаром». У 1920-х роках вийшли його романи «Останній Ейджевуд» (1926), «Фальшива Мельпомена» (1928), «Господарство доктора Гальванеску» (1929). Співпрацював із журналом «Літературний ярмарок». Редактор журналів «Сільський театр» (1926–1929), «УЖ» (1928–1929), «Червоний шлях» (1935), «Літературний журнал» (1936–1937), «Україна» (1943–1950). Був завербований НКВД у лютому 1935 року і з того часу до лютого 1953 року співпрацював з комуністичними спецслужбами, мав псевдонім «Стріла». Водночас на нього самого було відкрито справу-формуляр як на українського націоналіста. Схема та сама, як і в згаданому вже кейсі Миколи Бажана. Голова правління Спілки письменників України (1971–1973), секретар правління Спілки письменників СРСР (1971–1976). Написав спогади про ВАПЛІТЕ, М. Хвилювального, літературний Харків 1920-х років. Про різницю між Смоличем-агентом і Смоличем-письменником див.: [10].

² Гестапо (Geheime Staatspolizei) – таємна державна поліція Третього Рейху у 1933–1945 роках. Спочатку входила до складу Міністерства внутрішніх справ, а з 1939 року – до Головного управління державної безпеки (Reichssicherheitshauptamt, RSHA). Маючи значні повноваження, Гестапо було найважливішим інструментом здійснення каральної політики як у Німеччині, так і на окупованих територіях.

³ Лисяк-Рудницький Іван Павлович (1919–1984) – історик, навчався у Львівському університеті (1937–1939). Після еміграції до Німеччини продовжив навчання в Берлінському університеті Гумбольдта (1940–1943) і Карловому університеті в Празі, де захистив докторську дисертацію (PhD). Від 1947 року навчався в Інституті вищих міжнародних досліджень (Женева). З переїздом сім'ї до США пройшов стажування в Колумбійському університеті, Нью-Йорк (1951–1953), потім викладав історію у філадельфійському коледжі Ла Саль, в Американському університеті (Вашингтон), з 1971 року був професором Альбертського університету в Едмонтоні (Канада). Співзасновник Канадського інституту українських студій (КИУС) при Альбертському університеті.

⁴ Гітельман Цві (Gitelman Zvi) – професор політології Мічиганського університету.

⁵ Лінов (Манькович) Олександр Якович (1894–1958) – у ЧК з 1920 року. З 1923 року – в Економічному управлінні ГПУ/ОГПУ, згодом у Іноземному відділі, перебував у Гамбурзі. З 1930 року – помічник начальника Іноземного відділу ОГПУ СРСР, відряджений до Туреччини, де займався агентурною розробкою Льва Троцького, який перебував після вислання з Радянського Союзу на Принцевих островах поблизу Стамбула. У липні 1931 – лютому 1932 року – начальник виробничо-технічного відділу Управління Соловецького табору. Згодом – у чекістських органах у Ленінграді, Воронежі, Калініні. З вересня 1937 року – помічник начальника секретно-оперативного відділення Відділу охорони ГУЛАГ НКВД СРСР. У березні 1938 року звільнений з органів НКВД. У квітні – серпні 1938 року – начальник головного управління з виробництва кінокартин Комітету у справах кінематографії при Раднаркомі СРСР, згодом керуючий конторою «Союзінторгкіно». У серпні 1941 року відновлений на службі в НКВД. Працював переважно в системі таборів для військовополонених. З 1950 року був на пенсії.

⁶ Редько Федір Андрійович (1905–1981) – політик, історик, літературознавець. У 1939–1949 роках – міністр освіти УРСР, заступник Голови Ради Народних Комісарів УРСР. У 1943–1944 роках – ректор Челябінського педагогічного університету, у 1944–1949 роках – ректор Полтавського педагогічного інституту.

⁷ Большаков Іван Григорович (1902–1980) – керівник радянського кінематографа. З 1931 року працював в Управлінні справами Раднаркому СРСР, з грудня 1938 року – його керівник. Від червня 1939 року – голова Комітету у справах кінематографії при Раді Народних Комісарів СРСР, з 1946 року – міністр кінематографії СРСР, у 1953–1954 роках – перший заступник міністра культури СРСР. У 1954–1959 роках – заступник міністра зовнішньої торгівлі СРСР, у 1960–1963 роках – заступник голови Державного комітету Ради Міністрів СРСР з культурних зв'язків із закордонними країнами.

⁸ Ромм Михайло (1901–1971) – радянський кінорежисер, сценарист, педагог, театральний режисер. Член партії з 1939 року, був лауреатом п'яти Сталінських премій (1941, 1946, 1948, 1949, 1951), народний артист СРСР (1950). З 1931 року працював на кіностудії «Мосфільм» (попередня назва – «Совкино»). У 1940–1943 роках – художній керівник Державного Управління з виробництва фільмів. У 1942–1947 роках – режисер Театру-студії кіноактора. З 1938 року – педагог, з 1948 року – керівник акторсько-режисерської майстерні ВДІКу. Був режисером замовних кінофальшивок «Ленін у Жовтні» (1937) і «Ленін у 1918 році» (1939), «Володимир Ілліч Ленін» (1949). Найбільше відомий своїми фільмами «Вбивство на вулиці Данте» (1956), «Дев'ять днів одного року» (1962) і «Звичайний фашизм» (1965). Після зняття Олександра Довженка з посади художнього керівника Київської кіностудії в 1942 році займав цю посаду. У 1966 році – один із підписантів листа протесту 25 діячів культури і науки проти здійснюваної в добу Леоніда Брежнєва реабілітації Сталіна. Автор книг і статей з питань кіномистецтва, а також книги спогадів.

⁹ Юрко Петро Миколайович – директор Київської кіностудії. Відсутній у переліку директорів студії у «Вікіпедії».

¹⁰ Ідеться про Бодика Лазаря Зусовича (1903–1976), кінорежисера. У 1924–1929 роках він був асистентом режисера на Одеській кінофабриці. Брав участь у створенні фільмів О. Довженка «Звенигора» (1928), «Арсенал»

(1929), «Земля» (1930), на Київській кіностудії – «Щорс» (1939) і «Буковина – земля українська» (1940, у співавт. з Ю. Солнцевою). Поставив фільми «Зміна росте» (1931), «Шлях вільний» (1932, у співавторстві), «Справжній товариш» (1936, у співавторстві).

¹¹ Бродський Б. Л. – головний інженер Київської кіностудії.

¹² Цап Абрам Львович – організатор кіновиробництва.

¹³ Савченко Ігор Андрійович (1906–1950) – кінорежисер, сценарист, театральний педагог. Лауреат Сталінських премій (1942, 1949, 1952). На Київській кіностудії поставив фільми: «Вершники» (1939), «Богдан Хмельницький» (1941), «Партизани в степах України» (1942), «Третій удар» (1948), «Тарас Шевченко» (1951).

¹⁴ Роом Абрам Матвійович (1894–1976) – кінорежисер, народний артист РРФСР (1965). З 1933 до 1944 року працював на Київській кіностудії. Поставив фільми «Євреї на землі» (документальний фільм, 1927), «Суворий юнак» (1936), «Ескадрилья № 5» (1939), «Вітер зі Сходу» (1941) та ін.

¹⁵ Садкович Микола Федорович (1907–1968) – кінорежисер, драматург. У 1928–1946 роках працював сценаристом і режисером на кіностудіях Москви, Одеси, Києва, Ташкента. Учасник нацистсько-радянської війни. У 1956–1957 роках – міністр кінематографії, заступник міністра культури Білоруської РСР, представник «Совэкспортфільма» у Великій Британії. Поставив в Україні такі фільми: «Повідь» (1936), «Гомони, містечко» (1939), «Травнева ніч» (1940).

¹⁶ Светлов (справжнє прізвище Шейнкман) Михайло Аркадійович (1903–1964) – поет, драматург, журналіст. Лауреат Ленінської премії (1967).

¹⁷ Ржешевський Олександр Георгійович (1903–1967) – драматург, сценарист, актор, каскадер. У 1923–1924 роках – працював у ГПУ в Ленінграді. У 1926 році закінчив акторське відділення інституту екранного мистецтва. За його сценаріями поставлені фільми «Простий випадок» (1930), «Двадцять шість комісарів» (1933), «Олеко Дундич» (1956) та ін. Член Спілки письменників СРСР з 1935 року, виключений у 1953 році. Автор кількох п'єс і нереалізованих сценаріїв.

¹⁸ Лінійчук Яків – директор Київської кіностудії, був ініціатором зняття Олександра Довженка з посади художнього керівника кіностудії.

¹⁹ Іванов Віктор Михайлович (1909–1981) – кінорежисер, сценарист, письменник. У 1936 році закінчив ВДІК. Учасник нацистсько-радянської війни. З 1950 року – режисер-постановник Київської кіностудії. Поставив фільми «Шельменко-денщик» (1957), «Олекса Довбуш» (1960), «За двома зайцями» (1961), «Ключі від неба» (1965) та ін.

²⁰ Імовірно, мовиться про Гричера (Чериковера) Григорія Зіновійовича (1883–1945) – кінорежисера і сценариста. У 1922–1923 роках навчався на приватних курсах Б. Чайковського. Працював у кіно, починав як сценарист на кінофабриці «Держкіно», де в 1925 році у співавторстві написав два сценарії. У 1926 році на Одеській кінофабриці поставив фільм «Блукаючі зірки» за однойменною повістю Шолом-Алейхема, а також фільми «Крізь сльози» (1928), «Кришталевий палац» (1934). У 1944–1945 роках працював на Ташкентській студії.

²¹ Сергієнко Василь Тимофійович (1903–1982) – в органах держбезпеки з 1927 року. Комісар держбезпеки 3-го рангу (1941), генерал-лейтенант (1945). У лютому 1941 – липні 1943 року – народний комісар внутрішніх справ УРСР, з червня 1942 року по серпень 1943 року – заступник начальника Центрального штабу партизанського руху. У 1943–1946 роках – нарком внутрішніх справ Кримської АРСР, начальник УНКВД-УМВД Кримської області. У 1946–1954 роках – на керівних посадах у системі ГУЛАГу СРСР. У липні 1954 року звільнений з органів МВС СРСР за «факти дискредитації високого звання генерала», у січні 1955 року позбавлений звання генерал-лейтенанта.

²² Рибак Натан Самійлович (1912–1978) – письменник. Лауреат Сталінської премії (1950). Навчався в Київському хіміко-технологічному інституті (1929–1931). У 1932–1939 роках – на редакційно-видавничій роботі: працював у редакціях журналів «Трактор» (Харків), «Молодой большевик» (Київ), у газеті «Комсомолец Украины» (Київ), у видавництві «Радянська література» (Харків). У 1940–1941 і 1947–1954 роках – головний редактор видавництва «Радянський письменник» (Київ). У 1943–1946 роках – військовий кореспондент, заступник відповідального секретаря Спілки радянських письменників України. Друкувався з 1930 року, найбільш відомий роман «Переяславська рада» (1948, 1953).

²³ Петрицький Анатолій (Анатоль) Галактіонович (1895–1964) – живописець, художник театру і книги, народний художник СРСР (1944), лауреат Сталінської премії (1949, 1951), професор Київського художнього інституту. Автор 500 театральних робіт. Оформляв вистави в театрах Києва – у «Молодому театрі», Музичній драмі, Першому театрі Української Радянської Республіки ім. Шевченка, театрі опери та балету, українському драматичному театрі імені І. Франка та Харківському театрі опери та балету.

²⁴ Литвин Костянтин Захарович (1907–1994) – державний і партійний діяч. З жовтня 1944 до 1946 року – секретар ЦК КП(б)У з пропаганди і агітації, згодом – секретар ЦК. Пізніше був на посаді заступника Ради Міністрів УРСР, секретаря Львівського обласного комітету партії, міністра культури УРСР. У 1956–1963 роках був головою Президії Українського товариства дружби і культурних зв'язків з іноземними державами, у 1963–1974 роках – уповноважений Ради у справах релігій при Раді Міністрів УРСР.

Джерела та література

1. Безручко О. Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб. Київ : Сучасний письменник, 2008.
2. Двенадцатый съезд РКП(б). 17–25 апреля 1923 г. Стенографический отчет. Москва : Политиздат, 1968.
3. Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. В. Агеева, С. Тримбач. Київ : Комора, 2014.
4. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956. Харків : Фоліо, 2013.
5. Енциклопедія українознавства. Париж ; Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Шевченка, 1966. Т. 5.
6. Кошелівець І. Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка. *Олександр Довженко вчора і сьогодні. Затемнені місця в біографії. Збірник матеріалів*. Луцьк : Терен, 2005.
7. Лисяк-Рудницький І. Зауваження до статті професора Цві Гітельмана «Соціально-політична роль євреїв України». *Лисяк-Рудницький І. Історичні есе : в 2 т. / пер. 3 англ. У. Гавришків, Я. Грицака*. Київ : Основи, 1994. Т. 2.
8. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка / упоряд. Ю. І. Солнцева. Київ : Дніпро, 1973.
9. Ромм М. Устные рассказы. Москва : Киноцентр, 1989.
10. Цимбал Я. Мій улюблений сексот: 10 фактів про Юрія Смолича. *ЛитАкцент*. 2020. URL : <http://litakcent.com/2020/07/31/miy-ulyubleniy-seksot-10-faktiv-pro-yuriya-smolicha/>.
11. Четвертое совещание ЦК РКП(б) с ответственными работниками национальных республик и областей в Москве 9–12 июня 1923 г. Стенографический отчет. Москва : Партиздат, 1923.
12. Шаповал Ю., Золотарьов В. Євреї в керівництві органів ДПУ-НКВС-УСРР-УРСР у 1920–1930-х рр. *З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ*. (2010). № 34.

References

1. BEZRUCHKO, Oleksandr. *Oleksandr Dovzhenko: Declassified Documents of Special Services*. Kyiv: Contemporary writer, 2008 [in Ukrainian].
2. ANON. *The Twelfth Congress of the RCP(b). April 17–25, 1923. Stenographic Report*. Moscow: Politizdat, 1968.
3. AHEIEVA, Vira, Serhii TRYMBACH, compilers. *Dovzhenko without Makeup. Letters, Memories, Archival Finds*. Kyiv: Komora, 2014 [in Ukrainian].
4. MIEZIENITSEV, Yevhen, ed.-in-chief. *Dovzhenko O. P. Diary Entries, 1939–1956 = Diary Entries, 1939–1956*. Kharkiv: Folio, 2013 [in Ukrainian, in Russian].
5. KUBIIOVYCH, Volodymyr, ed.-in-chief. *Encyclopedia of Ukrainian Studies*. Paris; New York: Shevchenko Scientific Society, 1966, vol. 5: Vocabulary Part [in Ukrainian].
6. KOSHELIVETS, Ivan. About Darkened Places in the Biography of Oleksandr Dovzhenko. In: Ivan KOSHELIVETS. *Oleksandr Dovzhenko Yesterday and Today. Darkened Places in the Biography. Collected Materials*. Lutsk: Teren, 2005 [in Ukrainian].
7. LYSIAK-RUDNYTSKYI, Ivan. Remarks on Professor Zvi Gitelman's article "The Socio-Political Significance of the Jews of Ukraine". In: *Ivan LYSIAK-RUDNYTSKYI. Historical Essays: In Two Volumes*. Translated from English by U. HAVRYSHKIV, Yaroslav HRYTSAK. Kyiv: Basics, 1994, vol. 2 [in Ukrainian].
8. SOLNTSEVA, Yuliia, compiler. *Fiery Life. Memories on Oleksandr Dovzhenko*. Kyiv: Dnipro, 1973 [in Ukrainian].
9. ROMM, Mikhail. *Oral Stories*. Moscow: Filmcentre, 1989 [in Russian].
10. TSYMBAL, Yaryna. My Favorite Snitch: 10 Facts about Yurii Smolych. *LiteraryAccent*. 2020 [online]. Available from: <http://litakcent.com/2020/07/31/miy-ulyubleniy-seksot-10-faktiv-pro-yuriya-smolicha/> [in Ukrainian].
11. ANON. *The Fourth Meeting of the Central Committee of the RCP(b) with Responsible Workers of the National Republics and Regions in Moscow on June 9–12, 1923. Stenographic report*. Moscow: Partizdat, 1923 [in Russian].
12. SHAPOVAL, Yurii, Vadym ZOLOTARIOV. Jews in the Leadership of the Bodies of the DPU-NKVS-USSR-Ukrainian SSR in the 1920s–1930s. *From the Archives of the VChK-GPU-NKVD-KGB*, 2010, no. 34 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 10.08.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

УДК 791«Іван»:791.071.1]Довженко:[351.74:343.123.12](47+57)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.03.059>

РОСЛЯК РОМАН

кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5432-2895>

ROSIAK ROMAN

a Ph.D. in Art History, an associate professor, a leading research fellow at 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: <https://orcid.org/0000-0002-5432-2895>

Бібліографічний опис:

Росляк, Р. (2024). Фільм «Іван» Олександра Довженка крізь призму радянських спецслужб. *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 59–67.

Rosliak, R. (2024). The Film *Ivan* by Oleksandr Dovzhenko in the Light of the Soviet Intelligence Services. *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 59–67.

© 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/>)

ФІЛЬМ «ІВАН» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ РАДЯНСЬКИХ СПЕЦСЛУЖБ

Анотація / Abstract

У статті проаналізовано комплекс архівних документів радянських спецслужб (агентурних донесень, рапортів, зведень тощо), пов'язаних з роботою О. Довженка над фільмом «Іван» упродовж 1931–1932 років. З усіх картин саме цьому фільмові присвячено найбільшу кількість документів подібного спрямування. У своїх донесеннях агенти інформували спецслужби про роботу над сценарієм, його проходження через цензурні органи, знімальний період. Після завершення роботи над картиною в Україні розпочалася критика його автора. У цей період агенти фіксували важкий морально-психологічний стан митця, його негативні висловлювання на адресу українського партійного керівництва і представників літературно-мистецької інтелігенції, заходи керівників української і союзної кінематографії, спрямовані на нівелювання негативної оцінки фільму в пресі. Щоб отримати більш повну інформацію про фільм, залучали відповідних фахівців для написання рецензій. Через значний тиск і негативне ставлення в Україні режисер змушений був переїхати до Москви, де його представили Йосипу Сталіну. Диктаторові фільм сподобався. Слідом за Сталіним різко змінила думку про «Івана» й офіційна критика. Фільм дозволили демонструвати. Довженко був урятований, здавалося, від неминучої загибелі. Невдовзі режисер розпочав роботу над своїм наступним фільмом – «Аероград», але в Москві радянські спецслужби не випускали митця зі свого поля зору.

Загалом стеження за О. Довженком під час його роботи над фільмом «Іван» входило до значно ширшого кола оперативних заходів спецслужб з отримання компрометуючих матеріалів щодо «антирадянської» діяльності митця і тривало аж до його смерті.

Ключові слова: Олександр Довженко, радянські спецслужби, агенти, агентурні донесення, кінофільм «Іван».

A set of archival documents of the Soviet secret services (agent messages, reports, summaries, etc.) related to Dovzhenko's work on the film *Ivan* in 1931–1932 is analyzed in the article. *Ivan* is just the film that has the largest number of documents of this kind among the works. The agents have informed the secret services about the work on the script, its passage through the censorship authorities, and the filming period in their reports. The criticism of the author has started in Ukraine after the completion of the film. During this period the agents have recorded the artist's difficult moral and psychological state, his negative statements against the Ukrainian party leadership and representatives of the literary and artistic intelligentsia, and the measures taken by the leaders of the Ukrainian and Soviet cinematographers to level the negative assessment of the film in the press. Relevant experts have been engaged to write reviews to obtain more complete information about the film. The director has been forced to move to Moscow because of the considerable pressure and negative attitude in Ukraine. He is introduced to Joseph Stalin there. The dictator has liked the movie. Following Stalin, official criticism also has changed its mind about *Ivan*, and the film was allowed to be shown. Dovzhenko was saved from seemingly certain death. The director has soon started work on his next film, called *Aerograd*. But the Soviet secret services did not let the artist out of their sight in Moscow.

In general, the surveillance of O. Dovzhenko during his work on the film *Ivan* was part of a much wider range of operational activities of the special services to obtain compromising materials about the artist's "anti-Soviet" activities and continued until his death.

Keywords: Oleksandr Dovzhenko, Soviet special services, agents, agent reports, the film *Ivan*.

Актуальність. Серед усіх українських кіномитців Олександрові Довженку – авторові всесвітньо відомих фільмів «Звенигора», «Арсенал», «Земля», присвячено найбільше досліджень. Упродовж багатьох років він був постаттю номер один в українському кіно, та й через кілька десятиліть мало що змінилося... Інтерес до режисера не обмежується його успіхами лише в кінематографії, він поширюється на літературу та образотворче мистецтво. Значною мірою він продиктований і стосунками митця з вищим радянським партійним та державним керівництвом. Проте через відсутність доступу до архівів радянських спецслужб багато сторінок його життєвого і творчого шляху залишалося поза увагою дослідників. Лише з проголошенням Україною незалежності в 1991 році в цьому напрямі розпочалися позитивні зміни. Відкриття згаданих архівів уможливило доступ до них науковців, а відтак і появу наукових досліджень з відповідної тематики.

Отже, актуальність пропонованої публікації зумовлена необхідністю заповнення недостатньо досліджених сторінок творчої

біографії О. Довженка на підставі аналізу матеріалів з архівів радянських спецслужб: у нашому випадку щодо створення фільму «Іван». Це сприятиме не лише написанню детальнішої біографії кіномитця, а й слугуватиме створенню цілісної концепції розвитку українського кіно.

Аналіз останніх досліджень публікацій. Серед дослідників, які певною мірою вивчали заявлену тему (і взагалі взаємини митця та радянських спецслужб), – В. Попик [11], О. Безручко [2], Л. Череватенко [17], Р. Росляк [10; 19], Ю. Шаповал [9; 18], а також С. Тримбач [13], В. Марочко [8]. Однак питанню стеження спецслужб у процесі роботи режисера на фільмом «Іван» окремого дослідження присвячено не було, що зумовило звернення до означеної теми.

Метою дослідження є аналіз архівних документів радянських спецслужб, пов'язаних із роботою О. Довженка над фільмом «Іван».

Виклад основного матеріалу. Інформація про те, як О. Довженко працював над фільмом «Іван» у радянських спецслужб

з'явилася ще на стадії роботи над сценарієм. Окреме донесення про приймання сценарію «Іван» на засіданні редакційного відділу Київської кінофабрики (відбулося 23.05.1931), його оцінку діячами літератури й мистецтва присвятив агент «Холмський» (він же М. Сачук). Сценарій викликав багато різних суперечок, однак за нього все ж таки проголосувало три особи (М. Бажан, О. Корнійчук та А. Любченко), проти – двоє (М. Сачук і, як не дивно, Любченко (ініціалів у документі не вказано)), утримався Я. Савченко. На думку агента, у своєму сценарії Довженко «цілком свідомо й демонстративно продовжує філософську лінію “Землі”, тобто біологізм та ідеологізм, затушковуючи й зовсім відкидаючи класову боротьбу, без якої найхудожніший, найдоскональніший твір втрачає політичну вартість, навіть стає шкідливим» [10, с. 196].

У наступному своєму донесенні «Холмський» інформував спецслужби про поїздку до Харкова М. Бажана для затвердження сценаріїв Вищим кінорепертуарним комітетом. Серед них і сценарій «Івана», який хоча й був загалом схвалений, але з вимогами значного доопрацювання: ввести класову боротьбу як драматургічний елемент, перетрактувати постать центрального героя... При цьому агент зауважив, що це кардинально змінює суть сценарію, а тим часом Довженко збирається обмежитися «мелкой починкой» і розпочинає зйомки, запросивши на головну роль Л. Ляшенка [10, с. 199].

В агентурному робочому зведенні від 31 серпня 1931 року (до якого ввійшли донесення різних агентів) зазначалося, що сценарій також «не вважають добрим, називають його угодницьким, але всі знають, що в Довженка картина дуже відрізняється від сценарію, і що вийде – передбачити не можна» (агент «Ел») [10, с. 201]. Щодо останнього, то із цим можна погодитися, адже деякі попередні фільми режисера суттєво відрізнялися від сценарної основи й лише згодом було здійснено їх літературний запис. До зазначеного зведення ввійшло

також донесення «Антика», який інформував спецслужби про намір Довженка озвучувати фільм у Німеччині (у разі, якщо в Україні зробити цього належним чином не вдасться) [10, с. 203] – місія, слід сказати, за тогочасних радянських реалій – нездійснена, про це можна було лише мріяти...

Агентура тісно спілкувалася не тільки з Довженком, а й із його дружиною Ю. Солнцевою. У розмові з агентом «Лелеко» вона зауважила, що митець переживає «велику внутрішню драму» і взагалі має намір кинути роботу в «Українфільмі». А спонукальним мотивом до такого кроку стала якраз робота на «Іваном»: «Довженко вже давно написав сценарій “Іван” – на тему ударництва. З великими поневіряннями він протягнув сценарій через різні комісії та наради. Нарешті сценарій був запущений у роботу. Експедиція довго працювала на Донбасі. Доводилося лягати спати о першій ночі і вставати о четвертій. Фільм майже вже готовий, і тепер заявляють, що тема ударництва відходить на другий план, а на перший план треба вивести госпрозрахунок» [10, с. 209].

Щодо теми ударництва, то заперечити Солнцевій дуже складно: у 1930-х роках радянська кінематографія часто змушена була реагувати на «актуальні» лозунги й заклики, що лунали з уст вищих партійних і державних керівників. Проте нерідко траплялося так, що лозунги невдовзі втрачали свою «актуальність» (або ж було розстріляно їх промовців), а фільм усе ще перебував на стадії виробництва... Як у воду дивилася Солнцева і щодо виїзду режисера з України, хоча й сама доклала до цього величезних зусиль...

Про важкий морально-психологічний стан митця йшлося вже в іншому агентурному робочому зведенні (від 18 січня 1932 р.): «Режисер Довженко ставить фільм “Іван” (звуковий); фільм трактує проблему кадрів. Сценарій – Довженка. Настрій режисера неважкий. Осередок Київської кінофабрики мав необережність на не зовсім закритих партійних зборах порушити питання щодо

зниження авторитету Довженка як режисера. Робилося це для того, щоб інші режисери фабрики (головним чином партійці-режисери) не запозичили метод роботи у режисера Довженка, бо більшість режисерів на фабриці переходять на його метод, що осередок чи партія вважає неправильним методом» [10, с. 231].

Після завершення роботи над картиною в Україні розпочалася шалена атака на його автора, що перевершила навіть критику «Землі». І атака ця, дуже схоже, була кимось зрежисована нагорі (Ю. Солнцева, наприклад, уважала, що картину «зажимали в Україні, у Наркомосвіті та ЦК завдяки впливові Скрипника, який не любив Довженка» [10, с. 380]), адже дивним чином рецензії розділяють буквально дні...

17 листопада 1932 року на сторінках «Комсомольця України» з'являється критична рецензія О. Сироти і Г. Портнова: «<...> розглядаючи цей фільм як намагання створити збірний тип героя, треба сказати, що з цим завданням Довженко не впорався. Не впорався тому, що образ Івана це, сказати б, сировина, яка потребує довгих процесів перевиховання у пролетарському середовищі, щоб стати, щоб правити за приклад для мільйонів трудящої молоді. І тому Іван не може правити за збірний тип, "за ідеал". Іван, поданий у процесі самовдосконалення, безперечно, не є і не може бути провідним типом, бо, навіть, за словами самого Довженка, Іван – це герой, якого ведуть, а не він веде» [12].

Наступного дня в цій же газеті публікується також негативна рецензія І. Ле «Диалектический нонсенс» [7].

З-поміж інших критиків особливо вирізнявся Ф. Таран. Необхідно зауважити, що вони були знайомі ще по газеті «Вісті ВУЦВК», де Таран працював відповідальним секретарем, а Довженко – художником-карикатурником. Збереглося навіть фото 1925 року, де вони разом з В. Елланом-Блакитним у редакції «Вістей». 18 квітня 1930 року в газеті «Комуніст» (під ініці-

алами «Ф. Т.» Таран опублікував рецензію на фільм «Земля», у якій критикував Довженка, мовляв, той відмовився знімати «агітку», а «свою думку захотів заглибити філософським трактуванням проблеми матері-землі родючої». Рецензент приєднався до деяких критиків, які звинувачували режисера в тому, що в «Землі» «біологічні проблеми стали за основні, а класові – лише за побічні». Звинувачення лунали й за низку фальшивих образів (куркуля Хоми, священника, «голої нареченої»). Узагалі ж, зауважував Ф. Таран, «виходить, що новий кінофільм фальшивий в основних своїх настановленнях. Цього не рятує та виключно висока майстерність, що її вкладено в нього автором і оператором. Окремі кадри фільму зроблено блискуче. Загалом увесь художній матеріал, добір його показує високу художню обдарованість автора. Але виходивши з неправильних настановлень, він із цього блискучого матеріалу, з цієї порцеляни не зміг дати закінчену ідейно-художню будівлю» [15].

Рецензія Ф. Тарана «З питань про фільм "Іван" О. Довженка» була видрукувана аж у трьох номерах газети «Комуніст» (12, 15, 16 листопада 1932 р. – і знову під ініціалами «Ф. Т.»). Одним із головних закидів режисерові є те, що йому не вдалося показати процес перевиховання головного героя через колектив у процесі соціалістичного змагання й ударництва: «Іван О. Довженка через усі ці етапи проходить як невизначена особа. О. Довженко подає Івана не в оточенні колективу, цього могутнього фактору перевиховання <...>, а увесь час огорожує його родиною. Фактично О. Довженко у фільмі "Іван" подає нам не Івана, а родину Іванову» [14]. А ось образ прогульника (він же класовий ворог; куркуль – актор С. Шкурат) подано значно потужніше.

На думку агента «Петра Уманського» (М. Бажана), саме публікація Тарана справила на режисера дуже гнітюче враження, після чого він вирішив залишити Україну [10, с. 443].

У листі до генерального секретаря ЦК КП(б)У С. Косіора від 25 листопада 1932 року О. Довженко так відреагував на критику: «Те, що робиться в українській пресі, в “Комуністі” та “Комсомольці України” <...> грубо та по-нехорошому тенденційно. Я не читав всіх статей Ф. Т. в “Комуністі”, але перша стаття, яку я читав, говорить мені, що автор її злий і кінематографічно необізнаний. Другий автор статті у “Комсомольці України”, письменник-комуніст Іван Ле, заявляє зараз у москві, що він не може приховати своєї радості щодо мого ганебного кінця в Україні. Він радий, що нарешті це сталося і що він завжди вважав, що режисер кіно з мене не вийде. До речі, він же під час свого перебування сумнозвісним завідувачем художнього відділу кінофабрики затверджував мій сценарій як пролетарський твір, рівного якого немає навіть в українській літературі. <...> І чому моє ім'я стало скандальним? У рсфрр картина вважається політично правильною. А я вперше в житті опинився в безвиході» [10, с. 349–350].

Паралельно із цим оперативна розробка режисера «Івана» триває. Загалом з-поміж інших фільмів цієї картині дивним чином присвячено найбільше різного роду документів спецслужб, що, знову ж таки, свідчить на користь спланованої акції.

Так, невстановлений агент (з яким Довженко, вочевидь, був у довірливих стосунках) зазначав, що режисер хотів би зняти фільм, що змусив би весь світ здригнути-ся від жаху: «Я показав би сто п'ятдесят мільйонів голодних людей, які харчуються соєю та капустою, і показав би жменьку ситих, тупих маніяків, які, добряче наївшись у закритих їдальнях, проповідують голодним соціалізм і морочать їм голову мареннями про успіхи будівництва. Показав би населення Києва, яке читає повідомлення про відкриття Дніпровської електростанції при світлі коптилок і примусів, на яких варять послідки, що їх їдять» [10, с. 252]. Але, не маючи можливості знімати такі фільми, Довженко, на думку агента, у своїх філь-

мах (зокрема в «Івані») намагається подати деякі зі своїх поглядів: так, наприклад, нескінченний показ краєвидів дніпровських далей – в естетичному плані повинні відобразити весь смуток митця за прекрасною його країною. А «весь настрій другої частини» – у плані композиції кадрів, монтажу – говорить про безглуздість і хаотичність усього будівництва. Також агент зазначав, що Довженко скомпрометував ідею соцзмагання. Натомість образ прогульника (актор С. Шкурат) викликає симпатії – і «кожен житель охоче пішов би до нього, ніж у пекло, яке називається будівництвом» [10, с. 256]. Висновок: фільм «Іван» перед випуском на екрани необхідно «ретельно проаналізувати».

Менш категоричним був оперуповноважений 4-го відділення секретно-політичного відділу ОДПУ СРСР М. Шиваров. Відвідавши 6 листопада 1932 року закритий перегляд фільму, того ж дня він написав рапорт до вищого керівництва, у якому звертав увагу на той факт, що картина «недостатньо переконлива, дещо плакатно-поверхнева. Є окремі моменти, що становлять безперечний ідеологічний провал» [10, с. 257]. Серед них – кадри, що показують біг через безліч дверей убитої горем матері до директора будівництва й дещо «пом'якшений образ прогульника». Однак висновок чекіста загалом позитивний: він вважає картину допустимою для показу на екрані.

Утім, спецслужби поінформували відповідні інстанції щодо проблем із фільмом, унаслідок чого було створено відповідну комісію «для перегляду й видалення з картини найбільш політично невитриманих кадрів» [10, с. 258] (звісно, до її складу увійшов і представник спецслужб). Загалом було видалено понад десять кадрів. З-поміж них привертає увагу «проходження» матері крізь значну кількість дверей: вирішено було залишити лише двоє дверей... [10, с. 270].

Можливо, забігаючи трохи вперед, зазначимо, що саме ці кадри чи не найбільше сподобалися сталіну. Через кілька років, на

«кремлівському перегляді» 11 листопада 1934 року, його слова занотував керівник радянської кінематографії Б. Шумяцький: «И[осиф] В[иссарионович] перевел разговор на картину Довженко “Иван”, указав, что некоторые чудаки, боясь обвинений в бюрократизме, имеющем место в отдельных звеньях партаппарата, обвинили его и его ленту в поклепе. А на деле – этот режиссер образно, очень тонко и талантливо показал эти формы бюрократизма. У него так изображено: мать пострадавшего рабочего бежит в парторганизацию, но раньше, чем туда попасть, пробегает много дверей. Это было очень интересно и с большим смыслом показано. И вот людей эта критика, попадающая им не в бровь, а в глаз, обидела, и они давай резать и запрещать ленту. Шумяцкий нам об этом написал. Мы посмотрели и признали фильм вполне советским» [3].

Справа-формуляр О. Довженка також містить рецензію невстановленого автора на фільм «Іван». Очевидно, не покладаючись на власний «кінознавчий» потенціал, чекісти вирішили залучити до справи зовнішнього експерта (фаховий рівень рецензії це підтверджує). Він одразу дає таку характеристику: «Враження від фільму: байдужість, нудьга, в окремих місцях – прикрість і роздратування, в інших окремих місцях – деяке ліново-естетичне задоволення» [10, с. 283]. Оскільки найбільш вражаючими моментами фільму для сільського глядача й міщанина є протилежність інтересів села і міста, примусовість вербування, незацікавленість маси селянства в індустріальному будівництві, безглуздість та безцільність індустріальної стихії, то, на думку рецензента, для цієї аудиторії картина, безумовно, шкідлива. А ось для «високкокваліфікованої та класово витриманої аудиторії» шкідливою є «сама холодність, надуманість та претензійність фільму, що звужує величезну тему до оформлення її в мозаїці сумнівних езопівських шарад» [10, с. 287].

Щодня ситуація з фільмом (особливо в Україні) ставала дедалі складнішою. Реальні

неприємності очікували не лише його автора, а й керівників тресту «Українфільм» і навіть «Союзкіно», з відома і під керівництвом яких це все «неподобство» відбувалося. Небезпека змусила сконсолідувати зусилля і вжити відповідних заходів для вирішення проблеми. Діяльність українського й радянського кінокерівництва (а також самого О. Довженка) щодо «реабілітації» «Івана», природно, не пройшла повз увагу спецслужб.

Так, невстановлений агент у своєму донесенні писав про заходи із недопущення негативної оцінки «Івана» в Москві. З цією метою голова тресту «Українфільм» П. Косячний зібрав у себе на квартирі нараду за участю О. Довженка, директора Київської кінофабрики Д. Хмеля, завідувача планового відділу тресту Л. Ніколаєва. Останній наступного дня виїхав до Москви з метою організувати обговорення фільму², вплинути на «тональність» преси тощо.

З іншого боку, цим питанням активно займалося керівництво «Союзкіно» в особі Б. Шумяцького. Так, у кулуарах союзного кіновідомства поширювалися чутки, нібито в Москві багато хто не згоден з українською оцінкою «Івана»; відповідальні працівники «Союзкіно» (вочевидь, з подачі Б. Шумяцького) стали запрошувати О. Довженка до себе додому (скажімо, один вечір О. Довженко провів у заступника виробничого відділу «Союзкіно» Г. Холмського (де був і Б. Шумяцький), другий – у М. Короля – заступника голови союзного кіновідомства, третій – у директора московської кінофабрики С. Ореловича; причому на всіх цих зустрічах була присутня й Ю. Солнцева...) [10, с. 288–289].

Цікавими є «спостереження» агента і про поведінку в ці дні Довженка. Критика вплинула на митця: він дуже змінився зовні. Під впливом Ю. Солнцевої в режисера сформувалася думка, що негативна оцінка «Івана» стала наслідком поганого ставлення до нього з боку «харківських кіл», а не недоліків фільму. Відтак дозволяв собі найбрудніші висловлювання на адресу керів-

ників української партійної організації та харківських пролетарських письменників, називаючи останніх «ублюдками», «творчими імпотентами» тощо [10, с. 289]. Хоча через деякий час, зайшовши в готельний номер агента, Довженко заявив: «А знаєш, вони – сучі сини – знали, до чого причепитися. Адже всі ці місця, на які в Харкові вказували, – і прохід матері, і мова прогульника, і багато іншого, справді, надзвичайно двозначно, вигадано... Адже прогульник у всій картині – найсильніша постать...» [10, с. 290].

Слід зауважити, що звинувачення з боку О. Довженка лунали не лише на адресу українських партійних керівників і деяких письменників. 17 грудня 1932 року, виступаючи з лекцією перед студентами режисерського факультету ВДІКу, кінорежисер у невдачі «Івана» звинуватив виконавця головної ролі Петра Масоху: «Актор був невірно підібраний, він за своїми даними не відповідав задуманому образу. Тому робота з ним полягала не в розгортанні його акторських можливостей, а в тому, щоб приховати все те, що в ньому суперечить моєму задуму» [4, с. 392]. Це було схоже на пошук «цапа відбувайла». П. Масоха про це дізнався аж на початку 1970-х. У листі до Михайла Коваленка він писав: «Архівний же матеріал, що ти мені його нещодавно вручив, про те, як Довженко уже після здачі свого “Івана” мене паплюжив перед студентською аудиторією в Москві за те, що я нібито зіпсував йому фільм, досі був мені невідомим» [5, с. 321]. Звинувачення для актора були як грім серед ясного неба, адже Довженко жодного поганого слова з цього приводу особисто йому не сказав.

Попри зусилля керівників кінематографії, аби нівелювати негативну оцінку «Івана», попри звернення самого режисера до С. Косіора, на українську партноменклатуру, схоже, це мало вплинуло, і фільм фактично був заборонений. Тож, в Україні для О. Довженка склалася доволі небезпечна ситуація. Зважаючи на загрозу власному

життю, наприкінці 1932 року О. Довженко разом зі своєю дружиною Ю. Солнцевою змушений вдатися до втечі до Москви.

У своїх спогадах Ю. Солнцева писала, що після завершення зйомок «Івана» вона разом зі своїм чоловіком відпочивала в Сухумі. У цей час надійшов лист від керівника радянської кінематографії Б. Шумяцького (документально це не підтверджено, адже лист не зберігся...), щоби вони не поверталися в Україну, а відразу ж їхали в Москву, не виходячи з вагона навіть на зупинках. Пізніше стало відомо, що на режисера у Києві був виписаний ордер на арешт [13, с. 312–313].

У Москві Довженка представили всемогутньому Сталіну. Диктатору стрічка сподобалася, особливо епізод, про який ішлося. Слідом за Сталіним різко змінила думку про «Івана» й офіційна критика. А за вказівкою з Кремля Політбюро ЦК КП(б)У на своєму засіданні 3 квітня 1933 року ухвалило рішення: «Доручити т. Затонському усунути всі перешкоди щодо постановки картини Довженка “Іван” в кінотеатрах України» [16, арк. 131]. Довженко був врятований, здавалося, від неминучої загибелі.

В автобіографії, частина якої не ввійшла до п'ятитомного видання (Київ, 1983), О. Довженко викладає таку версію свого порятунку: «Як тільки приїхав до Москви, я зразу з великим душевним хвилюванням написав лист товаришеві й. Сталіну з проханням захистити мене і допомогти мені творчо розвиватися. Товариш Сталін моє прохання почув. Я найглибшим чином переконаний, що товариш Сталін врятував мені життя. Якби я не звернувся до нього вчасно, я, безперечно, загинув би як художник і громадянин. Мене би вже не було. Це я зрозумів навіть не зразу, але цього я вже ніколи не забуду, й кожний спогад мій про цю велику благородну людину наповнює мене почуттями глибокої синівської вдячності й поваги до нього» [6, с. 283].

Висновки. Прекрасно розуміючи потенційну загрозу, яка чатує на нього в Україні,

Довженко вирішує перечекати неспокійні часи в Москві. Тут він розпочинає роботу над наступним своїм фільмом – «Аероград». Але було великою помилкою вважати, що в Москві йому вдалося уникнути стеження з боку радянських спецслужб. Справа-формуляр пересилається з України до Москви, оперативно-агентурна розробка

Довженка тривала, навіть попри покровительство всемогутнього сталіна.

Загалом же стеження за О. Довженком під час його роботи над фільмом «Іван» входило до значно ширшого кола оперативних заходів спецслужб з отримання компрометуючих матеріалів щодо «антирадянської» діяльності митця і тривало аж до його смерті...

Примітки

¹ На головну роль було обрано П. Масоху.

² Обговорення кінофільмів О. Довженка «Іван» та Ф. Ермлера і С. Юткевича «Зустрічний» відбулося 16 і 26 листопада 1932 року в правлінні Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно». Узяв у ньому участь і Довженко. Як згадував кінорежисер і сценарист Л. Арнштам, більшість промовців, протиставляючи «Івана» та «Зустрічного», перевагу віддавала останньому, що нібито більше відповідав існуючій у той час теорії «живої людини». До того ж «Івана» звинувачували в схематизмі [1, с. 442]. Утім, московську критику годі було рівняти з українською...

Джерела та література

1. Арнштам Л. Людина, що прожила тисячу літ. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ : Дніпро, 1973.
2. Безручко О. В. Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб. Київ : Сучасний письменник, 2008.
3. В зрительном зале Сталин, или «Записки Шумяцкого». URL : <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56167>.
4. Довженко А. П. Собрание сочинений в четырех томах. Москва : Искусство, 1969. Т. 4.
5. Довженко без гриму: листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і комент. В. Агеевої і С. Тримбача. Київ : КОМОРА, 2014.
6. Корогодський Р. М. Довженко в полоні: розвідки та есеї про Майстра. Київ : Гелікон, 2000.
7. Ле І. Диалектический нонсенс. *Комсомолец Украины*. 1932. 18 листопада.
8. Марочко В. І. Олександр Довженко. Зачарований Десною. Київ : Парламентське вид-во, 2019.
9. Олександр Довженко / авт. текст, упоряд. док., прим., підбір іл. Ю. І. Шаповала. Харків : Фоліо, 2022. Т. 1–2.
10. Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб : зб. архів. док. : у 2 т. / передм., упоряд., комент., прим. Р. В. Росляка; вступ. ст. С. В. Тримбача, Р. В. Росляка. Київ : Ліра-К, 2021. Т. 1. 1919–1940 рр.
11. Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ. Документальна оповідь за матеріалами архівної справи-формуляру на Довженка Олександра Петровича. *Дніпро*. 1995. № 9/10. С. 21–59.
12. Сирота О., Портнов Г. Іван? А де ж Іван?.. (Про фільм «Іван» О. Довженка). *Комсомолец Украины*. 1932. № 255. 17 листопада.
13. Тримбач С. В. Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2007.
14. Ф. Т. 3 питань про фільм «Іван» О. Довженка. *Комуніст*. 1932. 15 листопада.
15. Ф. Т. Про Довженкову землю. *Комуніст*. 1930. 18 квітня.
16. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 6. Спр. 282.
17. Череватенко Л. Довженко визволений. *KINO-KOLO*. 2005. № 25. С. 108–135.
18. Шаповал Ю. І. Непрощений. Олександр Довженко і комуністичні спецслужби. Варшава ; Київ ; Харків, 2022.
19. Rosliak R. Oleksandr Dovzhenko and the Soviet Secret Police. *IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication. Special Issue: Ukraine in Flames*. 2023. № 43. Р. 173–194. DOI: <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.11>.

References

1. ARNSHTAM, Lev. The Person, who has Lived a Thousand Years. In: Yuliia SOLNTSEVA, compiler. *A Fiery Life. Reminiscences on Oleksandr Dovzhenko*. Kyiv: Dnipro, 1973 [in Ukrainian].
2. BEZRUCHKO, Oleksandr. *Oleksandr Dovzhenko: Declassified Documents of Special Services*. NAS of Ukraine. M. Ryl'skyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. I. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television. Kyiv: "Modern Writer", 2008, 232 pp. [in Ukrainian].
3. ANON. Stalin is in the Audience, or the "Notes of Shumiatskyi" [online]. Available from: <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56167> [in Russian].
4. DOVZHENKO, Aleksandr. *Collected Works in Four Volumes*. Vol. 4: Articles and Speeches. Moscow: Art, 1969, 543 pp. [in Russian].
5. AHEIEVA, Vira, Serhii TRYMBACH, compilers. *Dovzhenko without Makeup: Letters, Reminiscences, Archival Finds*. Kyiv: KOMORA, 2014, 472 pp. [in Ukrainian].
6. KOROHODSKYI, Roman. *Dovzhenko is in the Captivity: Studies and Essays about the Master*. Kyiv: Helikon, 2000, 347 pp. [in Ukrainian].
7. LE, Ivan. Dialectical Nonsense. *Komsomolets of Ukraine*, 1932, November, 18 [in Ukrainian].
8. MAROCHKO, Vasyl. *Oleksandr Dovzhenko. Enchanted by Desna*. Kyiv: Parliamentary publishing house, 2019, 576 pp. [in Ukrainian].
9. SHAPOVAL, Yurii. *Oleksandr Dovzhenko: In Two Volumes*. Kharkiv: Folio, 2022, vol. 1–2 [in Ukrainian].
10. ROSLIAK, Roman, compiler. *Oleksandr Dovzhenko. Documents and Materials of Special Services: Collected Archival Documents: In Two Volumes*. Commented and annotated by Roman ROSLIAK, prefaced by Serhii TRYMBACH, Roman ROSLIAK. Kyiv: Lira-K, 2021, vol. 1. 1919–1940, 750 pp. [in Ukrainian].
11. POPYK, Viacheslav. Under the Scoops of the VChK–GPU–NKVD–NKGB–KGB. Documentary Narrative After the Materials of the Archival File-Form on Dovzhenko Oleksandr Petrovych. *Dnipro*, 1995, no. 9/10, pp. 21–59 [in Ukrainian].
12. SYROTA O., H. PORTNOV. Ivan? And where is Ivan?.. (About the film *Ivan* by O. Dovzhenko). *Komsomolets of Ukraine*, 1932, no. 255, November 17 [in Ukrainian].
13. TRYMBACH, Serhii. *Oleksandr Dovzhenko. The Death of the Gods. Identification of the Author in the National Time Space*. Vinnytsia: HLOBUS-PRES, 2007 [in Ukrainian].
14. F. T. From the Questions about the Film *Ivan* by O. Dovzhenko. *Communist*, 1932, November 15 [in Ukrainian].
15. F. T. About the Dovzhenko Earth. *Communist*, 1930, April, 18 [in Ukrainian].
16. *The Central State Archive of Public Associations of Ukraine*. Fund 1. Inventory 6, Dossier 282 [in Ukrainian].
17. CHEREVATENKO, Leonid. Dovzhenko is Liberated. *KINO-KOLO*, 2005, no. 25, pp. 108–135 [in Ukrainian].
18. SHAPOVAL, Yurii. Unforgiven. Oleksandr Dovzhenko and the Communist Special Services. Warsaw; Kyiv; Kharkiv, 2022, 354 pp. [in Ukrainian].
19. ROSLIAK, Roman. Oleksandr Dovzhenko and the Soviet Secret Police. *IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication. Special Issue: Ukraine in Flames*, 2023, no. 43, pp. 173–194 [online]. DOI: <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.11> [in English].

Надійшло / Received 09.08.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

УДК 398.8:[791.071.1:821.161.2]Довженко(477)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.03.068>

КОВАЛЬ-ФУЧИЛО ІРИНА

кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця відділу української та зарубіжної фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4048-9114>

KOVAL-FUCHYLO IRYNA

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4048-9114>

Бібліографічний опис:

Коваль-Фучило, І. (2024). Український пісенний фольклор у записах Олександра Довженка: історія публікації, аналіз мотивів і сюжетів. *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 68–75.

Koval-Fuchylo, I. (2024). Ukrainian Song Folklore in Oleksandr Dovzhenko's Records: History of Publication, Analysis of Motifs and Plots. *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 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/>)

УКРАЇНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР У ЗАПИСАХ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА: ІСТОРІЯ ПУБЛІКАЦІЇ, АНАЛІЗ МОТИВІВ І СЮЖЕТІВ

Анотація / Abstract

Предмет аналізу розвідки – історія публікації записів, які в грудні 1943 року в Москві Олександр Довженко здійснив від своєї матері. Це 32 пісенні тексти колядок, щедрівок, веснянок та ліричних пісень. Записи містяться в окремому зошиті, який має 30 аркушів. Назва збірки – «Материні пісні». Вона зберігається в Російському державному архіві літератури і мистецтва, Москва (РГАЛИ (рос.), ф. 2081, оп. 1, од. зб. 330). **Мета** – описати особливості едичійних підходів до цих пісенних текстів у різний час, зазначити перелік публікацій кожного з них.

Записи колядок і щедрівок із колекції О. Довженка містять мотиви й сюжети, характерні для Волині, Поділля, Слобожанщини. Найчастіше це пісні для господарів і їхніх дітей, для парубка, дівчини, рідше – мотиви з біблійними персонажами, які сформувалися під впливом народної традиції. Майже всі обрядові пісенні твори зимового циклу мають варіанти в збірнику записів Зоріана Доленги-Ходаковського [11]. Мотиви ліричних пісень із записів О. Довженка характерні для пісенної традиції Поділля, Волині, Наддніпрянщини й Слобожанщини. Це такі сюжети: напування коней біля криниці; вишивання сорочки для козака; вдова та її нелюбі для потенційного чоловіка діти; розбудити / не розбудити козака; прохання до матері показати доньку та ін. Вони побутують на всій території України.

Ключові слова: Олександр Довженко, публікації пісень у записах О. Довженка, колядки, щедрівки, колядкові мотиви, мотиви щедрівок, Чернігівщина.

The subject of this study analysis concerns the history of publication of notes those Oleksandr Dovzhenko has recorded from his mother in December 1943 in Moscow. These are 32 song texts of Ukrainian folk Christmas carols, shchedrivky, spring rite carols and lyrical songs. The records are contained in a separate notebook, which has 30 sheets. The name of the collection is *The Mother's Songs*. It is kept in the Russian State Archives of Literature and Art in Moscow (RSALA, fund 2081, inventory 1, unit of issue 330). The published work is aimed at the description of the editorial approaches to these song texts in various periods to these song texts, indicating the list of publications of each of them.

Records of Christmas carols and shchedrivky from the collection of O. Dovzhenko contain motifs and plots typical for Volhynia, Podillia and Slobozhanshchyna. Most often, these are songs for the owners and their children, for a young man, a girl, less often these are the motifs with biblical characters, formed under the influence of folk tradition. Almost all ritual songs of the winter cycle have variants in Zorian Dolenska-Khodakovskiy's collection of recordings [11]. The motifs of the lyrical songs from O. Dovzhenko's recordings are typical for the song tradition of Podillia, Volhynia, the Over Dnipro Lands and Slobozhanshchyna. These are plots about watering horses near a well, embroidering a shirt for a Cossack, a widow and her unloved children for a potential husband, waking up / not waking up a Cossack, a request to a mother to show her daughter. They are circulated throughout Ukraine.

Keywords: Oleksandr Dovzhenko, publication of songs in O. Dovzhenko's records, Christmas carols, shchedrivky, song motifs, Christmas carol motifs, Chernihiv region.

Фольклорні записи видатного українського кінорежисера, кінодраматурга, письменника Олександра Петровича Довженка (1884–1956) давно й неодноразово опубліковані й добре відомі у фольклористиці. Предметом аналізу дослідників народного слова були біографічні дані митця, який зростає і формується у фольклорному середовищі [4], аспекти його кінематографічного доробку, що зазнали впливу народної пісенності [5; 9], формування стилю митця у зв'язку з фольклором [9; 10], пряме цитування та осмислення народної пісенності в художніх творах Довженка [7, с. 115–123].

Предметом аналізу розвідки є основні публікації пісенних текстів, які Довженко здійснив від своєї матері в Москві у грудні 1943 року. Мета – описати особливості кожного видання, порівняти едиційні підходи.

Митець народився на Чернігівщині. Родина його була дуже співуча. Основним носієм пісенної традиції краю, регіональних звичаїв, обрядів, вірувань була мати – Одарка Єрмолаївна Довженко (Цигипа) (1862–1948), яка успадкувала любов до народної пісні від свого батька, сосницького ткача-художника Єрмолая Цигипи [10, с. 5]. Серед улюблених жанрів пісенності в сім'ї Довженків були пісенні тексти різдвяного часу – колядки та щедрівки, що їх, а також веснянки Олександр Довженко чув і від односельців, думи й

псалми – від кобзарів, лірників та жебраків на Сосницьких ярмарках. Ще в дитячі роки Довженко співав у хорі сосницької школи, грав на скрипці. Навчаючись у Глухівському вчительському інституті (1911–1914), організував молодіжний хор, записував пісні, прислів'я, приказки. Фольклорні матеріали майстерно використовував у своїх кіноповістях, п'єсах, оповіданнях [10, с. 3–8; 8].

У грудні 1943 року в Москві Довженко записав від матері 32 пісенні тексти колядок, щедрівок, веснянок, ліричних пісень. Записи збереглися в окремому зошиті, який має 30 аркушів. Назва збірки – «Материні пісні». Перед піснями подано уривки усних спогадів матері (документ зберігається в Російському державному архіві літератури і мистецтва (РГАЛИ (рос.), ф. 2081, оп. 1, од. зб. 330).

Перша публікація записів О. Довженка – це тексти п'яти ліричних пісень: «Поставлю свічку проти місяцю», «Да поламаю калиноньку», «Ой піду я молодая», «Купи мені моя мати», «Проводжала мати сина» [3, с. 127–128]. Підбірка пісень мала назву «3 фольклорної спадщини О. П. Довженка» [3, с. 126]. У виданні 1995 року другий і третій тексти визначені як веснянки [7, с. 142]. На підставі порівняльно текстового й сюжетного аналізу можна зробити припущення, що це лірична пісня (див. нижче аналіз кожного тексту).

Уперше значну частину записів Довженка, крім п'яти текстів видання 1959 року, вже після його смерті було надруковано в журналі «Народна творчість та етнографія» (1964, № 5, с. 66–80) під назвою «Материні пісні (Фольклорна збірка О. П. Довженка). Подали до друку Ю. І. Солнцева та О. М. Підсуха. Вступна замітка О. І. Дея, музична редакція Л. І. Ященка». Більшість пісень записано без нот, лише до кількох із них («Поставлю свічку проти місяцю», «Ой що ж бо то за древо», «Як буду я женитися», «Ой чого ж ти, роженько, та й одна в городі», «Ой із-за гори та з-за кам'яної») здійснив нотні записи зі співу матері композитор Д. Клебанов.

У передмові, яка не має власної назви, О. Дей описав історію запису виданих пісенних текстів, дав характеристику цього матеріалу, проаналізував особливості його побутування, приділивши особливу увагу колядкам. Автор також чи не вперше запровадив наукову тенденцію аналізу використання фольклорних текстів у творчості О. Довженка. Олексій Дей зазначив, що Олександр Довженко записав від матері «понад 50 класичних народних пісень – колядок, веснянок, ліричних пісень, балад» [6, с. 66]. Водночас видання містить лише 26 номерів: 15 колядок і щедрівок, 7 веснянок та 4 ліричні пісні. За яким критерієм відібрано тексти для публікації, у передмові не зазначено, також не надруковано дві християнські колядки: «А в пана-хазяїна та на його дворі» (перша публікація [9, с. 70]) і «Сам Сус Христос по морю ходив» (перша публікація [1, с. 614–615]).

Автор «вступної замітки» в поетичній манері порівнював значення народних пісень у творчості О. Довженка зі значенням материнських пісень у творчості Т. Шевченка та І. Франка: «Шевченкова мати піснями переливала тугу в душу своєї дитини, і на цьому ґрунті зросли сонячна ніжність і громовий протест геніального Кобзаря. Франкова мати передала синові, як “єдинеє віно”, “пісню і працю – дві великі сили”, і ці сили вивели Каменяра на верши-

ни світової культури. Мати О. Довженка, що, за його словами, була народжена для пісень, а проплакала все життя, проводжаючи назавжди, теж дала своєму синові багатий поетичний посаг із великої народної скарбниці» [6, с. 66]. Олексій Дей зазначав, що фольклоризм О. Довженка полягає не у формальних ознаках, як-от сюжети, образи, а в «естетичній системі показу дійсності» [6, с. 66], а саме у філософсько-емоційному погляді на людину, народ, зв'язок поколінь.

Подано інформацію, що рукописна збірка О. Довженка містить епіграф – слова матері: «А що вже я любила співать! Колись у полі та пололи ми просо удвох з твоїм батьком. Дак я все було цілий день співаю, рота не затуляю. Дак він тоді: “Ну де ти їх береш! Мені вже й слухати противно. Пойду ще, буду полоть на другому кінці ниви. У мене вже уши болять...”» [6, с. 66]. Цей же епіграф наведено в повному виданні записів 1995 року. Наявні дві зміни: перше речення зі слів батька подано зі знаком питання, а не знаком оклику; *уши*, а не *уші* [7, с. 17].

Колядка – улюблений фольклорний жанр у родині О. Довженка. Епізод із візитом колядників описано в автобіографічній кіноповісті «Зачарована Десна». О. Дей вважає, що фольклорна естетика й прагматика колядкової пісенності стала визначальною для творчості митця, сформувала «патріотичну любов та ідею синівської вірності своєму народові» [6, с. 67]. Фольклорний матеріал використано також у кінофільмі «Повість полум'яних літ», кіносценарії «Арсенал» [6, с. 68].

У 1994 році в Харкові вийшла книга О. Довженка «Господи, пошли мені сили. Щоденники, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи», де також було видано пісенні записи митця без коментарів. Тут уперше опубліковано текст колядки про Ісуса Христа «Сам Сус Христос та по морю ходив» з апокрифічним сюжетом про Спасителя, який виконує роль деміурга, що мостить кладки. Сюжет не закінчений, бо

відомо, що до нього прийшла Божая Мати, а далі текст не має продовження.

Усі пісні з рукописного збірника О. Довженка з коментарями й порівняльним контекстом уперше опублікував В. Пригоровський окремим виданням 1995 року під назвою «Наспівала мати» [7]. До цього видання, крім записів О. Довженка, увійшли пісні, записані на його батьківщині та в інших селах різними збирачами фольклору XIX–XX ст. Ця підбірка містить передмову упорядника «З цілющих джерел» [7, с. 3–12], у якій подано біографію Олександра Довженка. Особливу увагу приділено творчому портрету його матері Одарки Єрмолаївни Довженко, описано особливості рукопису записів пісень від неї.

Олександр Довженко є автором статті «Українська пісня» [2]. Це текст виступу письменника по радіо 22 березня 1942 року в часи Другої світової війни. Тут він називає пісню «геніальною поетичною біографією українського народу», а також висловлює честь і славу композиторові М. В. Лисенку, який «ціле життя своє присвятив збиранню української народної пісні». Статтю вміщено після передмови В. Пригоровського.

Далі – розділ «Материні пісні», тобто власне записи О. Довженка від матері. Друга частина – «Пісні з Батьківщини О. П. Довженка», яка має підрозділи «Колядки, щедрівки», «Весільні пісні», «Козацькі, солдатські, рекрутські пісні», «Думи («Ой як із города, із Азова утівав полчок»)), «Пісні про кохання», «Пісні лірико-філософського змісту», «Родинно-побутові пісні», «Балади», «Жартівливі пісні», «Пісні на слова Т. Г. Шевченка». Завершують видання примітки, де наведено коментарі до кожного фольклорного тексту.

Нижче подано перелік пісенних творів із колекції Олександра Довженка. Кожен опис має таку структуру: назва твору за виданням «Наспівала мати» [7] з ремаркою про наявність нотного тексту; короткий опис сюжету пісенного твору; у рубриці «Публікації»

зазначено бібліографічні джерела, де був опублікований кожен текст. Порядок розташування текстів і цитування наведено за згаданим виданням [7, с. 17–42].

Колядки і щедрівки

«**Ой із-за гори, та з-за кам'яної**» (з нотами). Сюжет про намір завоювати *Ільмів-город*. Як викуп *паненяті* пропонують *коня, чашу червінців, Ільмівну-дівку, стрілочок пучок й тугенький лучок*. Він *теє узав; і поклонився, і покоровся*. Публікації: [6, с. 69; 7, с. 17–18; 1, с. 590–591].

«**Ой у пана хазяїна та на його дворі**» (без нот). Сюжет: пани просять *молодця* Тараса розповісти, хто його навчив у *скрипочку грати, хороше співати*. Він відповідає, що навчила *рідная мати*. Публікації: [6, с. 69–70; 7, с. 18; 1, с. 591–592].

«**Ой у пана Івана умная жена**» (без нот). Про *умную жену*, яка купила *три города*: з панями, з козаками, з мужиками, які будуть відповідно судити, у військо ходити, поле орати. Публікації: [6, с. 70; 7, с. 19; 1, с. 592–593].

«**Ой чого ти, роженько, та одна в городі**» (з нотами). Як коло роженьки *всі зілля*, так коло *Галочки* вся родина: *батенько; матінка; брати, та ще й не жонаті*. Сама дівчина *молода та й зарученая; та повинчаная*. Колядка для дівчини. Публікації: [6, с. 70–71; 7, с. 20–21; 1, с. 593–594].

«**Ой хвалився Тарас своїм товаришам**» (без нот). Тарас хвалиться, що *женитись буду*. Перед тим виоре поле *сизими орлами*; засіє поле *дрібним жемчугом*, помостить *мости все тесовий*, постелить *коври все шовковий*, засвітить *свічки все восковий*. А сватати планує з-за Дунаєчку *королеву дочку*. Колядка для парубка. Публікації: [7, с. 21; 1, с. 595].

«**Ой рано, рано та кури запіли**» (без нот). Одарка збирається до церкви, *клала на себе срібло й золото*. Із церкви поверталася *красною панною*. За нею ідуть *три царевичі; три старий мужі; її батенько*. Останній пояснює царевичам, що це *не царівна, не королівна*, а його *донечка та й Одарочка*. Публікації: [6, с. 71; 7, с. 22; 1, с. 596].

«**А в бору, бору та волохи поють**» (без нот). Складна сюжетна композиція: волохи збудували церкву з трьома вікнами; *в перве оконечко ускочило сонечко*, у друге – *місяць усвітив*, у третє *оконечко ангел улетів*, з його *слізеньки та потекли річеньки*. Дівка Одарка, умнее дитя, іде по водицю, обіцяє ангелові голівку змити, кіску заплести; просить ангела, щоб хвалив її і царам, і князям. Колядка для дівчини. Публікації: [6, с. 72; 7, с. 22–23; 1, с. 596–597].

«**Ой чи дома, дома да пані удова**» (без нот). Колядка для вдови. Удова не вдома, вона у короля; *шиє-пошиє да королю шиття: сизі голубці, райські пташечки, тури-олени*. Публікації: [6, с. 72; 7, с. 23; 1, с. 597–598].

«**Ой по торгу-торгу Іваночко ходив**» (без нот). Кінь просить Іваночка не продавати його, пригадує хлопцеві про те, як вони билися з ордою, як кінь врятував свого господаря від *турків*, *пополам з татарами*, перестрибнувши через Дунай, коли він навіть *копита не вмочив*. Колядка для парубка. Публікації: [6, с. 72–73; 7, с. 23; 1, с. 598–599].

«**А в пана-хазяїна на його дворі**» (з нотами). Божа Мати на білій кроваті народила Сина, дала новонародженому синові три імені: *Святе Рожество; Іван Христитель; Святий Василій*. Публікації: [7, с. 24–25; 9, с. 70; 1, с. 599–600].

«**Од Києва до Львова та лежала дорога**» (без нот). Молода шинкарка, дівка Одарка змушена брати плату (*вороного коня, гостру сабельку, золотее кільце*) із трьох царевичів, які п'ють, гуляють, грошей не дають. Коня вона дає батеньку, шабельку – братику, а золотее кільце сама наділа. Публікації: [6, с. 73; 7, с. 25; 1, с. 600–601].

«**Ой у Києві та на перевозі**» (без нот). Оригінальний сюжет, у якому три царевичі просять дівку Уяну, яка *перевіз держала*, перевезти їх через *тихий Дунай*. За цю послугу вони розповідають їй дива: *об Петрі та Дунай замерзав; об Різді та рожа зацвіла*. Дівчина знає про це й висловлює бажання вийти заміж не за царевича, а за *міщани-*

на – риба-сятрина. Публікації: [6, с. 73; 7, с. 25–26; 1, с. 601–602].

«**Да святі вечори да у Бога були**» (без нот). Колядка є контамінацією сюжетів, де спочатку йдеться про вечори, які *радість принесли*, а далі про три товариші, *яснее сонце, ясен місяць і дрібний дощичок*, які всіляко сприяють *миру хрищеному*. Публікації: [6, с. 74; 7, с. 26; 1, с. 602–603].

«**Молодець Тараско вибив ворота**» (без нот). Молодець Тараско вибив ворота у чужій городі. Він військо збирає; *позбирав війська аж землі важко*. Мати повчає його: *Держися війська та все середнього; Да за товариша, за сердешного*. Публікації: [6, с. 74–75; 7, с. 27; 1, с. 603–604].

«**Сів Сус Христос вечеряти**» (без нот). Колядка моралізаторського змісту, на відміну від попередніх, основна мета яких прославлення господаря, господині, їхніх дітей. Божа Мати просить Сина дати райські ключі, щоб впустити людські душі, крім однієї, що *батька й матір полаяла; не полаяла і подумала*. Публікації: [6, с. 75; 7, с. 27–28; 1, с. 604–606].

«**Ой з-під гаю, гаю зелененький**» (без нот). Ніхто не може спіймати коника *вороненького, тільки піймає молодець Тарас*, поїде ним до *тещеньки*, яка медом, пивом частує свого зятя. Публікації: [6, с. 75; 7, с. 29–30; 1, с. 606–607].

«**Сам Сус Христос та по морю ходив**» (без нот). Сус Христос *та по мою ходив; да кладки мостив; прийшла до нього та Божая Мати*. Продовження не зафіксовано. Публікації: [7, с. 30; 1, с. 614–615].

Веснянки

«**Поставлю свічу проти місяцю**» (з нотами). Дівчина роздумує про те, що після одруження її нова сім'я буде не така, як батьківська. Веснянка належить до розряду веснянок із родинно-побутовим сюжетом. Публікації: [6, с. 75; 7, с. 31–32; 1, с. 607–608]; [3, с. 127] із назвою «Веснянка (хороводна)».

«**Як буду я женитися**» (з нотами). Парубок запрошує свою колишню дівчину прийти подивитися на його одружен-

ня. Дівчина відмовляється; каже, що його мати *чарівниця*, а сестра *розлучниця*, які *розлучили нас з тобою*, / Як *рибоньку із водою*. Публікації: [3, с. 127; 7, с. 32–33; 1, с. 608–609].

«**Сама хожу та по каменю**» (без нот). Дівчина водить коня, *кінь льон топче*, / *Попереду веробей скаче*. Вона просить цього *веребейка* сказати *правдочку*, / *Кому воля, кому воленьки ніт*. Він відповідає, що *дівчатам уся воленька*, а *жіночкам нема воленьки* через *чоловіка-буркуна*, *дитя у колисці*, *свиню*, яка кричить, *горщик*, який у печі. Публікації: [6, с. 77; 7, с. 34; 1, с. 609–610].

«**Ой, що ж бо та й за дерево**» (з нотами). Дерево *крушина без сонечка зів'яло*. Ав *батька гості* – його *дочки*. *Дочки журяться*: Ой, як *батенько наш де дінуться*, / *Всі розкошеньки минуться*; *І стежечки заростуться*, / *І пилочком припадуться*. Текст має ремарку: «Пісня мого діда Ярмоли, ткача, матиного батька, що мав п'ять дочок». Публікації: [6, с. 78; 7, с. 34–35; 1, с. 610–611].

«**Да на юлиці**» (без нот, фрагмент). Фрагмент довгої закличної *веснянки* «*Весняночко-паняночко*». Варіант назви: «*Весна, де ти зимувала*». Побутує на *Сумщині*, *Чернігівщині*, *Полтавщині*. Публікації: [6, с. 78; 7, с. 38; 1, с. 614].

«**Король, король**» (без нот, фрагмент). Одна з найпоширеніших в Україні *весняних обрядових ігор*, у якій беруть участь дві протидіючі групи. Публікації: [7, с. 38; 1, с. 615].

Ліричні пісні

«**Ой у полі криниченька**» (без нот). *Козаки ночували воронії коні у полі біля криниченьки*. Там *дівчина воду брала*, / *Руту поливала*; *зазивала молодого козаченька в гості*. Вона обіцяє йому, що її *отець-мати будуть його шанувати*; *Медом, вином, горілкою* / *Будуть частувати*. На *ставочку два голуби*, а в *дівчини два молодці*, / *Обидва вірненькі*. Другий питає *дівчини*, коли можна її *сватати*. Вона пропонує в *неділочку*. *Хлопець заперечує*, що *В неділю негоже*, а *краще восени*, *тоді нам і Бог поможе*. Публікації: [6, с. 78; 7, с. 36; 1, с. 611–612].

«**Ой піду я, молодая**» (без нот). Дівчина має намір йти *пшениченьку жати*. Там *чумаки воли пасе*, / *Став зі мною жартувати*. Дівчина просить не жартувати з нею, бо як *поїдеш у дорогу* / *Буду плакати за тобою*. Публікації: [3, с. 128; 7, с. 37–38; 1, с. 611–612]. У виданні «*Наспівала мати*» [7, с. 37–38] цей текст подано як два тексти: «*Ой піду я, молодая*» і «*Купи мені, моя мати*». Це одна пісня.

«**Да поламаю калиноньку**» (без нот). Чоловік любить *удівоньку*, але ненавидить її діток. Мати радить йому любити і *удівоньку*, і її *дітки*. Текст має ремарку: «Пісня мого діда Ярмоли». Упорядник повного першодруку записів О. Довженка умістив цей текст до *веснянок*. На мою думку, це *родино-побутова лірична пісня*. Публікації: [3, с. 128; 7, с. 35–36, 1, с. 611].

«**Ой піду я не берегом-лугом**» (без нот). Двоє *любилися дуже аж чотири годочки*. Потім не бачилися чотири *неділі*, далі вони *заболіли*. Дівчинонька *лежить в матері в коморі*, а *козаченько в зеленій діброві*. У *неділю* *дзвонять дзвони по тому козаченьку*. Дівчина просить *покласти її з козаченьком в одну домовину*; *висипати високу могилу*, *посадити в голівоньках червону калину*, / *Щоб зачервоніла на всю Україну*. Публікації: [6, с. 79; 7, с. 39, 1, с. 613–614].

«**Провожала мати сина**» (без нот). Мати *проводжає сина в велику дорогу*. Вона питає, де його *шукати*. Син відповідає: *В степу край дороги*, де він буде *зиму зимувати*; *своїм чубом кучерявим* / *Степи устилати*; *тілом орлів годувати*, *кров'ю ріки доповняти*. Публікації: [3, с. 128; 7, с. 40; 1, с. 615].

«**Дівчино Уляно, збуди мене рано**» (без нот). Козак просить *дівчину збудити його рано*, *щоб у барабани та й не вибивали*, / *В золотії труби та на вигравали*. Дівчина *козака вірно любила і рано не розбудила*. Далі козак каже: *Усім солдатам переміна дана*. / *Мені, молодому, служити самому*. Цей козак *уланського полку* просить йому *переміну дати*, / *Брата молодого, коня вороного*, / *Та ще й сіделечко з золота самого*, / *А поводи* –

з зеленого шовку. Публікації: [6, с. 79–80; 7, с. 40–41; 1, с. 615–616].

«**Жила вдова в кінці села**» (без нот). Удова має хорошу доньку. Парубок звертається до вдови: *Добривечір, матусенько, / Дай води напитись. / Хорошу дочку маєш, / Дозволь подивитись*. Мати дає дозвіл. Донька просить матері любити того зятя, якого вона (донька) полюбила. Мати не погоджується, погрожує розлучати доньку з нелюбим для неї (матері) зятем. Публікації: [6, с. 80; 7, с. 40; 1, с. 616–617].

«**Ой крапива, ти крапива моя**» (без нот, фрагмент). Кропива узеленила все поле, немає проходу милому. *Попереду кінь буланний іде; а позаду табун коней веде*. Із цим текстом подана ремарка: «Забула. Ой гарна була пісня...» Публікації: [7, с. 42; 1, с. 617].

Висновки

Фольклорні записи Олександра Довженка презентують зимову та весняну пісенно-обрядову традицію Чернігівщини. Серед публікацій цих записів найціннішим є видання «Наспівала мати. Пісенний світ О. Довженка», яке підготував, упорядкував

і прокоментував Віталій Пригоровський. Це перше повне видання записів Довженка. Воно цінне тим, що, крім власне фольклорних текстів, упорядник навів і проаналізував у коментарях цитування і творче опрацювання цих пісень у творах Олександра Довженка, а також віднайшов та опублікував варіанти багатьох колядок з архіву Сосницького краєзнавчого музею (вст. № 20173). Перші публікації пісенних записів Довженка містили не всі тексти. Так, християнські колядки було опубліковано тільки в 1990-х роках. У ці публікації не ввійшли також фрагменти текстів. Видавці однаково атрибуують тексти колядок, водночас веснянки й ліричні пісні не завжди можна чітко визначити, оскільки існує численна група побутових веснянок, тобто лірична пісня може побутувати як веснянка. Усі опубліковані колекції мають відмінності в синтаксичному вирішенні розстановки пунктуаційних символів, а також фонетичні розбіжності (*свічку – свічу; три городи – три города; руточка – рутичка; коріннячко – коріннечко* та ін.).

Джерела та література

1. Довженко О. Господи, пошли мені сили. Щоденники, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / упоряд. Р. Корогородський. Харків : Фоліо, 1994.
2. Довженко О. Українська пісня. *Народна творчість та етнографія*. 1959. № 1. С. 126–127.
3. З фольклорної спадщини О. П. Довженка / добірка і вступна стаття В. А. Щербака. *Народна творчість та етнографія*. 1959. № 1. С. 126–128.
4. Іваннікова Л. В. Довженко Олександр Петрович. *Українська фольклористична енциклопедія*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 261.
5. Килимник О. В. Олександр Довженко і народна творчість. *Народна творчість та етнографія*. 1964. № 5. С. 81–90.
6. Материні пісні (фольклорна збірка О. П. Довженка) / подали до друку Ю. І. Сонцева та О. М. Підсуха; вступна замітка О. І. Дея; муз. редакція Л. І. Яценка. *Народна творчість та етнографія*. 1964. № 5. С. 66–80.
7. Наспівала мати: пісенний світ О. Довженка / упоряд., вступ. ст. та комент. В. М. Пригоровського. Київ : Музична Україна, 1995. 144 с.
8. Поляруш О. Є. Олександр Довженко і фольклор. Київ : Вища школа, 1988.
9. Пригоровський В. «А в пана господаря та в його дворі». Невідомий запис колядки з архіву О. Довженка. *Народна творчість та етнографія*. 1993. № 1. С. 69–70.
10. Пригоровський В. З цілющих джерел. *Наспівала мати: Пісенний світ О. Довженка* / упоряд., вступ. ст. та комент. В. М. Пригоровського. Київ : Музична Україна, 1995. С. 3–12.
11. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / упоряд., текстологічна інтерпретація і комент. О. І. Дея; атрибуція автографів і копій та передм. Л. А. Малаш, О. І. Дея. Київ : Наукова думка, 1974.

References

1. DOVZHENKO, Oleksandr. *Lord, Give Me Strength. Diaries, Film Stories, Short Stories, Folklore Records, Letters, Documents*. Compiled by Roman KOROHRODSKYI. Kharkiv: Folio, 1994 [in Ukrainian].
2. DOVZHENKO, Oleksandr. Ukrainian Song. *Folk Art and Ethnography*, 1959, no. 1, pp. 126–127 [in Ukrainian].
3. ANON. From the Folklore Heritage of O. P. Dovzhenko. Selected and prefaced by Vasyl SHCHERBAK. *Folk Art and Ethnography*, 1959, no. 1, pp. 126–128 [in Ukrainian].
4. IVANNIKOVA, Liudmyla. Dovzhenko Oleksandr Petrovych. *Ukrainian Folkloristic Encyclopedia*. Kyiv: IASFE Publishing House, 2019, pp. 261 [in Ukrainian].
5. KYLYMNYK, Oleh. Oleksandr Dovzhenko and Folk Art. *Folk Art and Ethnography*, 1964, no. 5, pp. 81–90 [in Ukrainian].
6. Mother's Songs (Folklore Collection of O. Dovzhenko). Submitted for publication by Yuliia SONTSEVA and Oleksandr PIDSUKHA. Introductory note by Oleksii DEI. Music editorship of Leopold YASHCHENKO. *Folk Art and Ethnography*, 1964, no. 5, pp. 66–80 [in Ukrainian].
7. PRYHOROVSKYI, Vitalii, compiler. *The Mother has Sang: Song World of O. Dovzhenko*. Prefaced and commented by Vitalii PRYHOROVSKYI. Kyiv: Musical Ukraine, 1995, 144 pp. [in Ukrainian].
8. POLIARUSH, Oleh. *Oleksandr Dovzhenko and Folklore*. Kyiv: Higher School, 1988 [in Ukrainian].
9. PRYHOROVSKYI, Vitalii. "And in the Master's House and in His Yard". An Unknown Recording of a Christmas Carol from the Archive of O. Dovzhenko. *Folk Art and Ethnography*, 1993, no. 1, pp. 69–70 [in Ukrainian].
10. PRYHOROVSKYI, Vitalii. From the Healing Sources. In: Vitalii PRYHOROVSKYI, compiler. *The Mother has Sang: Song World of O. Dovzhenko*. Prefaced and commented by Vitalii PRYHOROVSKYI. Kyiv: Musical Ukraine, 1995, *The mother sang: Song world of O. Dovzhenko* / Editor, introductory article, comments by V. M. Pryhorovsky. Kyiv: Musical Ukraine, 1995, pp. 3–12 [in Ukrainian].
11. DEI, Oleksii, compiler. *Ukrainian Folk Songs in the Records of Zorian Dolenha-Khodakovskiy (from Halychyna, Volhynia, Podillia, Dnipro Region and Polissia)*. Textually interpreted and commented by Oleksii DEI; attribution of autographs, copies and prefaced by L. MALASH, Oleksii DEI. Kyiv: Scientific Thought, 1974 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 09.08.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

УДК 791.071.1:821.161.2]Довженко:75.056(477)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.03.076>

ЛАМОНОВА ОКСАНА

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: <https://orcid.org/0000-0001-6937-421X>

LAMONOVA OKSANA

a Ph.D. in Art Studies, a senior research fellow at the Department of Visual, Decorative and Applied Arts 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/0000-0001-6937-421X>

Бібліографічний опис:

Ламонова, О. (2024) Олександр Івахненко та Олександр Данченко – ілюстратори Олександра Довженка. *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 76–81.

Lamonova, O. (2024) Oleksandr Ivakhnenko and Oleksandr Danchenko are the Illustrators of Oleksandr Dovzhenko. *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 76–81.

© 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 ІВАХНЕНКО ТА ОЛЕКСАНДР ДАНЧЕНКО – ІЛЮСТРАТОРИ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Анотація / Abstract

Статтю присвячено ілюстраціям видатних вітчизняних графіків Олександра Івахненка та Олександра Данченка до прози Олександра Довженка, а також питанню існування автоілюстрацій самого кіномитця.

Олександр Довженко – не лише кіномитець світової слави, але й видатний художник – живописець і графік. Окрім живописних портретів і тематичних картин, графічних карикатур, шаржів та портретів, відомі його рисунки для фільмів («Арсенал» (кін. 1920-х рр.), «Щорс» (кін. 1930-х рр.), «Мічурін» (1940-ві рр.), «Поема про море» (1950-ті рр.)). При цьому тема «О. Довженко – ілюстратор власних літературних творів» фактично взагалі не розглядалася дослідниками спадщини майстра, хоча малюнок «Маленький Сашко», який є водночас і портретом автора в дитинстві, і зображенням героя кіноповісті «Зачарована Десна», надихає на подальші пошуки в архівах кіномитця. Серед ілюстраторів прози О. Довженка – В. Євдокименко (1967), М. Компанець (1973), В. Єфименко (1976), Т. Куц (2006) та ін. Офорти Олександра Івахненка до кіноповісті «Зачарована Десна» (1975–1976) стали помітним явищем у вітчизняній графіці періоду так званого тихого протесту (1970–1980-ті рр.). Обравши улюблену графічну техніку зазначеного періоду, художник, однак, залишився байдужим до надзвичайно популярного саме в 1970–1980-х роках прийому «розкнижування». «Зачарована Десна» – книга, продумана й цілісна. При цьому за обсягом ілюстрації займають на сторінці стільки ж місця, скільки й друкований текст, а за формою є дуже видовженими

по горизонталі – отже, утворюють своєрідну образну «кінострічку», логічну й природну для «кіноповісті». Олександрові Данченку належить цикл офортів до збірки оповідань «Незабутнє. 1941–1943» (1980). До теми трагедії Другої світової війни художник звертався неодноразово («Корюківка. 1 березня 1943 р.» (1971), «Аджимушкой» (1985), цикл ілюстрацій до роману О. Гончара «Прапороносці» (1989)). Водночас ілюстрації до оповідань О. Довженка внутрішньо пов'язані із серіями О. Данченка «Визвольна війна українського народу 1648–1654 рр.» (1954) та «Чорнобиль» (1988–1990), а також з офортами до «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі (1990–1992). Усі ці твори побудовані на поєднанні документальності з епічністю, причому піднесеність та поетичність виникають саме як наслідки такого поєднання. Побудова ілюстрації як кадру, іноді навіть стоп-кадру, є художньою даниною пошани до творчості видатного кіномитця.

Ключові слова: Олександр Довженко, Олександр Івахненко, Олександр Данченко, українська графіка 1970–1980-х років, книжкова ілюстрація, офорт.

The article is dedicated to the illustrations of the prominent Ukrainian graphic artists Oleksandr Ivakhnenko and Oleksandr Danchenko for the prose of Oleksandr Dovzhenko, as well as the issue of the existence of auto-illustrations by the filmmaker himself.

Oleksandr Dovzhenko (also known as Alexander Dovzhenko) is not only a world-renowned filmmaker but also an outstanding artist – a painter and a graphic artist. Besides his painted portraits and thematic paintings, graphic caricatures, cartoons, and portraits, his drawings for films («Arsenal» – late 1920s, «Shchors» – late 1930s, «Michurin» – 1940s, «Poem on the Sea» – 1950s) are well-known. However, the topic “O. Dovzhenko is the Illustrator of His Own Literary Works” has hardly been explored by researchers of the master’s heritage, although the drawing *Little Sashko* which is both a portrait of the author in childhood and an image of the hero of the film story *The Enchanted Desna*, inspires further archival search in the filmmaker archives. V. Yevdokymenko (1967), M. Kompanets (1973), V. Yefymenko (1976), T. Kushch (2006), and others are among the illustrators of O. Dovzhenko’s prose. Oleksandr Ivakhnenko’s etchings for the film story *The Enchanted Desna* (1975–1976) have become a notable phenomenon in Ukrainian graphics during the period of the so-called “silent protest” (the 1970s–1980s). Having chosen a favourite graphic technique of that period, the artist, however, remained indifferent to the extremely popular “de-bookings” technique of the 1970s–1980s. *The Enchanted Desna* is a book that is well-thought-out and coherent. In terms of space, the illustrations occupy as much space on the page as the printed text, and in shape, they are very elongated horizontally, thus creating a kind of pictorial “film strip”, logical and natural for a “film story”. Oleksandr Danchenko’s cycle of etchings for the collection of stories *Unforgettable. 1941–1943* (1980) is another example. The artist has addressed frequently the theme of World War II tragedy (*Koriukivka. March 1, 1943* (1971), *Adzhimushkai* (1985), a cycle of illustrations for O. Honchar’s novel *Standard-Bearers* (1989)). At the same time, his illustrations for O. Dovzhenko’s stories are internally connected with O. Danchenko’s series *The Liberation War of the Ukrainian People of 1648–1654* (1954) and *Chornobyl* (1988–1990), as well as with the etchings for Dante Alighieri’s *Divine Comedy* (1990–1992). All these works are based on the combination of documentary with epic, where elevation and poeticism arise precisely as a result of such a combination. The construction of the illustration as a frame, sometimes even a freeze-frame, is an artistic tribute to the creativity of the outstanding filmmaker.

Keywords: Oleksandr Dovzhenko, Alexander Dovzhenko, Olexandr Ivakhnenko, Oleksandr Danchenko, Ukrainian graphics of the 1970s–1980s, book illustration, etching.

Вступ. Олександр Довженко – не лише кіномитець світової слави, але й видатний художник – живописець і графік. Водночас монографія, присвячена графіці майстра, вийшла друком лише три роки тому [5], а тема «О. Довженко – ілюстратор власних літературних творів» фактично взагалі не розглядалася дослідниками його спадщини. Також пропонується стаття є першою спробою узагальнення інформації про вітчизняних ілюстраторів Олександра Довженка, серед яких – такі помітні постаті, як Олександр Івахненко

та Олександр Данченко. Авторці цієї розвідки належать кілька публікацій про цикл офортів О. Івахненка до кіноповісті «Зачарована Десна» [7; 8]. Щодо циклу офортів О. Данченка до збірки оповідань «Незабутнє (1941–1943)», то він поки залишається поза увагою дослідників вітчизняної графіки.

Метою статті є спроба узагальнення інформації стосовно О. Довженка як ілюстратора власних творів, відомостей про ілюстраторів його прози, а також аналіз циклів О. Івахненка та О. Данченка.

Виклад основного матеріалу. Олександр Довженко – графік, ілюстратор, карикатурист; живописець; аніматор; автор кіноплакатів; нарешті, педагог і теоретик мистецтва. Про ці, уявно «додаткові», грані обдарування видатного вітчизняного кіномитця обов'язкового згадується навіть у стислих статтях довідниково-енциклопедичних видань. «Малювання було моєю пристрастю з дитинства. Я і зараз переконаний, що отримав я правильне виховання і освіту, я був би більше сильним художником у живопису, ніж у кіно» [5, с. 28]. Утім, щодо освіти, у 1917 році О. Довженко став слухачем тількино створеної Української академії мистецтв, пізніше (1921–1922) студіював живопис у Варшаві, а 1923 року, перебуваючи в Берліні, навчався у приватному художньому училищі Вілли Єккеля (Willi Jaeckel), видатного експресіоніста, маючи на меті перейти через кілька місяців до Берлінської або Паризької академії мистецтв. Серед його берлінських співрозмовників – живописець М. Глушенко та скульптор О. Архипенко, а серед захоплень – Г. Грос і К. Кольвіц.

Студіював молодий митець, звичайно ж, живопис. Результатами цих студій стали «Автопортрет з краваткою-метеликом» (1924), «Автопортрет» (1924) та незакінчений автопортрет (1925), портрети Григорія Петровського (1926), Василя Еллана-Блакитного (1926 р., не зберігся) та ін. Окрім олійного живопису, О. Довженко звертався до акварелі (портрет Василя Еллана-Блакитного, 1926 р.) та гуаші (жіночий портрет, 1938 р.). Саме як живописець він став учасником Всеукраїнської художньої виставки «10 років Жовтню», де експонувалися його картини «Про волю» та «Під панським кнутом» (не збереглися).

Зв'язок О. Довженка з іншим різновидом образотворчого мистецтва – графікою – формувався дещо інакше. Карикатури та шаржі він активно малював уже на початку 1920-х років, згодом створив з них альбом «Ряба книга» (не зберігся) – своєрідний художній щоденник, який вів майже щодня. Саме тоді

виник і графічний псевдонім митця «Сашко». У 1923 році О. Довженко – уже професійний графік. Протягом 1923–1925 років він як художник-ілюстратор співпрацював у газетах і журналах «Вісті ВУЦВК», «Література. Наука. Мистецтво», «Селянська правда», «Всесвіт» «Безвірник», «Червоний перець», «Кіно», «Нове мистецтво», альманасі «Плуг», а також у часопису «Молот», заснованому українськими емігрантами – членами компартії США. Малюнки О. Довженка (політичні й побутові карикатури, шаржі) супроводжувалися текстами, авторами яких були, зокрема, Остап Вишня та В. Еллан-Блакитний. Лише за другу половину 1923 року в періодиці було надруковано кілька десятків робіт митця.

У 1924 році для літературного альманаху «Гарт» (Харків, 1925 р.) О. Довженко створив лаконічні заставки, а також виразні графічні портрети П. Тичини, В. Сосюри, М. Йогансена, В. Поліщука, І. Дніпровського. Крім них, митцеві належать графічні портрети Т. Г. Шевченка (1924), В. Еллана-Блакитного (1926), автопортрети (1946, 1948), виконані тушшю або олівцем.

О. Довженко також є автором ілюстрацій до повісті П. Панча «Голубі ешелони» (1927), книги Костя Котка (М. Любченка) «Істукрев» (1928), гуморесок Остапа Вишні. «Спадщина Олександра Довженка-художника досить велика, це – понад п'ятсот портретів, плакатів, карикатур, шаржів, сатиричних та гумористичних малюнків, ілюстрацій до творів українських письменників. Будучи значною подією в історії образотворчого українського мистецтва, ці твори, однак, ще й досі не привернули належну увагу дослідників» [5, с. 7]¹.

Чи ілюстрував митець власні літературні твори? Так – якщо вважати малюнок «Маленький Сашко» (1950-і рр.) не лише своєрідним автопортретом у дитинстві, але й зображенням головного героя «Зачарованої Десни». І все-таки ілюструвати О. Довженка пощастило іншим митцям – ще й тому, що за життя автора його поетичну прозу фактично

не друкували: «Зачарована Десна», оформлена Анатолієм Пономаренком, з'явилася лише в 1957 році.

Серед ілюстраторів О. Довженка – В. Євдокименко (1967), М. Компанець (1973), В. Єфименко (1976), О. Дмитрієв, В. Межевчук (обидва – 1984 р.), Т. Куш (2006) та ін.

Офорти до «Зачарованої Десни» створив протягом 1975–1976 років Олександр Івахненко.

Цикл до «Зачарованої Десни» – перша велика робота молодого митця. Утім, водночас він увесь пронизаний відчуттям і настроєм *першості*, початку або навіть кануну чогось чудесного й надзвичайно важливого, світанковою свіжістю й тишню. Простіше за все пояснити це, звичайно, літературним першоджерелом, адже повість О. Довженка присвячена дитинству. Однак незаперечним є й те, що О. Івахненко щиро бажає виразити у своєму першому творі власні, більше того – надзвичайно інтимні, навіть суб'єктивні почуття й думки. Ця характерна особливість української графіки 1970–1980-х років проявилася в його ілюстраціях м'яко й ненав'язливо, але безсумнівно.

Неабиякої уваги заслуговує також звернення художника саме до офорта – чи не найулюбленішої графічної техніки вказаного періоду. Щоправда, зазвичай офорт ставав початком, основою, майже «приводом» для більш складних графічних експериментів, аж до унікальних «авторських технік». Власне ж «офортні» якості, його дещо холоднувата ясність, чистота штриха, вишукана сріблястість загального тону приваблювали митців значно менше. Утім, О. Івахненко саме ці можливості привабили й зачарували. Результатом стали ілюстрації, наповнені повітрям і світлом, прозорі навіть у найтемніших своїх відтінках, надзвичайно поетичні.

Водночас О. Івахненко – принаймні в першій своїй роботі – залишився байдужим до надзвичайно популярного саме в 1970–1980-х роках прийому «розкнижування». «Зачарована Десна» не є циклом арку-

шів «за мотивами літературного твору». Це саме книга, продумана й цілісна. Така увага й повага – не просто як до книги, а саме як до книжкового мистецтва – зближує О. Івахненка з українськими графіками попереднього десятиліття, з поколінням шістдесятників, які приділяли чимало уваги саме питанням книжкового синтезу.

Обкладинка, титульний аркуш (що містить велику «розворотну» ілюстрацію) та 9 ілюстрацій у тексті утворюють гармонійну поетичну сюїту, яка не просто вдало акомпанує кіноповісті О. Довженка, але й створює власну мелодію, тиху й чисту, «сопілкову». Цікаво, що ілюстрації в тексті мають дещо несподівану форму – вони є, так би мовити, «півсторінково-розворотними», за обсягом займають стільки ж місця, скільки й друкований текст, а за формою є дуже видовженими по горизонталі. Таким чином, ілюстрації утворюють своєрідну образну «кінострічку», логічну та природну для «кіноповісті» – саме таке визначення дав своєму твору О. Довженко [7, с. 74]. Серед тих, хто схвалив графічний цикл художника до «Зачарованої Десни», була й вдова О. Довженка – Ю. Солнцева.

Інший великий цикл офортів до прози О. Довженка створив Олександр Данченко в 1980 році. Це були ілюстрації до збірки «Незабутнє (1941–1943)», яка складалася з оповідань, присвячених Другій світовій війні: «Стій, смерть, зупинись!», «Відступник», «На колючому дроті», «Незабутнє», «Ніч перед боєм», «Перемога», «Мати», «Тризна», «Воля до життя». Сім офортів ілюструють сім оповідань; до оповідання «Незабутнє» ілюстрації немає; водночас «Перемога» проілюстрована графічним триптихом, який займає сторінку та розворот за нею. На суперобкладинці повторюється офорт до «Ночі перед боєм».

Графічний доробок О. Данченка характеризується різноманітністю, але цикл офортів до «Незабутнього» вписується в нього цілком гармонійно, формуючи міцні внутрішні зв'язки як з попередніми, так і з

наступними творами. Це, по-перше, серія «Визвольна війна українського народу 1648–1654 рр.» (1954), яка свого часу принесла молодому художнику визнання. Трагічним подіям Другої світової війни, подібно до збірки «Незабутнє», присвячено цикли «Корюківка. 1 березня 1943 р.» (1971), «Аджимушкой» (1985), цикл ілюстрацій до роману О. Гончара «Прапороносці» (1989). Інша трагічна й героїчна водночас серія – «Чорнобиль» (1988–1990). Варто також згадати офорти до «Божественної комедії» Данте Аліґ'єрі (1990–1992) – останнє, над чим працював художник... Усі ці твори, зокрема й «Визвольна війна» та «Божественна комедія», побудовані на поєднанні документальності (адже й Данте подає себе як «само-видець») з епічністю, причому піднесеність та поетичність виникають саме як результат такого поєднання. Нагадаємо, що оповідання О. Довженка містять наприкінці дату (1942 р., травень 1942 р., 18. II. 1943, 1943 р.) та місце (Південно-Західний фронт тощо) написання.

Якщо О. Івахненко у своїх ілюстраціях скористався прийомом «безперервної кінострічки», то О. Данченко нагадує, що ілюструє тексти кіномитця дещо інакше. Його прийом – кадр, іноді – стоп-кадр. Композиція цього «кадру» може бути традиційною («Перемога»), демонстративно «картинною» («Воля до життя»), несподівано «зрізаною» («Мати») або навіть з елементами «комбінованої зйомки» («Стій, смерть, зупинись!», «Відступник», «Тризна»). Комусь зі своїх героїв художник (і глядач) буквально зазирає в обличчя («На колючому дроті», «Ніч перед боєм», «Тризна»),

а хтось, навпаки, ховається від його погляду, затуляючись долонями («Відступник»).

Водночас зв'язок офортів О. Данченка з оповіданнями О. Довженка складніший, ніж між текстом та ілюстраціями в найкращих виданнях шістдесятників, зразках «книжкового синтезу». З одного боку, це саме відтворення певних ситуацій та конкретних персонажів («Відступник», «На колючому дроті», «Ніч перед боєм», «Мати»), більше того – сюжети деяких офортів узагалі важко зрозуміти, не прочитавши відповідне оповідання («Воля до життя»). Однак емоційна насиченість аркушів та її, якщо можна сказати, спрямування цілком зрозумілі не лише читачеві, але й глядачеві («Стій, смерть, зупинись!», «Перемога», «Тризна»).

Висновки. О. Довженко-художник – автор не лише рисунків для фільмів («Арсенал», кінець 1920-х рр.; «Щорс», кінець 1930-х рр.; «Мічурін», 1940-ві рр.; «Поема про море», 1950-ті рр.), але й ілюстрацій до власних художніх творів («Маленький Сашко»), пошук яких в архівах митця варто продовжувати. Серед ілюстраторів прози О. Довженка – В. Євдокименко (1967), М. Компанець (1973), В. Єфименко (1976), О. Дмитрієв, В. Межевчук (обидва – 1984 р.), Т. Куш (2006) та ін. Цикл поетичних офортів О. Івахненка до кіноповісті «Зачарована Десна» (1975–1976) – помітне явище у вітчизняній графіці періоду так званого тихого протесту. О. Данченку належить цикл офортів до збірки оповідань «Незабутнє. 1941–1943» (1980). Прийоми «образної кінострічки» та «стоп-кадру», використані цими двома ілюстраторами, є художньою даниною пошани до творчості видатного кіномитця.

Примітка

¹ З 1925 року майстер працює для ВУФКУ, створюючи кіноплакати для фільмів («Трипільська трагедія» (1925), «Синій пакет» (1926), «В пазурах Радлади» (1926), «Акули Нью-Йорку» (1926), «Боротьба велетнів» (1927)). Існує версія про те, що Довженко, разом із художниками Георгієм Цапком (1896–1971) та Борисом Косаревим (1897–1994), розпочав роботу над мультиплікаційним фільмом, який міг би стати першим вітчизняним анімаційним проектом, але, на жаль, не був здійснений. Варто згадати також рисунки О. Довженка для фільмів «Арсенал» (кін. 1920-х рр.), «Щорс» (кін. 1930-х рр.), «Мічурін» (1940-ві рр.), «Поема про море» (1950-ті рр.).

Джерела та література

1. Бардік М. Спроба Олександра Данченка. *Українська культура*. 2001. № 2. С. 28–29.
2. Народний художник УРСР Олександр Данченко : каталог виставки творів. Київ, 1987. 60 с.
3. Довженко О. Зачарована Десна. Київ : Молодь, 1976. 64 с.
4. Довженко О. Незабутнє (1941–1943). Київ : Дніпро, 1980. 192 с.
5. Довженко-графік / [упоряд. і авт. передм. В. Н. Миславський]. Харків : Точ-ка, 2021. 315 с.
6. Ламонова О. Олександр Данченко. *Образотворче мистецтво*. 2000. № 1–2. С. 64–67.
7. Ламонова О. Ілюстрації Олександра Івахненка до кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2014. № 7. С. 73–80.
8. Ламонова О. Олександр Івахненко – ілюстратор. *Наука і суспільство*. 2015. № 11–12. С. 69–71, 73.
9. Мельник О. Виставка Олександра Івахненка в Японії. *Образотворче мистецтво*. 2007. № 3. С. 8–9.
10. Музиченко С. Осяяний думами Великого Кобзаря. *Вітчизна*. 1989. № 11. С. 206–208.
11. Переваляський В. Мистець, який несе красу століть. *Сучасність*. 1999. № 10. С. 146–150.
12. Попова Л. Олександр Данченко. Київ : Мистецтво, 1972. 102 с.
13. Присталенко Н. Шлях до «Кобзаря». *Київ*. 1984. № 3. С. 146–154.
14. Сидор-Гібелінда О. Той, хто водив за собою натовпи. *Українське слово*. 1996. 4 липня. С. 7.
15. Собкович О. Олександр Івахненкові – 60! *Образотворче мистецтво*. 2009–2010. № 4–1. С. 72–73.

References

1. BARDIK, Maryna. Attempt by Oleksandr Danchenko. In: Andrii YAREMCHUK, editor-in-chief. *Ukrainian Culture*, 2001, no. 2, pp. 28–29 [in Ukrainian].
2. ANON. Oleksandr Danchenko is a National Artist of Ukrainian Soviet Socialist Republic: Catalogue of the Works' Exhibition. Kyiv, 1987, 60 pp. [in Ukrainian].
3. DOVZHENKO, Oleksandr. *Enchanten Desna*. Kyiv: Youth, 1976, 64 pp. [in Ukrainian].
4. DOVZHENKO, Oleksandr. *Unforgettable (1941–1943)*. Kyiv: Dnipro, 1980, 192 pp. [in Ukrainian].
5. MYSLAVSKYI, Volodymyr, compiler. *Dovzhenko as a Graphic Artist*. Prefaced by Volodymyr MYSLAVSKYI. Kharkiv: Dot, 2021, 315 pp. [in Ukrainian].
6. LAMONOVA, Oksana. Oleksandr Danchenko. In: Mykola MARYCHEVSKII, editor-in-chief. *Fine Art*, 2000, no. 1–2, pp. 64–67 [in Ukrainian].
7. LAMONOVA, Oksana. Illustrations by Oleksandr Ivakhnenko to Oleksandr Dovzhenko's Film-Story "Enchanted Desna». In: Viktor DANYLENKO, editor-in-chief. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts: Collected Scientific Papers*. Kharkiv, 2014, no. 7, pp. 73–80 [in Ukrainian].
8. LAMONOVA, Oksana. Oleksandr Ivakhnenko as Illustrator. In: Dmytro YESYPENKO, editor-in-chief. *Science and Society*, 2015, no. 11–12, pp. 69–71, 73 [in Ukrainian].
9. MELNYK, Oleksandr. Olexsandr Ivakhnenko's Exhibition in Japan. In: Oleksandr FEDORUK, editor-in-chief. *Fine Art*, 2007, no. 3, pp. 8–9 [in Ukrainian].
10. MUZYCHENKO, Stepan. The one who was Enlightened with Thoughts of Great Kobzar. In: Oleksandr HLUSHKO, editor-in-chief. *Motherland*, 1989, no. 11, pp. 206–208 [in Ukrainian].
11. PEREVALSKYI, Vasyl. The Artist, Carrying the Beauty of Centuries. In: Ivan DZIUBA, Bohdan PEVNYI, editors-in-chief. *Modernity*, 1999, no. 10, pp. 146–150 [in Ukrainian].
12. POPOVA, Lidiia. *Oleksandr Danchenko*. Kyiv: Art, 1972, 102 pp. [in Ukrainian].
13. PRYSTALENKO, Nelli. Road to "Kobzar". In: Volodymyr DROZD, editor-in-chief. *Kyiv*, 1984, no. 3, pp. 146–154 [in Ukrainian].
14. SYDOR-HIBELYNDA, Oleh. The one who has Led the Crowds. In: Myroslav VERBOVYI, editor-in-chief. *Ukrainian Word*, 1996, July 4, pp. 7 [in Ukrainian].
15. SOBKOVYCH, Olha. Oleksandr Ivakhnenko is Sixty! In: Oleksandr FEDORUK, editor-in-chief. *Fine Art*, 2009–2010, no. 4–1, pp. 72–73 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 18.06.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

УДК 392.8(=161.2=135.2)(477.44/.74)“18/19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.03.082>

ГОЛОВКО ОЛЕКСАНДР

науковий співробітник відділу «Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0270-6715>

HOLOVKO OLEKSANDR

a research fellow at the *Archival Scientific Funds of Manuscripts and Audio-Recordings* Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0270-6715>

Бібліографічний опис:

Головко, О. (2024) Повсякденні страви з кукурудзяного борошна та круп у харчуванні українців Східно-подільського Придністров'я кінця XIX – початку XXI століття. *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 82–91.

Holovko, O. (2024) Everyday Dishes from Corn Flour and Groats in the Nutrition of Ukrainians of East Podolian Prydnistrov'ia in the Late 19th – Early 21st Centuries. *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 82–91.

© 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/>)

ПОВСЯКДЕННІ СТРАВИ З КУКУРУДЗЯНОГО БОРОШНА ТА КРУП У ХАРЧУВАННІ УКРАЇНЦІВ СХІДНОПОДІЛЬСЬКОГО ПРИДНІСТРОВ'Я КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Анотація / Abstract

Стаття присвячена розгляду невідомого компонента традиційного повсякденного харчування українців Східно-подільського Придністров'я – страв із кукурудзяного борошна та круп, що впродовж кінця XIX – середини XX ст. були обов'язковою їжею на щодень, а почасти (для харчового різноманіття) готуються й дотепер. На основі аналізу фактажу народознавчих праць, опублікованих джерел та корпусу власних польових матеріалів (інтерв'ю з респондентами), зафіксованих у ході експедицій до прикордонних населених пунктів Вінниччини та півночі Одещини у 2013–2016 роках, автор характеризував особливості приготування найпоширеніших кукурудзяних виробів – *мамаліги* та *малай*. Частково розглянуто гастрономічні труднощі життєзабезпечення за екстремальних обставин, зокрема, сфокусовано увагу на вживанні в регіоні досить скромних із погляду поживності *бадеревки* та *бадевки* – варених рідких юшок із кукурудзяним борошном, що рятували українців у скрутні часи повоєнного голоду 1946–1947 років.

Матеріали здійснених експедиційних студій дали змогу підтвердити узагальнюючі сентенції етнологів-дослідників українсько-молдовського пограниччя та базовані на вивченні інших компонентів системи забезпечення наші попередні висновки про те, що в просторі етноконтактної зони (зокрема, на придністровських територіях Східного Поділля) типовий етноспецифічний комплекс харчування подекуди втрачає свою диференціюючу функцію і набуває

особливого формату, що поєднує подібні чи витворені спільно етнокультурні практики як українців, так і молдован. Аналіз експедиційних матеріалів автора, окрім фактологічного розкриття тематики, сагував ще й підґрунтям для просторової характеристики назв і реалій цього блоку етнокультури, візуалізованої за допомогою спеціальної картосхеми, що вводиться в науковий обіг. У висновкових заувагах окреслено перспективи впровадження отриманих результатів для сучасних культуроохоронних практик, передусім у Вінницькій та Одеській областях.

Ключові слова: українсько-молдовське пограниччя, Східноподільське Придністров'я, традиційне повсякденне харчування, кукурудза, мамалига, малай, бадеревка, бадевка.

The article is devoted to the consideration of an integral component of the traditional daily ration of Ukrainians of *East Podolian Prydnistrov'ia* – dishes from corn flour and grits, known as a mandatory food for every day during the late 19th – mid 20th centuries, and some of them (for food variety) are still cooked. The work is based on the analysis of ethnographic works, published sources and the corpus of own field materials (interviews with respondents), recorded during the expeditions to the border settlements of Vinnytsia and the north of Odesa regions in 2013–2016. The author is describing the features of cooking the most common corn products – *mamalyha* and *malai*. The gastronomic difficulties of life support under extreme circumstances are considered partially. In particular, attention is focused on the consumption in the region of *baderevka* and *badevka*, those are rather modest in terms of nutrition boiled liquid soups with corn flour, and which saved Ukrainians during the difficult times of the post-war famine of 1946–1947.

The materials of the conducted research have made it possible to confirm the generalizations of ethnologists-researchers of the Ukrainian-Moldovan borderlands and our preliminary conclusions (based on the study of other components of the life-support system) that in the space of the ethno-contact zone (in particular, in the Transdnistrian territories of Eastern Podillia) a typical ethno-specific food complex partially loses its differentiating function and acquires a special format that combines similar or jointly created ethnocultural practices of both Ukrainians and Moldovans. The analysis of the author's expedition materials, in addition to the factual disclosure of the subject, also serves as a basis for the spatial characterization of the names and realities of this block of ethnoculture, visualized with the help of a special map scheme introduced into scientific circulation. The concluding remarks outline the prospects for implementing the results for modern cultural preservation practices, primarily in the Vinnytsia and Odesa regions.

Keywords: Ukrainian-Moldovan borderlands, *East Podolian Prydnistrov'ia*, traditional everyday nutrition, corn, *mamalyha*, *malai*, *baderevka*, *badevka*.

Постановка проблеми. Цікаві конфігурації усталеної народної кухні притаманні українсько-молдовському порубіжжю, зокрема територіям Східноподільського Придністров'я, де в процесі тривалих історичних зв'язків та культурного взаємообміну спільнот із різним походженням, але з почасті близькими господарсько-культурними укладами сформувалися специфічні способи заготівлі, переробки та зберігання харчових продуктів, самобутнє меню традиційних страв і напоїв. Найвиразніші міжкультурні взаємовпливи в цій етноконтактній зоні простежуються в системі повсякденного харчування, зокрема, у комплексі страв із кукурудзяного борошна та круп. Розглянемо їх детальніше.

На основі введення в науковий обіг та інтерпретації власних експедиційних матеріалів і опублікованих джерел, а також досліджень інших етнологів у цій статті маємо на меті зосередитися на розкритті зазначе-

них аспектів традиційного повсякденного харчування в середовищі українців придністровських місцевостей Східного Поділля, а також на відстеженні виявів у ньому українсько-молдовських етнокультурних взаємовпливів. **Географічні рамки** – населені пункти пограничної смуги Могилів-Подільського й Тульчинського районів Вінницької та Подільського району Одеської областей (на момент фіксації у 2013–2016 рр. – Могилів-Подільського, Ямпільського і Піщанського р-нів Вінницької та Кодимського р-ну Одеської обл.). Дослідження послуговується порівняльно-історичним (у формі типологічних зіставлень) та етнографічним (через інструментарій інтерв'ювання респондентів) методами.

Історіографічний огляд. Перші наукові характеристики усталеної системи харчування населення українсько-молдовського пограниччя були здійснені в часи перебування цих територій у складі російської імперії.

Зокрема, деякі риси культури харчування мешканців придністровських повітів тодішніх Подільської та Бессарабської губерній у другій половині XIX ст. були розкриті в матеріалах експедицій О. Афанасьєва-Чужбинського [4] та групи дослідників на чолі з П. Чубинським [15], щоправда, без розгляду міжетнічних взаємовпливів. На початку XX ст. подальшу розробку теми здійснили П. Несторовський [13] та Л. Берг [5], зосередившись безпосередньо або ж частково на етнокультурному надбанні корінних українців (із самоназвою «русини») Північної Бессарабії. У цей самий період наукове осмислення в праці видатного етнолог Ф. Вовка отримала матеріальна та духовна культура українців усього етнічного обшару, де при дослідженні народної їжі пунктирно вказана і взаємодія зі східнороманським світом на пограниччі [12].

У радянській історіографії науковий інтерес до проблематики характерний аж для повоєнної доби. Зокрема, у 1960-х роках вивчення комплексу традиційної їжі південно-західних місцевостей України та суміжних районів Молдови відбувалося в рамках підготовки академічними фахівцями «Регіонального історико-етнографічного атласу України, Білорусії та Молдавії», що мав на меті за допомогою ретельних польових обстежень закартографувати реалії матеріальної культури населення трьох сусідніх республік. Однак, попри пророблену науковцями роботу, атлас так і не вийшов у світ. У 1965 році опублікували лише план-проспект видання. Інтерес до теми відновився в кінці 1970-х років, коли з'явилася перша комплексна історико-етнографічна робота, присвячена народній їжі українців, у якій авторка Л. Артюх також побічно розкрила деякі специфічні риси харчування в межах Східноподільського Придністров'я [1].

Міжетнічна взаємодія в комплексі узвичаєної кухні населення пограниччя стала об'єктом цілеспрямованого вивчення лише наприкінці 1980-х років, головно в колективній праці про українсько-молдавські

етнокультурні взаємовпливи, де був спільно підготовлений українською та молдовською дослідницями Л. Артюх та В. Яровою відповідний розділ [3]. Науковиці на основі польових даних визначили базові інтерференції в цій галузі етнокультури на всій протяжності спільного кордону, щоправда, представивши етноконтактну зону в середній течії р. Дністер лише спорадичними етнографічними відомостями.

Першою пострадянською розвідкою про систему харчування українців Поділля (із прикладами з пограничних його місцевостей) став підготовлений тією-таки Л. Артюх розділ у колективній монографії «Поділля: історико-етнографічне дослідження» [2]. Наступну фіксацію повсякденної кухні цього краю зі спорадичним представленням реалій зі Східноподільського Придністров'я було здійснено Г. Медведчук [11]. Окремі відомості про харчування на щодень були також подані в розвідці краєзнавиці з Ямпільщини Н. Пірняк [14].

Ґрунтовністю вивчення тематики характеризуються наукові напрацювання молдовських етнологів-україністів В. та К. Кожухарів, які розглядають східнослов'янсько-східнороманські етнокультурні взаємовпливи в галузях матеріальної і духовної культури українців Республіки Молдова [9]. Важливою для розгляду є і спеціальна розвідка К. Кожухар, присвячена діалектним особливостям українських говірок у Молдові, що відображають міжкультурні взаємовпливи в системі назв на позначення повсякденних та обрядових страв, продуктів, посуду та кухонного начиння [10].

Джерельна база дослідження. Недостатність наукового вивчення повсякденного харчування українців вказаної ділянки пограниччя зумовила потребу залучення до аналізу опублікованих народознавчих джерел. Серед них досить цінними для дослідження локальних особливостей харчування в селах Східноподільського Придністров'я є експедиційні записи Л. Артюх та В. Іванчишена, уміщені в роз-

ділі «Вінницька область» восьмого тому видання «Етнографічний образ сучасної України» [7]. Порівняльний контекст гастрономічної спадщини крізь призму українсько-молдовської міжкультурної взаємодії почерпаємо з першої частини корпусу експедиційних матеріалів «Етнографічний образ українців зарубіжжя», де в розділі «Українці Республіки Молдова» є фіксації автора, а також інформативні дані колег-україністів В. та К. Кожухарів з українських сіл, розташованих на безпосередньому суміжжі правого берега р. Дністер, пограниччі з Буковиною, або ж дисперсно розміщених вглиб молдовського етнічного масиву [8].

Основну групу джерельних матеріалів становлять власні польові записи автора, зафіксовані у 2013–2016 роках під час експедиційних обстежень 52 населених пунктів, розташованих у прикордонній смузі Вінницької та півночі Одеської областей. Опитані інформанти 1920–1950-х років народження розповіли про традиційні компоненти повсякденного харчування, їхні трансформації внаслідок змін соціально-економічних умов у радянський час, а також відмітили ті елементи узвичаєної кухні, що зберігаються на початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. На думку авторитетних дослідниць Л. Артюх та В. Ярової, для українців і молдован (як суто етнічних масивів, так і порубіжних зон) характерна традиційна система харчування, де власне й переважають борошняні та круп'яні страви. Таке її формування було пов'язане зі специфікою природних умов та господарських досвідів обох етносів. Оскільки впродовж кінця ХІХ – середини ХХ ст. головною зерновою культурою на придністровських теренах Східного Поділля, як і в сусідній Бессарабії, була кукурудза, це відрізняло дану територію від решти українських земель лісостепової зони, де основою рільництва було вирощування жита, пшениці, ячменю, вівса. За даними відомого французького дослідника матеріальної

культури Ф. Броделя, шлях розповсюдження кукурудзи на терени Східної Європи проходив через Середземномор'я, Балкани та Румунію [6, с. 133]. Можна припустити, що за етнокультурного посередництва молдовського населення Пруто-Дністровського межиріччя ця культура впродовж ХVІІІ–ХІХ ст. прийшла в південно-західні місцевості сучасної України, з часом ставши тут основним компонентом повсякденного харчування. На користь цієї тези свідчать діалектологічні матеріали, оскільки на Східноподільському Придністров'ї дотепер побутує східнороманська номінація кукурудзи *rărișoi* у формі місцевих фонетичних варіантів – *напшой*, *напшої*, *напшойка* (поряд із назвою кукурудза їх повсюдно вживають наші респонденти).

Із кукурудзи мешканці придністровських територій Східного Поділля виготовляли крупу та борошно, користуючись ручними механічними пристроями (зокрема, жорнами) або ж звертаючись до послуг мельників: «Деся взявся чоловік у Могильові чи в Серебрії, що він це діло вмів робити: камні тесати і молоти на камнях цю кукурузу. Це в печі її просушат харашенько. То це йдеш вгору селом, а млин робить, то це що від неї такий запах йде» (ТЛО); «Колись млин той як був водяний, кукурузу мололи» (ЛПО). З отриманої крупи варили різноманітні каші, додавали її як компонент до рідких перших страв (наприклад, борщу) або ж як начинку для приготування голубців.

Найпоширенішою стравою з кукурудзяного борошна в українців Східноподільського Придністров'я, як і в сусідніх молдован, була мамалига. Про активне її вживання як щоденної страви в середині ХХ ст. засвідчили респонденти: «Мамалигу багацько варили, бо кукуруза була, та й мамалига» (СГВ); «А мамалига – в кожній хаті, в кожній хаті була мамалига» (ПАС); «А варили всьо время мамалигу, варили» (КПГ); «Це як «Отченаш» – каждый день була» (ЧСВ); «Щодня мамалига: і вечером, і рано, і дньом» (ФГЙ). Задля забез-

печення різноманіття раціону повсякденного харчування деякі господині готують мамалигу й тепер, щоправда, нарікають, що якість кукурудзяного борошна стала значно гіршою: «Тепер онзьо не раз возьму в магазіні, бо в середу в нас базар, та й возьму, та й звару мамалигу – всьо равно не така, як колись була. А колись була ж така добрача!» (ЧОГ); «А мамалиги! Це я забула, ми ж його і зараз варим. Невістка бере кукурузяну муку, і ми дуже любим їсти мамалигу. Це в нас всьо время мамалиги варят, і так і молдовани» (ТЛО); «Мамаличку – і зараз не раз вару мамаличку. В мене син як жив, та й: “Мама, давно ми мамаличку ни їли. Давай, зварим мамаличку!”» (ТМС); «Я й зараз мамалиги хочу. А мій це вже внука лиш приїде з Адесу: “Бабко, Ви мамалигу ни варили?”. А я кажу: “Та нима муки”» (ЛПО). У довоєнний час для виготовлення якісного борошна використовували спеціальні сорти кукурудзи, зокрема так звану молдаванку: «Хароше діло – мамалига. Хароше діло, якщо хароша молдаванська [кукурудза. – О. Г.], колись казали «молдаванка», у нас вона маловрожайна була. [...] А шо цю кукурудзу, її взяли у піч, у піч качан, висушили там її, вона вже там чуть не пережаряна, після злуцили, наміленько її змололи» (ППМ).

Зі свідчень інформантів робимо висновок, що спосіб приготування мамалиги у ХХ – на початку ХХІ ст. практично не відрізнявся від описаної дослідниками в ХІХ ст. технології, що нею користувалися як молдовани, так і українці цієї зони етнокультурного пограниччя [4, с. 40; 5, с. 95; 13, с. 61]. Наприклад, за словами респондентки із с. Михайлівка Могилів-Подільського району на Вінниччині, уродженки українського с. Окланда Сороцького району Молдови, і нині готують цю страву досить просто: «Кіпит вода, там підсолено, всьо як може бути, даже чуть соди, та й сиплю ту муку, та й вона кіпит, довгенько щоб покипіло, потому ложкою мішаю, вона робиця така тверденька-тверденька, вимішую, харашо вимішати її. Та й вже як вона готова, ше

покипит, скрутила [газ. – О. Г.], щоб вона як посушилася. Та й тоді, там дощечка спеціальна в мене є, викинула, а вона така, як горбочком» (ТМС).

У молдован та автохтонних українців суміжних місцевостей Пруто-Дністровського межиріччя під час приготування мамалиги помішували спеціальною дерев'яною плескатою лопаткою, що називається *мелештєвка* (від рум. *melesteu*) [10, с. 94], натомість в українців Східного Поділля такої назви не фіксуємо, тут користувалися наявними в побуті дерев'яними ложками або ж копистками. Як для східно-романського населення, так і українців Молдови та Східного Поділля був характерний ідентичний спосіб подачі готової страви до столу – густо зварену мамалигу з казанця перекидали на спеціальну дощечку, полотняний рушник або ж газету, а потім розрізали на шматки за допомогою нитки. Наші респонденти зазначають: «Звариш мамалигу, та й потом перевернула тако на цей, на газетку яку, якщо є» (ЧОГ); «Висипали на, такий був рушничок спеціальний полотняний, з казанця тако перевертали, вона була така кругленька, як сонце. Різали ниткою, обов'язково ниткою на кусочки. А потом брали руками, і кожен в ту страву мачав, шо хотів, з чим, з якою приправою хотів їсти» (ЧЛМ). Так само, беручи руками і вмокаючи в інші страви, споживали мамалигу повсюдно в Молдові, зокрема й автохтонні українці (наприклад, у с. Іванча Орґеївського р-ну [10, с. 90]).

Постійне вживання мамалиги на території Східноподільського Придністров'я в кінці ХІХ – середині ХХ ст., про що свідчать фіксації учених-попередників та відомості з уст наших інформантів, було детерміноване традиційним господарським укладом, тогочасним соціально-економічним становищем, а також визнаною універсальністю страви, позаяк вона смакувала фактично з усіма іншими компонентами повсякденного харчування. Респонденти наголошують на суттєвій сумісності мамалиги з молочною провізією («Мамалига йшла з бринзою,

з молоком, зі сметаною» (КПГ)) та свіжими чи квашеними городніми овочами («Огирок, часник, капуста з мамалигою» (БГТ)). Споживали цю кукурудзяну кашу і з продукцією тваринництва – шкварками та яєчнею, салом, курятиною: «Як є курка – кусок курки, туди картошечки, таку подлівочку – та й тоже дуже вкусно з тою мамалигою, двома руками мачати» (ТМС). Смачним і доцільним для мешканців українсько-молдовського пограниччя було поєднання мамалиги також із солодкими стравами, насамперед сушеними та вареними сливами («сливками», «киселицею») [7, с. 10]. Місцеві мешканці краю згадували: «Сушені сливки до неї тоже – “киселиця” казали. Варили тоже з мамалигою це» (БГТ); «І солодку робили, і з варенням, з цєю “киселицею”, як кажуть, тоже» (ЧЛМ).

Для східноподільських місцевостей етнокультурного суміжжя, як і для територій південного заходу України і всіх обширів Молдови, традиційним повсякденним хлібом був спечений із кукурудзяного борошна (часто з додаванням невеликої частки пшеничного) *малай* (рум. *mălai*). Для закваски тіста для його випікання використовували домашні дріжджі – засушені шматки опари від попереднього випікання або ж так звані *плесканки* із замішаного на винній піні [14, с. 123] чи хмелевому відварі [7, с. 15; 9, с. 550] кукурудзяного борошна. Інформанти пояснюють потребу домішування до тіста хоча б незначної кількості пшеничного борошна так: «Як є трошки білої муки, та й присипають лиш, щоб ни розпадалося» (ТМС). У складні часи середини ХХ ст. малозабезпечені родини обходились і суто кукурудзяним борошном для випікання хліба: «Той малай – а він тако полопаний, самий кукурудзяний. [...] З самої папшої то колись – це перва їда людей» (ДАО). Як згадують респонденти, у голодні 1946–1947 роки навіть замість традиційної паски до Великодня вимушені були випікати кукурудзяний малай, роблячи його солодким завдяки додаванню бурякового відвару (ПМК). У контексті безальтерна-

тивності страви мешканка с. Загнітків на Одещині навіть згадала жартівливо-іронічну приповідку: «Малаю, малаю, я тебе за хліб маю» (ЛПО).

У 1950–1980-х роках, із налагодженням роботи пекарень та доступністю в магазинах пшеничного й житнього хліба, малай вийшов із повсякденного вжитку й перетворився радше на солодкий пиріг із кукурудзяного борошна, що його випікали до вихідних та святкових днів. Тенденції суттєвої видозміни цієї страви в просторі українсько-молдовського пограниччя свого часу спостерегли й зафіксували народознавиці Л. Артюх та В. Ярова [3, с. 139]. Цю ж гастрономічну новачку пізньорадянської доби в регіоні підтверджено й доповнено уточнювальним фактажем у ході наших етнографічних інтерв'ю 2013–2016 років із респондентами. Наприклад, господиня із с. Немія на Могилів-Подільщині поділилася власним, запитуваним її родиною і тепер рецептом такого виробу: «Зараз який я малай печу? Мука, ставлю, сода, туди ставлю соду, ставлю трохи сахару, і на кислім молоці я розробляю його, ставлю в дечко, і в духовку, і печу. Получаїця – во! Ше можу туди пару яєць вдарити, тоже харашо» (ХЛМ). Подекуди в придністровських місцевостях Східного Поділля цей солодкий малай мав назву «малисник». Співрозмовниця, яка проживає в с. Кукули на Піщанщині, згадувала: «Свекруха пекла малисник такий – з кукурудзяної муки висівала, там сметани добавляла – торт такий» (ЧЛМ). Молдовські колеги В. і К. Кожухарі зафіксували, що подібний малисник випікали і в українських селах Молдови, наприклад у с. Гиржавка Калараського району [8, с. 94].

Спорадичні відомості в просторі Східноподільського Придністров'я надібуємо і про рідкі юшки з кукурудзяним борошном, що їх вживали в голодні роки після Другої світової війни, – *бадеревку* і *бадевку*. Першу назву, за нашими експедиційними матеріалами, зафіксовано в с. Бронниця на Могилів-Подільщині: «Ужорнуєм кукуруз,

і мама приходить ввечері, і є форма муки. І тоді шось робим, бадеревку варимо. Було трудне время дуже» (ПМК). Таке ж найменування в контексті усних оповідей про вказану добу занотував у с. Буша на Ямпільщині етнолог В. Косаківський¹. Цю саму номінацію у варіанті вимови *бадеревка* в українських селах Молдови зафіксували також народознавці В. та К. Кожухарі [9, с. 421]. Єдину згадку про *бадевку* (найімовірніше, редуковану фонетичну варіацію вищевказаної назви) надано респонденткою із с. Яруга на Могилів-Подільщині: «І бадевку даже їли в голодний рік з кукурузної муки» (ХЛМ). Відзначимо, що з огляду на спричинену складними реаліями новітньої російсько-української війни (ре)актуалізацію та (пере)осмислення наукових досліджень стратегій виживання та способів життєзабезпечення населення в екстремальних обставинах, лише пунктирно зачеплене нами питання

про харчування українців у скрутні епохи їхньої історії потребує глибшого аналізу наявного історіографічно-джерельного доробку, нових польових пошуків та подальшого спеціального вивчення.

Висновки. Результати нашого дослідження засвідчують повсюдне активне споживання страв із кукурудзяного борошна та круп українцями Східноподільського Придністров'я впродовж кінця XIX – XX ст. та певне їхнє побутування й на початку XXI ст. Фактологічні відомості з джерел та наукової літератури, як і польові експедиційні фіксації автора 2013–2016 років, що лягли в основу статті, дали змогу докладніше розкрити асортимент, номінації та специфіку приготування *мамалиги*, *малай*, частково – що стосується *бадеревки*, *бадевки*; умовно простежити та візуалізувати на картосхемі (іл. 1) їхнє географічне розповсюдження на теренах досліджуваного регіону (будучи сві-



Іл. 1. Картосхема «Назви страв з кукурудзяного борошна та круп на території Східноподільського Придністров'я».

Уклав О. Головка за власними експедиційними матеріалами 2013–2016 рр.

домим щодо значно більшого їх загального ареалу в Україні зокрема).

Через розгляд особливостей повсякденного харчування українців придністровських теренів Східного Поділля було підтверджено узагальнення вчених-попередників та сформульовані за іншими сферами життєзабезпечення наші висновки про етнокультурну специфіку українсько-молдовського пограниччя, де стійкі ідентифікаційні маркери, унаслідок історичних обставин розселення, міжкультурної інтеракції, схожих господарсько-культурних укладів та міжетнічної шлюбності, почасти втрачають свої диференціюючі функції, набуваючи вигляду етнокультурних комплексів, базованих швидше на основі подібних чи витворених спільно практик як українців, так і молдован етноконтактної зони.

Практичне значення отриманих результатів. Хоча певні культуроохоронні дії на рівні спеціалізованих відділів адміністрацій прикордонних територіальних громад Вінниччини, скажімо, уже робляться стосовно мамалиги, однак поки що хибують вузьколокальністю (при доволі значному ареалі страви принаймні на тому ж Східному Поділлі), слабкою тематичною та територіальною співкоординацією спадкозахисних зусиль. Отже, проаналізовані й узагальнені нами етнографічні матеріали допоможуть розширити та поглибити науково-аналітичне підґрунтя для сучасних практик зі збереження, дослідження та популяризації елементів нематеріальної культурної спадщини, передусім на території Вінницької та Одеської областей.

Примітка

¹ Див. книгу «Буша: природа, археологія, історія, етнографія та фольклор сіл Бушанської сільської ради» (Вінниця, 2009. 208 с.), зокрема – записаний автором і науковим редактором праці В. Косаківським блок свідчень «Народні оповідання, або Невигадані історії нашого життя». Згадки про страву з кукурудзяного борошна повоєнного голодного часу 1946–1947 років містяться в сюжеті «Бадеревка – це ріденьке шось?» (С. 139–140).

Список інформантів

1. БГТ – Богацька Ганна Тимофіївна, 1929 р. н. Записав О. Головка 8 липня 2014 р. у с. Грабарівка Піщанського р-ну Вінницької обл.
2. ДАО – Дяк Анастасія Омелянівна, 1928 р. н. Записав О. Головка 9 серпня 2013 р. у с. Оксанівка Ямпільського р-ну Вінницької обл.
3. КПГ – Кривонос Параска Григорівна, 1929 р. н. Записав О. Головка 21 серпня 2013 р. у с. Велика Кісниця Ямпільського р-ну Вінницької обл.
4. ЛПО – Лаговська Параска Олексіївна, 1927 р. н. Записав О. Головка 28 вересня 2016 р. у с. Загнітків Кодимського р-ну Одеської обл.
5. ПАС – Поліщук Анатолій Степанович, 1931 р. н. Записав О. Головка 18 липня 2013 р. у с. Козлів Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.
6. ПМК – Притула Марія Кирилівна, 1930 р. н. Записав О. Головка 16 липня 2013 р. у с. Бронниця Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.
7. ППМ – Півторак Петро Мойсейович, 1931 р. н. Записав О. Головка 7 липня 2014 р. у с. Студена Піщанського р-ну Вінницької обл.
8. СГВ – Сивун Ганна Василівна, 1926 р. н. Записав О. Головка 12 липня 2013 р. у с. Бернашівка Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.
9. ТАО – Тягульська Лідія Олексіївна, 1922 р. н. Записав О. Головка 11 липня 2013 р. у с. Серебряні Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.
10. ТМС – Ткач Марія Сергіївна, 1938 р. н., родом із с. Оклянда Сороцького р-ну Республіки Молдова. Записав О. Головка 8 серпня 2013 р. у с. Михайлівка Ямпільського р-ну Вінницької обл.

11. ФГЙ – Філіпова Галина Йосипівна, 1936 р. н. Записав О. Головка 1 жовтня 2016 р. у с. Баштанків Кодимського р-ну Одеської обл.
12. ХЛМ – Хібовська Лідія Михайлівна, 1935 р. н., родом із с. Яруга Могилів-Подільського р-ну. Записав О. Головка 23 травня 2014 р. у с. Немія Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.
13. ЧЛМ – Чабан Людмила Михайлівна, 1957 р. н., родом із Липовецького р-ну Вінницької обл., проживає в с. Кукули із 1975 р. Записав О. Головка 9 липня 2014 р. у с. Кукули Піщанського р-ну Вінницької обл.
14. ЧОГ – Чепурняк Олена Григорівна, 1940 р. н. Записав О. Головка 19 червня 2016 р. у с. Івашків Кодимського р-ну Одеської обл.
15. ЧСВ – Чабан Світлана Василівна, 1958 р. н. Записав О. Головка 8 липня 2014 р. у с. Грабарівка Піщанського р-ну Вінницької обл.

Джерела та література

1. Артюх Л. Українська народна кулінарія. Історико-етнографічне дослідження. Київ : Наукова думка, 1977. 150 с.
2. Артюх Л. Ф. Їжа та харчування. Поділля. Історико-етнографічне дослідження / відп. ред. А. П. Пономарьов. Київ : Доля, 1994. С. 282–312.
3. Артюх Л. Ф., Яровая В. А. Пища. Украинско-молдавские этнокультурные взаимосвязи в период социализма / гл. редкол. М. Н. Губогло. Киев : Наукова думка, 1987. С. 136–154.
4. Афанасьев-Чужбинский О. С. Нариси Дністра. Львів : Априорі, 2016. 524 с.
5. Берг Л. С. Бессарабия. Страна. Люди. Хозяйство. Кишинев : Universitas, 1993. 194 с.
6. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV – XVIII ст. Том 1: Структура повсякденності: можливе і неможливе. Київ : Основи, 1995. 543 с.
7. Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Т. 8. Культура народного харчування / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. 496 с.
8. Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та традиційні соціонормативні практики / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 676 с.
9. Кожухар В., Кожухар К. Історія і культура українців Республіки Молдова / [наук. ред. Г. Скрипник] ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2021. 824 с.
10. Кожухар К. Східнороманські запозичення в назвах продуктів харчування, страв, посуду і начиння в українських говірках Республіки Молдова. *Спільність молдовської та української культур : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (27–28 вересня 2013 р.) м. Чернівці* / ред. кол. Г. К. Кожоляно та ін. Одеса : ВМВ, 2013. С. 87–104.
11. Медведчук Г. К. Народна їжа подолян. Хмельницький : Мельник А. А., 2011. 132 с.
12. Народнознавча спадщина Хведора Вовка. Кн. 2 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2012. 540 с.
13. Несторовский П. А. Бессарабские русины: историко-этнографический очерк. Варшава : Сатурн, 1905. 174 с.
14. Пірняк Н. Б. Страви бушанської кухні. *Буша: природа, археологія, історія, етнографія та фольклор сіл Бушанської сільської ради* / за наук. ред. В. А. Косаківського. Вінниця : Вінницька газета, 2009. С. 123–124.
15. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отъезд. Матеріали и изслѣдованія собранія д.-чл. П. П. Чубинскимъ; изданъ подъ наблюдениемъ чл.-сотр. П. А. Гильтебрандта : репринт. вид. у 7 т. Т. 7 / відп. за вип. Г. Скрипник ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. 608 с.

References

1. ARTIUKH, Lidia. *The Ukrainian Folk Cuisine: A Historical and Ethnographic Study*. Kyiv: Scientific Thought, 1977, 150 pp. [in Ukrainian].
2. ARTIUKH, Lidia. Food and Nutrition. In: Anatolii PONOMARIOV, responsible editor. *Podillia. Historical and Ethnographic Research*. Kyiv: Fate, 1994, pp. 282–312 [in Ukrainian].

3. ARTIUKH, Lidiia, Viktoriia, YAROVAYA. Food. In: Mikhail GUBOGLO, editorial board's chairperson. *Ukrainian-Moldovan Ethnocultural Relations during the Period of Socialism*. Kyiv: Scientific Thought, 1987, pp. 136–154 [in Russian].
4. AFANASIEV-CHUZHBYNSKYI, Oleksandr. *Essays on the Dniester*. Lviv: Apriori, 2016, 524 pp. [in Ukrainian].
5. BERG, Lev. *Bessarabia. Country. People. Farming*. Chisinau: Universitas, 1993, 194 pp. [in Russian].
6. BRAUDEL, Fernand. *Material Civilization, Economy and Capitalism, 15th – 18th Centuries*. Kyiv: Osnovy, 1995, vol. 1: *The Structure of Everyday Life: Possible and Impossible*, 543 pp. [in Ukrainian].
7. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief. *An Ethnographic Image of Modern Ukraine. A Corpus of Expeditionary Materials of Folklore and Ethnographic Studies*. NAS of Ukraine; Maksym Rylskyi IASFE. Kyiv, 2018, vol. 8: *The Culture of Folk Alimentation*, 496 pp., ill. [in Ukrainian].
8. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief. *An Ethnographic image of Ukrainians abroad. A Corpus of Expeditionary Materials of Folklore and Ethnographic Studies*. NAS of Ukraine; Maksym Rylskyi IASFE. Kyiv, 2019, part 1: *Culture of Livelihood and Traditional Socionormative Practices*, 676 pp., ill. [in Ukrainian].
9. KOZHUKHAR, Viktor, Kateryna KOZHUKHAR. *History and Culture of Ukrainians of the Republic of Moldova*. [Scientific editor is Hanna SKRYPNYK]. Kyiv: M. Rylskyi IASFE, NAS of Ukraine, 2021, 824 pp. [in Ukrainian].
10. KOZHUKHAR, Kateryna. Eastern Romanic Borrowings in the Names of Food Products, Dishes and Utensils in the Ukrainian Dialects of the Republic of Moldova. In: Heorhii KOZHOLIANKO, ed. *The Commonality of Moldovan and Ukrainian Cultures. Materials of the International Scientific and Practical Conference (September 27–28, 2013) in Chernivtsi*. Odesa: "VMV", 2013, pp. 87–104 [in Ukrainian].
11. MEDVEDCHUK, Halyna. *Folk Food of the Inhabitants of Podillia*. Khmelnytskyi: A. Melnyk Publishing House, 2011, 132 pp. [in Ukrainian].
12. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief. *The Ethnographic Heritage of Khvedir Vovk*. NAS of Ukraine; Maksym Rylskyi IASFE. Kyiv, 2012, book 2, 540 pp. [in Ukrainian].
13. NESTOROVSKY, Piotr. *Bessarabian Rusyns: Historical and Ethnographic Essay*. Warsaw: Saturn, 1905, 174 pp. [in Russian].
14. PIRNIAK, Nadiia. Dishes of the Busha Cuisine. In: Viktor KOSAKIVSKYI, scientific editor. *Busha: Nature, Archeology, History, Ethnography and Folklore of the Villages of the Busha Village Council*. Vinnytsia: Vinnytska Hazeta, 2009, pp. 123–124 [in Ukrainian].
15. SKRYPNYK, Hanna, responsible for the edition. *Proceedings of the Ethnographic and Statistical Expedition to the Western Russian Region, Equipped by the Imperial Russian Geographical Society. South-Western Department. Materials and Research collected by Pavel Chubynsky; published under the supervision of Piotr Hildebrandt: reprint edition in 7 vols*. Kyiv: M. Rylskyi IASFE, NAS of Ukraine, 2011, vol. 7, 608 pp. [in Russian; in Ukrainian].

Надійшло / Received 19.08.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

УДК 739.1:[726:27-523.42]:930.85(477)“16/17”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.03.092>

КОСТЮЧЕНКО КАТЕРИНА

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв (Київ, Україна).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1466-8365>

KOSTIUCHENKO KATERYNA

a postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1466-8365>

Бібліографічний опис:

Костюченко, К. (2024) Церковне золотарство як явище української культури XVII–XVIII століть. *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 92–98.

Kostiuchenko, K. (2024) Church Goldsmithing as a Phenomenon of Ukrainian Culture of the 17th – 18th Centuries. *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 92–98.

© 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/>)

ЦЕРКОВНЕ ЗЛОТАРСТВО ЯК ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Анотація / Abstract

У статті в культурологічному аспекті висвітлено діяльність таких київських золотарів, як Іван Равич, Василь Мощенко, Матвій Нарунович та Федір Левицький. У процесі роботи виділено елементи української культури, що їх можна простежити на ювелірних виробах церковного вжитку XVII–XVIII ст. Авторка визначила стиль, у якому працювали київські майстри окресленого періоду. Варто зауважити, що дослідження культурологічного аспекту без мистецького неможливе, оскільки мистецтво є частиною культури, тож у розвідці застосовано огляд ювелірних виробів церковного вжитку і з мистецького погляду, однак з виокремленням ознак української культури.

У студії також детально розглянуто шати до ікони Дегтярівської Божої Матері; шати 1738 року, виконані Василем Мощенком; потир та піддони для свічників Матвія Наруновича. Запропоновано надалі ретельно дослідити творчість Івана Равича, Матвія Наруновича та Федора Левицького.

Визначено найголовніші ознаки української культури XVII–XVIII ст., які проявлялися в ювелірній справі, та названо технічні прийоми, що їх використовували українські золотарі на той час.

Метою створення статті було не лише висвітлення української культури крізь призму дорогоцінного церковного начиння, а й виокремлення її елементів саме на ювелірних виробах церковного вжитку задля демонстрації того, що церковне золотарство є явищем української культури. Однак потрібно пам'ятати, що тематика потребує подальшого детального дослідження. У роботі через відсутність повноцінної джерельної бази дослідження названо лише незначну частину ознак української культури. Подальше розкриття тематики авторка залишає майбутнім науковцям.

Розвідка буде корисною для дослідників, аспірантів, а також для тих, хто просто цікавиться ювелірною справою України. Інформація, наведена в статті, може бути використана для майбутніх досліджень ювелірних виробів церковного вжитку та ювелірної справи загалом.

Ключові слова: культурологія, ювелірна справа, українська культура, золотарі, бароко.

The activities of such Kyiv goldsmiths as Ivan Ravych, V. Moshchenko, Matvii Narunovych, Fedir Levytskyi is described in the article in the culturological aspect. The elements of Ukrainian culture, which can be observed on the jewelry of church use of the 17th – 18th centuries are distinguished in the course of the work. The authoress has defined the style in which Kyiv masters of the studied period have worked. It is worth noting that the investigation of the culturological phenomenon is not possible without the artistic aspect, since art is a part of culture, so a review of church jewelry also from an artistic point of view, however, with the selection of features of Ukrainian culture is used in the study.

The vestments for the icon of the Dehtiarivska Mother of God, vestments of 1738, made by V. Moshchenko, chalice and trays for candlesticks by Matvii Narunovych are also considered in the study in detail. It is proposed to research carefully the work of Ivan Ravych, Matvii Narunovych and Fedir Levytskyi in the future.

The most important features of Ukrainian culture of the 17th – 18th centuries, manifested in jewelry, are distinguished in the studies. The technical methods used by Ukrainian goldsmiths at that time are indicated.

The purpose of the article consists not only in the description of Ukrainian culture in the light of precious church utensils, but also in the distinguishing its elements specifically on church jewelry in order to demonstrate that church goldsmithing is the Ukrainian cultural phenomenon. However, it is worth remembering that the topic needs further detailed research. Only a small part of the signs of Ukrainian culture is indicated in the work because of the lack of a full-fledged source base of the investigation. The authoress is leaving further disclosure of the topic to future scientists.

The work will be useful for researchers, postgraduate students, as well as for those who are simply interested in the jewelry business of Ukraine. The information provided in the article can be used in future research on church jewelry and jewelry in general.

Keywords: culturology, jewelry, Ukrainian culture, goldsmiths, baroque.

Постановка проблеми, актуальність. XVII–XVIII століття – яскравий період розвитку української металопластики. У цей час майстри золотарства виготовляли здебільшого ювелірні вироби церковного вжитку, що свідчить про непересічну майстерність та високий рівень розвитку мистецтва на теренах України. Твори церковного золотарства позначені стилістикою бароко та відображають тогочасні культурні реалії. Нині, в умовах російсько-української війни, ці пам'ятки потребують поглибленого вивчення, адже надзвичайно важливо висвітлювати різні аспекти української культури, утверджуючи її самобутність.

Стан дослідження проблеми. Сьогодні тематика українського золотарства як культурного явища вивчена недостатньо. Особливе місце займають дослідження сакральної ангіопластики таких науковців, як С. Боньковська, С. Березова, О. Сергій та О. Терещук.

У своїй праці «Сакральна ангіопластика Руси-України. Священні потири і диски. Кінець Х–XVI століття» С. Боньковська охарактеризувала періоди активного виготовлення виробів церковного вжитку, зазначила час появи перших згадок про той чи той вид сакрального предмета. У низці своїх

розвідок авторка детально дослідила напрестольні хрести, не акцентуючи уваги на їхніх стилістичних особливостях [2–6].

Наукова співробітниця Скарбниці Національного музею історії України С. Березова нині активно займається вивченням творчості українських, зокрема київських, золотарів. Скажімо, у праці «Твори Матвія Наруновича в колекції Музею історичних коштовностей України – Філіалу Національного музею історії України» дослідниця детально охарактеризувала творчість київського майстра Матвія Наруновича.

Творчість київських золотарів також досліджує наукова співробітниця Скарбниці О. Терещук. У своїх розвідках вона визначає стилістичні особливості виробів київського майстра Івана Равича [14].

Науковиця О. Сергій надає перевагу іконографічному методу дослідження, ідентифікує біблійні зображення на ювелірних виробах церковного вжитку [12–13].

Утім, залишається низка невисвітлених проблем із цієї теми, серед них – проблема ідентифікації зображень на ювелірних виробах церковного вжитку, атрибуції клейм тощо.

Мета розвідки – висвітлити особливості дорогоцінного церковного начиння в контексті української культури XVII–XVIII ст.

Основна частина. Релігія для українців здавна була невід'ємною частиною української культури та проявлялася в різних сферах, зокрема в золотарстві. У XVII–XVIII ст. відбувалося активне виготовлення ювелірних виробів церковного вжитку в стилі бароко, що був панівним у цей період та визначався пишністю, урочистістю й динамічністю.

Золотарі декорували свої вироби стеблами та листям аканта, голівками квітів, крученими пагонами із соковитим листям, гірляндами з квітів та плодів, а також лавровими гірляндами, що символізують могутність, перемогу, мир і славу.

Однак варто зазначити, що на території сучасної України майстри створили свій самобутній стиль, не копіюючи західноєвропейських мотивів, – українське бароко.

Згідно з А. Макаровим, українське бароко XVII ст. часто називають козацьким, бо саме козацтво на той час було носієм нового художнього смаку. Відомо чимало витворів мистецтва, зокрема ювелірних, створених на замовлення гетьманів та козацької старшини [9].

У стилі власне українського бароко в кінці XVII – на початку XVIII ст. виконано невідомим, як вважається, київським майстром срібні з позолотою шати до ікони Дегтярівської Божої Матері, яка зберігалася в храмі Покрови Богородиці в с. Дегтярівка поблизу Новгорода-Сіверського на Чернігівщині. Для цього виробу характерна технічна досконалість, гармонійність композиції, соковитість карбованого орнаменту, в який майстер увів стебла та листя аканта, голови янголів. Лаврові гірлянди, що символізують могутність, перемогу, мир та славу, утворюють три великі медальйони з образами: у верхній частині – Бога-Отця (Саваофа) з трикутним німбом, що символізує святу трійцю; праворуч – архистратига Михаїла; ліворуч – Іоанна Предтечі – патрона (святого покровителя) Івана Мазепи.

Важливою деталлю шат є герб гетьмана Івана Мазепи, розташований унизу у фігур-

ному щиті, облямованому листям аканта. Правда, від герба лишилися тільки абрис, оскільки він був частково знищений у петровські часи. У центрі площини герба – вилоподібний хрест (така форма хреста належить до геральдичних знаків), праворуч – зірка, ліворуч – молодий місяць. Зірка – це слава та чистота. У християнстві цей символ пов'язується з Непорочним Зачаттям Діви Марії. Серп місяця на гербі Мазепи символізує зародження цього шляхетного роду, його славу та добродішність, а зірка – увічнення цієї слави новим поколінням.

Угорі шати завершено композицією з монограми Богородиці, увінчаної короною. Її та стрічку з написом «РАДУЙСЯ ОБРАДОВАННАЯ ГОСПОДЬ С ТОБОЙ» підтримують представлені обабіч фігурки ангелів. Шати були виконані на замовлення відомого українського гетьмана Івана Мазепи, який був не лише відомим українським гетьманом, але й щедрим меценатом.

Однією з найважливіших ознак української культури XVII–XVIII ст. є меценатство. Щедрими вкладниками до церков були не лише відомі українські діячі, але й духовні особи. Прикладом цього є срібний оклад Євангелія, що був виконаний київським майстром Федором Левицьким у 1749 році коштом Алімпія Галика – відомого ієромонаха, іконописця Києво-Печерської лаври, гравера. Очевидно, що на знак подяки меценатові майстер зобразив на нижній дошці окладу святу Богоматір Печерську з престою Антонієм і Феодосієм та постать дарувальника, представленого біля ніг Богоматері.

Виразною ознакою українського бароко в золотарстві є зображення місцевих рослин. Яскравою ілюстрацією того, що у свої вироби майстри додавали орнаментальні мотиви, характерні лише для української місцевості, є витвір київського майстра В. Мощенка – позолочені шати до ікони 1783 року, в орнаменталії яких помітні елементи місцевої флори: голівки маку, вигнуті стебельця льону, хміль, що в'ється.

Ще одним прикладом використання українського флорального орнаменту є виконані на мідних карбованих пластинах ікони 1700 року. Невідомий (імовірно, київський) майстер додав до виробу флоральні мотиви, притаманні лише українській місцевості. Ікони є цінними вкладками сподвижника Івана Мазепи Павла Герцика до Хрестовоздвиженської церкви на Ближніх печерах.

Віддавав перевагу українській рослинності й київський ювелір Матвій Нарунович, що засвідчують його вироби, зокрема потири. Чаша одного з потирів (найбільшого за розміром) декорована суцільною карбованою сорочкою з вишуканим рослинним візерунком з листя, букетиків квітів, серед якого рельєфно вирізняються голівки херувимів і три великі фігурні картуші з узором у вигляді луски. Поверхня піддона розділена по горизонталі широкою профільованою стрічкою на дві частини. Верхня заповнена звивистим листям, гірляндами плодів, голівками херувимів та овальними дробницями (медальйонами) з євангельськими сюжетами. Нижня частина декорована гірляндами соковитих плодів, які чергуються з листям аканта і створюють гарне, ритмічне зображення. Потир датується 1741 роком. Гравірований напис на піддоні відкриває ім'я дарувальниці – ігумені Марія Квіткіна, очільниці головної жіночої обителі Слобожанщини – Хорошевського Вознесенського монастиря. Це була її пожертва Печерській обителі [1].

Прояв української культури можна побачити й на ефектних масивних піддонах для свічників Матвія Наруновича. Вони встановлені на кульки, затиснуті звіриними лапками, прикрашені позолоченими накладними деталями: фігурками ангелів, які підтримують гірлянди з карбованими соковитими овочами, характерними лише для території України, та фігурками херувимів з чотирма крилами. Срібна поверхня декорована характерним для майстра візерунком, карбованим невисоким рельєфом, – переплетені

зі стрічками стилізовані тоненькі листочки рослин української місцевості. Відчувається, що почуття міри й водночас оригінальність притаманні виробам цього талановитого ювеліра. Відомо понад 50 його виробів, датованих 30–50-ми роками XVIII ст.

Як представник доби Бароко, майстер прикрашав свої витвори карбованими в'язками плодів і квітів, гірляндами, лускатими картушами, що було характерно лише для української культури. Не відмовлявся він і від акантових мотивів: рельєфним листям аканта, яке чітко вирізняється на канфареному тлі, вкриті тулуби змії, які є на вершнім посоха – знака влади архієреїв. Оправа Євангелія прикрашена закріпленими на оксамитовій основі середниками, поміщеними в рамку з вишуканим візерунком з акантових пагінців, вигнутих стрічок, в'язок плодів та квітів. Оригінальний вигляд мають наріжники трикутної форми з хвилястим краєм з акантовими пагінцями, а представлені на них євангелісти відзначаються реалістичністю трактування. Майстер дуже вдало використовував контраст між позолоченою та срібною поверхнями [1].

Також необхідно зауважити, що серед інших золотарів, які зробили значний внесок у розвиток української культури, був Іван Равич [8].

Серед виробів І. Равича велику групу складають оригінально трактовані потири. Виготовляючи їх, майстер вдається до різноманітних технічних прийомів, які допомагають йому підсилювати художні ефекти. Таких виробів з його таврами знайдено майже двадцять. Виконуючи їх, Равич використовує улюблені ним карбовані візерунки з листя аканта, в'язок плодів, квітів. Один із його потирів прикрашений емалевими медальйонами, судячи з кольорової гами та манери виконання, виготовленими різними майстрами. Серед них – типові для українського емальєрного мистецтва XVII–XVIII ст. емалі з характерним лише для української культури темно-коричневим тлом [10].

На особливу увагу заслуговує творчість Федора Левицького (київського срібних справ майстра другої половини XVIII ст.), яка була представлена в мирний час у колекції Скарбниці Національного музею історії України кількома роботами: двома потирами, окладом Євангелія, дарохранильницею, лампадою, кадилом та напрестольним хрестом. Відомо тринадцять предметів цього майстра. Левицький бездоганно володів усіма видами золотарської техніки. Проте більшість його речей виконано в техніці карбування. Серед орнаментальних мотивів – букети троянд, чотирипелюсткові квітки, трілисники, плоди груш. Рідко карбував високим рельєфом. Прикладом цього є срібний із позолотою хрест, оригінальності якому надає позолочений перлинник, який оперізує його по контуру та облямовує кожний медальйон. Вкладний напис свідчить про те, що виріб «сооружен коштом Павла Шкурупея й женою его Анастасиею» в 1757 році [10].

Про те, що майстер виконував роботи за ескізами інших художників, свідчить срібна оправа Євангелія 1749 року. Обидві її дошки декоровані позолоченим карбованим візерунком з витких пагонів аканта з невеличким листям та виділеними на їхньому тлі срібними медальйонами з традиційними сюжетами. Оригінальним доповненням до основного декору оправи є розетки, складені з різнокольорового скла. Зберігся малюнок майбутнього окладу, виконаний Василем Мартиновичем зі Слущка, учнем лаврської іконописної майстерні. Коли порівняли його з готовою оправою, з'ясувалося, що лише середник нижньої дошки художником був задуманий інакше: там мало бути зображення Старозавітної Трійці, а Левицький помістив туди медальйон із зображенням

святої Богоматері Печерської з пристоячими Антонієм і Феодосієм та фігури дарувальника, представленого біля ніг Богоматері (на нижній дошці). Вкладний напис на картуші свідчить, що оправа була виготовлена «во славу божию и честь Богоматері в церковь Великую Печерскую сие евангелие сотроилося коштом иеромонаха Алимпия Галика, начальника малярського року 1749 месяца октября 23» [15].

Твори таких київських майстрів, як Іван Равич, Матвій Нарунович та Федір Левицький, безперечно, заслуговують на подальше детальне дослідження.

Висновки. Вироби українських золотарів, які виготовляли речі з дорогоцінних металів, відзначаються високими мистецькими якостями і свідчать про неабияку обдарованість наших предків. Твори церковної металопластики XVII–XVIII ст. вирізняються чудовим декоративним оздобленням, реалістичним трактуванням сюжетних композицій.

У виробках золотарства відбилися важливі ознаки української культури XVII–XVIII ст., зокрема відтворення християнських біблійних образів та сюжетів, рефлексія на історичні події, відображення вдячності меценатам, зображення місцевої флористики тощо.

Українські майстри володіли технічними прийомами кування, плавлення, лиття, різьблення, витягування дроту. Для оздоблення виробів вони застосовували гравірування, карбування, позолоту, філігрань, чернь, емаль, тиснення, штампування, травлення.

Пам'ятки золотарського мистецтва дають нам цінний матеріал для вивчення історії ювелірної справи в Україні, а також української геральдики та сфрагістики.

Джерела та література

1. Березова С. Твори Матвія Наруновича в колекції Музею історичних коштовностей України – Філіалу Національного музею історії України. *Науковий вісник Національного музею історії України* : зб. наук. праць. Київ, 2019. № 4 (3). С. 504–519. URL : <https://www.nmiu.org/visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/331/293>.

2. Боньковська С. Сакральна ангіопластика Руси-України : священні потири і дискоси. Кінець Х–ХVI століття. Генезис. Типологія. Художні особливості : [монографія-альбом] / НАН України, Ін-т народознавства, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2014. 592 с.
3. Боньковська С. М. Нацерковні хрести. *Церковне мистецтво України* : у 3 т. / відп. ред. С. П. Павлюк ; кер. проекту, наук. ред. тому Л. М. Герус ; худ.-оформл. Є. В. Вдовиченко. Харків : ІН НАН України ; Фоліо, 2018. Т. 1. Архітектура. Монументальне мистецтво. С. 593–662.
4. Боньковська С. М. Напрестольні металеві хрести. *Церковне мистецтво України* : у 3 т. / відп. ред. С. П. Павлюк ; кер. проекту, наук. ред. тому Л. М. Герус ; худ.-оформл. Є. В. Вдовиченко. Харків : ІН НАН України ; Фоліо, 2018. Т. 3. Декоративне мистецтво. С. 323–372.
5. Боньковська С. М. Запрестольні і процесійні металеві хрести. *Церковне мистецтво України* : у 3 т. / відп. ред. С. П. Павлюк ; кер. проекту, наук. ред. тому Л. М. Герус ; худ.-оформл. Є. В. Вдовиченко. Харків : ІН НАН України ; Фоліо, 2018. Т. 3. Декоративне мистецтво. С. 373–406.
6. Боньковська С. М. Нагрудні хрести. *Церковне мистецтво України* : у 3 т. / відп. ред. С. П. Павлюк ; кер. проекту, наук. ред. тому Л. М. Герус ; худ.-оформл. Є. В. Вдовиченко. Харків : ІН НАН України ; Фоліо, 2018. Т. 3. Декоративне мистецтво. С. 407–440.
7. Грушевський М. Нарис історії українського народу / передм. І. Б. Гирича, В. Кавунника. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2021. 576 с. URL : <https://librarius.pro/book/narys-istorii-ukrainskoho-narodu>.
8. Жолтовський П. Художній метал : історичний нарис. Київ : Мистецтво, 1972. 114 с.
9. Макаров А. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 2018. 272 с. URL : <https://rozetka.com.ua/ua/161148009/p161148009/>.
10. Петренко М. 3. Українське золотарство XVI–XVIII ст. : монографія. Київ : Наукова думка, 1970. 208 с. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Petrenko_Mark/Ukrainske_zolotarstvo.pdf.
11. Плохій С. Брама Європи / пер. з англ. Романа Клачка ; перероб. і доп. вид. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2021. 512 с. URL : <https://bnd.gnedu.vn.ua/wp-content/uploads/2022/09/%D0%91%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0-%D0%84%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B8-%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%96%D0%B9-%D0%9F%D0%BB%D0%BE%D1%85%D1%96%D0%B9-%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F-%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8.pdf>.
12. Сергій О. Літургійні предмети як об'єкт дослідження. *Речі і образи: матеріали конференції «Спеціальні історичні дисципліни в контексті “речового” та “візуального” поворотів європейської гуманітаристики»*. (4 жовтня 2019 р., м. Київ) / відп. ред. О. Ковалевська ; упоряд.: С. Блашук, Г. Боряк, О. Ковалевська. НАН України, Інститут історії України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, Центр пам'яткознавства, Українське товариство охорони пам'яток історії та культури ; Центральний державний історичний архів України, м. Київ ; Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г. С. Пшеничного ; Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник ; Національний музей історії України. Київ : Інститут історії України, 2020. С. 202–210. URL : <http://resource.history.org.ua/item/0014990>.
13. Сергій О. Три вкладні потири Києво-Печерської лаври середини XVIII ст. : особливості іконографії. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 24–25 вересня 2020 р.* Київ, 2020. С. 244–249.
14. Терещук О. М., Мироненко Т. І., Шевченко О. В. Вироби київського золотаря Івана Равича (1677–1762) в колекції НМІУ. *Музейні читання. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» : матеріали наукової конференції, м. Київ, 18–20 листоп. 2013 р.* Київ, 2014. С. 421–433.
15. Щербаківський Д. Оправи книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст. *Труди Українського наукового інституту книгознавства*. Київ, 1926. 52 с. URL : https://uartlib.org/downloads/SherbOprava1926_uartlib.org.pdf.

References

1. BEREZOVA, Svitlana. Works of Matvii Narunovych in the Collection of the Museum of Historical Jewels of Ukraine – Branch of the National Museum of the History of Ukraine. *Scientific Bulletin of the National Museum of the History of Ukraine: Collected Scientific Papers*. Kyiv, 2019, no. 4 (3), pp. 504–519 [online]. Available from: <https://www.nmiu.org/visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/331/293> [in Ukrainian].
2. BONKOVSKA, Sofia. *Sacral Angioplasty of Rus-Ukraine: Sacred Chalices and Discoses. Late 10th – 16th Centuries. Genesis. Typology. Artistic Features: [A Monograph-Album]*. Kyiv: “Kyiv-Mohyla Academy” Editorial House, 2014, 592 pp. [in Ukrainian].

3. BONKOVSKA, Sofia. Church Crosses. In: Stepan PAVLIUK, ed.-in-chief. *Ecclesiastical Art of Ukraine: In Three Volumes*. Liudmyla HERUS, project manager, scientific editor of the volume. Kharkiv: Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine; "Folio" Publishers, 2018. Vol. 1. Architecture. Monumental Art, pp. 593–662 [in Ukrainian].
4. BONKOVSKA, Sofia. Metal Crosses on the Throne. In: Stepan PAVLIUK, ed.-in-chief. *Ecclesiastical Art of Ukraine: In Three Volumes*. Liudmyla HERUS, project manager, scientific editor of the volume. Kharkiv: Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine; "Folio" Publishers, 2018. Vol. 3. Decorative Arts, pp. 323–372 [in Ukrainian].
5. BONKOVSKA, Sofia. Altar and Processional Metal Crosses. In: Stepan PAVLIUK, ed.-in-chief. *Ecclesiastical Art of Ukraine: In Three Volumes*. Liudmyla HERUS, project manager, scientific editor of the volume. Kharkiv: Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine; "Folio" Publishers, 2018. Vol. 3. Decorative Arts, pp. 373–406 [in Ukrainian].
6. BONKOVSKA, Sofia. Pectoral Crosses. In: Stepan PAVLIUK, ed.-in-chief. *Ecclesiastical Art of Ukraine: In Three Volumes*. Liudmyla HERUS, project manager, scientific editor of the volume. Kharkiv: Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine; "Folio" Publishers, 2018. Vol. 3. Decorative Arts, pp. 407–440 [in Ukrainian].
7. HRUSHEVSKYI, Mykhailo. *Essay on the History of Ukrainian People*. Prefaced by Ihor HYRYCH, Valentyn KAVUNNYK. Kharkiv: "Family Leisure Club" Book Club, 2021, 576 pp. [online]. Available from: <https://librarius.pro/book/narys-istorii-ukrainskoho-narodu> [in Ukrainian].
8. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *Artistic Metal: A Historical Essay*. Kyiv: Art, 1972, 114 pp. [in Ukrainian].
9. MAKAROV, Anatolii. *Light of Ukrainian Baroque*. Kyiv: Art, 2018, 272 pp. [online]. Available from: <https://rozetka.com.ua/ua/161148009/p161148009/> [in Ukrainian].
10. PETRENKO, Mark. *Ukrainian Goldsmithing of the 16th – 18th Centuries*. Kyiv: Scientific Thought, 1970, 208 pp. [online]. Available from: https://shron1.chtyvo.org.ua/Petrenko_Mark/Ukrainske_zolotarstvo.pdf [in Ukrainian].
11. PLOKHII, Serhii. *The Gate of Europe*. Translated from English by Roman KLOCHKO. Revised and supplemented edition. Kharkiv: "Family Leisure Club" Book Club, 2021, 512 pp. [online]. Available from: <https://bnd.gnedu.vn.ua/wp-content/uploads/2022/09/%D0%91%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0-%D0%84%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B8-%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%96%D0%B9-%D0%9F%D0%BB%D0%BE%D1%85%D1%96%D0%B9-%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F-%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8.pdf> [in Ukrainian].
12. SERHII, O. Liturgical Widgets as an Object of Research. In: Olha KOVALEVSKA, ed.-in-chief. *Things and Images: Materials of Conference "Special Historical Disciplines in the Context of the "Physical" and "Visual" Turns of European Humanities"* (October 4, 2019, Kyiv). Svitlana BLASHCHUK, Hennadii BORIAK, Olha KOVALEVSKA, compilers. National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of History of Ukraine, M. Hrushevskiy Institute of Ukrainian Archaeography and Source Criticism, The Centre of Historical Studies, Ukrainian Society for the Protection of Historical and Cultural Monuments; The Central State Historical Archives of Ukraine, Kyiv; H. Pshenychnyi Central State Film and Photographic Archives of Ukraine; National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve; National Museum of History of Ukraine. Kyiv, 2020, pp. 202–210 [online]. Available from: <http://resource.history.org.ua/item/0014990> [in Ukrainian].
13. SERHII, O. Three Inlaid Chalices of the Kyiv-Pechersk Lavra of the Mid-18th Century: Peculiarities of Iconography. *Museums and Restoration in the Context of Cultural Heritage Preservation: Current Challenges of Modernity: Materials of the 5th International Theoretical and Practical Conference*, Kyiv, September 24–25, 2020. Kyiv, 2020, pp. 244–249 [in Ukrainian].
14. TERESHCHUK, O., Tetiana MYRONENKO, O. SHEVCHENKO. Widgets of the Kyiv Goldsmith Ivan Ravych (1677–1762) in the Collection of the National Museum of History of Ukraine. *Museum Readings. «Jewelry Art – A Look through the Centuries»*: Materials of the Scientific Conference, Kyiv, November 18–20, 2013. Kyiv, 2014, pp. 421–433 [in Ukrainian].
15. SHCERBAKIVSKYI, Danylo. Book-Covers of the 17th – 18th Centuries Kyiv Goldsmiths. *Proceedings of Ukrainian Scientific Institute of Bibliology*, 1926, 52 pp. [online]. Available from: https://uartlib.org/downloads/SherbOprava1926_uartlib.org.pdf [in Ukrainian].

Надійшло / Received 02.04.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

Бібліографічний опис:

[Від редакції] (2024). Культурна спадщина та ідентифікаційні процеси часів воєнного лихоліття (до 33-річчя Незалежності України) / матеріал підготували Г. Скрипник, О. Головка, Н. Стішова, О. Коломийчук. *Народна творчість та етнологія*, 3 (403), 99–119.

[Editorial] (2024). Cultural Heritage and Identification Processes of the Period of War Hard Times (On the Occasion of the 33rd Anniversary of the Independence of Ukraine) / The Material is Prepared by H. Skrypnyk, O. Holovko, N. Stishova, O. Kolomyichuk. *Folk Art and Ethnology*, 3 (403), 99–119.

© 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/>)

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ТА ІДЕНТИФІКАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ЧАСІВ ВОЄННОГО ЛИХОЛІТТЯ (до 33-річчя Незалежності України)

Напередодні знакових, державної ваги дат у житті нашої країни в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ) відбулася міжнародна науково-практична конференція **«Культурна спадщина й ідентифікаційні процеси часів воєнного лихоліття: теоретичні та прикладні ракурси досліджень»**, приурочена 33-літтю Української Незалежності.

Співорганізаторами цього заходу, окрім установ НАН України – ІМФЕ (директор – академік **Ганна Скрипник**) та Інституту народознавства (директор – академік **Степан Павлюк**), виступили зарубіжні наукові центри (Інститут культурної спадщини Міністерства культури Республіки Молдова, директор – проф. **Іон Урсу**) та провідні профільні осередки української вищої школи – кафедра історії світового українства Київського національного університету імені Тараса Шевченка (керівник – **Володимир Сергійчук**), факультет історії та філософії Одеського національного університету (декан – проф. **В'ячеслав Кушнір**); кафедра методики навчання історії та спеціальних історичних дисциплін Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (завідувачка – проф. **Ольга Коляструк**).

Участь у конференції взяли в онлайн-режимі понад 80 учасників – учених інститутів НАНУ, науковців вищої школи, дослідників-працівників провідних музеїв України та науковців зарубіжжя. Серед них – проф., д. педагогіки, ст. наук. співробітник сектору «Етнологія українців» Інституту культурної спадщини Міністерства культури Республіки Молдова (Кишинів, Молдова) **Катерина Кожухар**; д. філол. наук, проф. кафедри україністики Варшавського університету (Варшава, Польща) **Валентина Соболю**; д. філософії, почесний проф. Університету Турку (Турку, Фінляндія) **Пекка Хакаміес**; д. філософії, ст. наук. співробітник відділу етнографії Інституту етнографії та фольклору ім. Константіна Бреїлоу Румунської академії (Бухарест, Румунія) **Іона-Руксандра Фрунтелате**; д. філософії, ст. наук. співробітник відділу мультимедійної фольклористики та етнографії цього ж

Інституту *Раду Тоадер*; д. філософії, проф. антропології Університету Індіани (Блумінгтон, США) *Сара Філінс*.

Вітаючи учасників цього поважного міжнародного форуму, директорка ІМФЕ, модераторка пленарного засідання *Ганна Скрипник* наголосила, що ця конференція з нагоди відзначення 33-ї річниці Незалежності України відбувається на тлі трагічних для України наслідків російської збройної агресії проти України, що вже триває впродовж десяти років, а широкомасштабно – протягом останніх майже трьох років. Війна заподіяла величезні руйнації країні та спричинила трагедії і драми цілому українському суспільству, згубним чином позначившись і на стані національної культури. Г. Скрипник зауважила, що всі ці нелюдські випробування, що випали у ХХІ ст. на долю української нації, беззаперечно, є нестандартним виявом антицивілізаційної, антигуманної сутності російської держави в сучасному світі, яка отримала міжнародне засудження і несприйняття. Водночас вона підкреслила, що своєю можливістю сьогодні продовжувати україністичні наукові дослідження, зокрема, культурно-мистецької спадщини, учені-гуманітарії, як і ціле суспільство, завдячують нашим воїнам-оборонцям і захисникам України, які жертвовно стоять на сторожі її безпеки.

Хвилиною мовчання учасники конференції вишанували світлу пам'ять героїв, полеглих за волю України.

Хоча конференція і відбувалася в рамках планової тематики профільних академічних інститутів НАН України, проте приурочення її проведення до славної політично-державницької дати нашої країни – 33-ї річниці Незалежності – спричинилося до фокусування уваги доповідачів не лише на суто теоретичних проблемах вітчизняної гуманітаристики, але й передусім на прикладних її аспектах, детермінованих сучасними військово-політичними викликами й реаліями в країні.

Глобальні за масштабами деструктивні наслідки війни зумовили формування нової геополітичної реальності, характерної потужними міграціями населення, з'явою нової, досі небаченої впродовж усієї історії України емігрантської хвилі – кількомільйонного переміщення української людності до Європи. Відтак війна детермінувала кардинальні трансформації соціокультурної сфери, відкинувши наративи «руського міра» та москвоцентричні кліше й назагал знецінивши мовно-культурні російські асиміляційні практики. Водночас у висліді постали нові націєідентифікаційні моделі та актуалізувалися державно-консолідаційні процеси, легітимізувалися національно-культурні маркери та нові ідентичності, набули ваги справді державно-ідеологічні доктрини та морально-ціннісні пріоритети. Ці реалії, що формують нові світоглядно-ментальні якості українського суспільства й модерні характеристики національної культури, узasadнені як на етнічній, так і на широкій транснаціональній базі, безперечно, мають стати пріоритетним напрямом україністичних досліджень.

До ключових прикладних ракурсів вітчизняних гуманітарних студій належить передусім здійснення моніторингу та дослідження стану українства зарубіжжя як на Заході, так і на Сході. Поза сумнівом, що це саме той кадрово-ресурсний потенціал, який сприятиме повоєнному відновленню демографічної структури та трудових ресурсів, а отже – модернізації системи продуктивних сил країни, що зазнала деструктивних деформацій через військове вторгнення росії і масштабні міграції та відтік людності зі східних, північних і південних областей України, що перебувають або під тимчасовою окупацією, або в зоні активних бойових дій. Ідеться не лише про українських емігрантів до країн Західної Європи, Америки та Канади, а й про українців, що проживають унаслідок депортацій і міграцій у кордонах нинішньої росії, тобто мовиться не тільки про діаспору, а й про українців, які проживають на українських етнічних землях, що нині перебувають під росією. До цього нас спонукає і Указ Президента України Володимира Зеленського від 22 січня 2024 року

**Документальні світлини підтримки України у світі,
зроблені співробітниками ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України
та українцями зарубіжжя**



1



2



3



4



5



6

Мітинги в м. Парижі, Франція (1–3) та м. Гельсінкі, Фінляндія (4–6).
Світлини канд. філол. наук, ст. наук. співробітниці ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
І. Коваль-Фучило



7



8

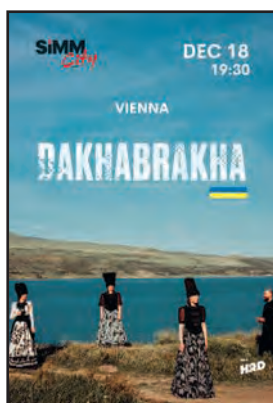
Мітинги в м. Білефельді, Німеччина (7–8). 2024 р.
Світлини С. Ланової

Українське емігрантське повсякдення в Німеччині



2024 р. Світлини канд. іст. наук, наук. співробітниці ІМФЕ ім. М. Т. Рильського М. Курінної

Українське емігрантське повсякдення в Австрії



Афіша концерту музичного етногурту «ДахаБраха». Грудень 2022 р. м. Відень, Австрія



Афіша різдвяних концертів біля палацу Шенбрун. Виконавці – фольклорні гурти з Кропивницького, Ужгорода, Харкова, Івано-Франківська. Грудень 2022 р. м. Відень, Австрія



Афіша концерту «Щедрий вечір: Дві культури в одному серці». 14 січня 2023 р. Карлскірхе. м. Відень, Австрія

Колядки і щедрівки у виконанні Ніни Матвієнко в супроводі Молодіжного симфонічного оркестру «Слобожанський». 14 січня 2023 р. Карлскірхе. м. Відень, Австрія



Українське культурне повсякдення в Шотландії



Воркшоп (1) і концерт (2) за участю українських і шотландських музикантів та науковців. м. Единбург, Шотландія. З фотоархіву канд. мист., наук. співробітниці ІМФЕ ім. М. Т. Рильського О. Летичевської

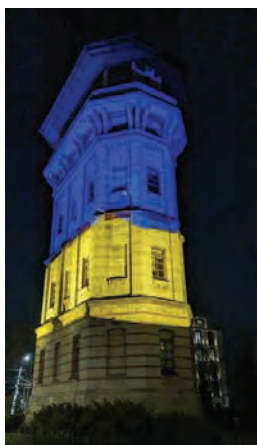


Українське мистецько-емігрантське середовище в Естонії



Афіші мистецьких заходів (3–4), концерт (5) у с-щі Віймсі, Естонія за участі бандуристки, канд. мист., наук. співробітниці ІМФЕ ім. М. Т. Рильського І. Лісник

Підтримка українців у Республіці Молдова



Зі студій про
ідентифікаційні
процеси в середовищі
українців зарубіжжя

Волонтерські та мистецькі групи

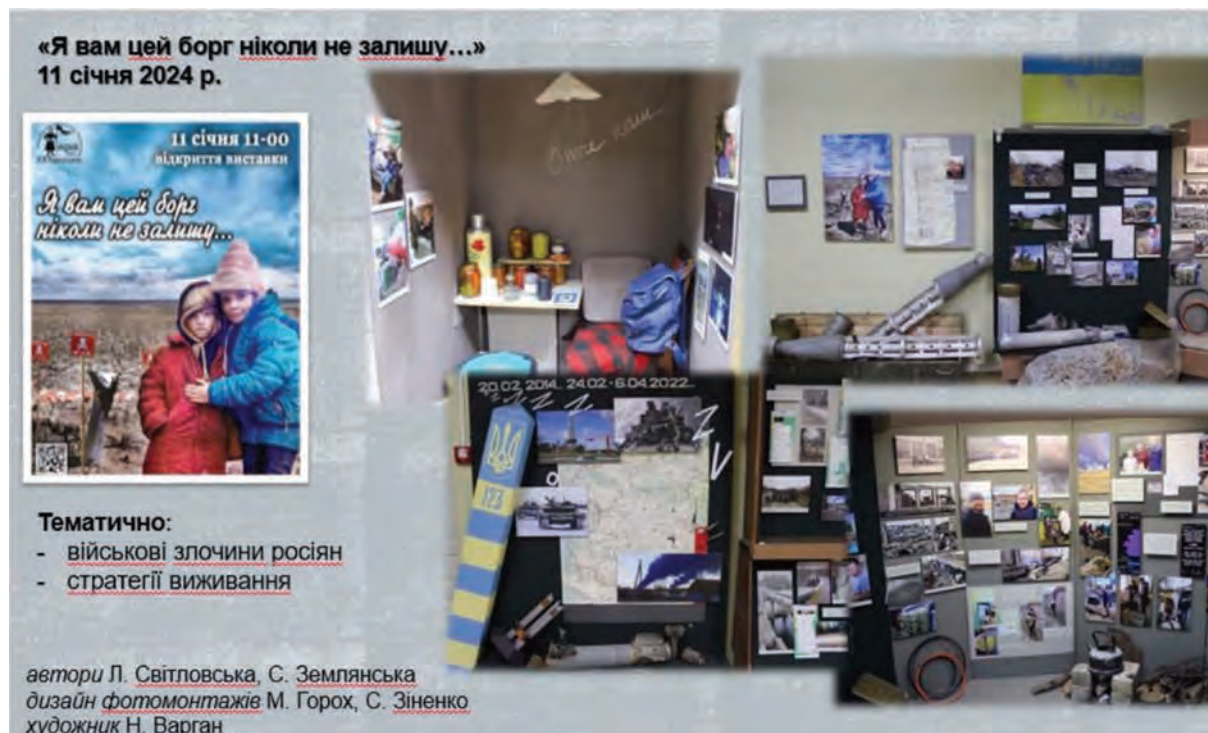


1–3. Волонтерська допомога Збройним Силам України
від мешканців Хмельниччини. Світлина Л. Сонячної



4–6. Роль фольклорних колективів м. Харкова в національному згуртуванні українців

Популяризація культури пам'яті Чернігівським обласним історичним музеєм ім. В. В. Тарновського



Ідентифікаційна місія вітчизняної кіномистецької спадщини



«Про історично заселені українцями території російської федерації». Це – і Східне Приазов'я, це і Північна Слобожанщина, це і Кубань, це, зрештою, і Брянщина. Отже, перед українськими вченими-гуманітаріями постало завдання розробити нову царину, пов'язану з дослідженням і моніторингом нинішнього стану підросійської української спільноти, напрацювати рекомендації, створити програми підтримки повернення українців зі східних підросійських теренів в Україну.

Серед інших важливих з погляду утвердження української державності напрямів розвитку вітчизняної гуманітаристики, що були наголошені в доповіді Г. Скрипник, чи не ключовою була опція про націєконсолідуючу роль і євроінтеграційну місію української культури. В українській історії часів бездержавності, як слушно стверджував ще Пантелеймон Куліш, культура не раз перебирала на себе державницькі функції: коли збірні мілітарні зусилля нації в боротьбі за державність вичерпувалися, не увінчавшись перемогою, тоді на арену виходили саме культура і мова, виконуючи націєконсолідуючу роль, виступаючи своєрідним і джерелом, і оберегом етнічної тожсамості й свідомості та національної ідентичності, які в перспективі ставали передумовою нового етапу боротьби за державність. Це підкреслював і академік І. Дзюба, який у 1990 році напередодні проголошення Незалежності у своїй доповіді на I Конгресі Міжнародної асоціації українців наголосив, що незалежності політичної неможливо досягти без незалежності культурної; що ідея культурного самовизначення країни є передумовою формування її політичної ідентичності та суб'єктності.

У розвиток цих провиденційних осягнень І. Дзюби актуальними, на думку доповідачки, будуть розроблення програми та реалізація в її рамках проекту **«Євроінтеграційна місія української культури»**. Він передбачає створення потужних українознавчих бібліотечних ресурсів у численних провідних університетах світу, передусім Європи й Америки. Просування української книги сприятиме впізнаваності України і виразній ідентифікації української культури, відмінної від російської. На переконання Г. Скрипник, це стане продуктивним продовженням започаткованого пані Оленою Зеленською проекту, пов'язаного зі створенням бібліотечної полиці української книги на зарубіжжі.

Упровадження євроінтеграційної академічної програми передбачає реалізацію ініціатив з підготовки та опублікування впродовж найближчих років багатотомного англomовного книжкового корпусу **«Знакові постаті української кінематографії, театру та літератури»**, **«Україна в образотворчій та музичній спадщині»** та **«Етноісторичний профіль України: від витоків до сучасної політичної нації»**, над якими працюють нині гуманітарні інститути Відділення. Виконуючи такий проект, зможемо поступово долати москвоцентричні наративи, поширювані росією на зарубіжжі, обстоювати власний культурно-національний профіль держави. Як стверджує Г. Скрипник, просуванню української культури добре прислужилася б також організація та промоція пам'яток української культури й мистецтва у європейські країни засобом улаштування виставок (зокрема, з фондів Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України), українознавчих книжкових презентацій, наукових форумів (конференцій, конгресів, семінарів, відкритих лекцій), демонстрації відео- та кінопродукції. Зазначені науково-просвітницькі опції, наголосила академік Г. Скрипник, є неодмінними передумовами виконання національною культурою місії своєрідного амбасадора в захисті права України на її політично-державницьку суб'єктність.

Серед найактуальнішої тематики, що її порушували інші доповідачі на пленарному засіданні, – сучасні екзистенційні виклики, які постали перед світовим українством, та перспективи повернення українських емігрантів з Європи й української діаспори росії. Остання з проблем була ґрунтовно висвітлена в доповіді проф. **Володимира Сергійчука** – знаного дослідника історії світового українства. Учений на конкретному фактологічному матеріалі

розкрив невітшну динаміку неухильного зменшення чисельності українства в росії впродовж осяжного минулого століття: від кількості української людності в росії у 7 млн на початку ХХ ст. до 1 927 980 осіб (за переписом 2010 р.). Масштабні репресивні дії москви, насильницька асиміляція, гоніння та переслідування за національною ознакою аж до фізичного винищення, жорстока дискримінаційна політика російського уряду щодо української людності (згадаймо бодай постанову кремля від 15 грудня 1932 р., «якою в брутальний спосіб заборонялося все українське за межами УРСР») спричинили катастрофічне зменшення чисельності українського населення росії. «Ось чому, – наголосив доповідач, – серед багатьох важливих проблем, які постануть перед нашою державою після закінчення війни, – доля української діаспори в росії, про повноцінне організоване існування якої та перспективи її повернення нині навіть не йдеться. Тож перед українством росії – вибір зовсім невеликий: або остаточно розчинитися в чужому етнічному морі, або ж для власного національного порятунку повернутися на Батьківщину».

«З огляду на нинішнє неприховано вороже ставлення російської влади й суспільства до українства, їхнє намагання будь що знищити нашу націю, про що відверто пропагується на всіх рівнях, Українська держава, – резюмує проф. В. Сергійчук, – повинна поставити питання безпеки наших співвітчизників у російській федерації на міжнародному рівні». На його думку, «за нинішніх обставин таке завдання під силу міжнародному органу, що його мають спільно з Україною створити її союзники під егідою ООН». На переконання доповідача, пріоритетним завданням має стати надання реальних гарантій безпеки державного сприяння поверненню українців з росії в Україну через загрозу їхньому існуванню там.

Розроблення програми повернення українців з росії на свою історичну Батьківщину дасть можливість заповнити вакансії працевлаштування в різних регіонах України, особливо в тих, які зазнали найбільших руйнувань. Саме такий підхід має стати пріоритетною складовою державної програми формування належних кадрових ресурсів для відбудови України (поряд із залученням іноземних мігрантів), – наголосив проф. В. Сергійчук. Непродумана орієнтація державних програм кількісного поповнення трудових ресурсів передусім не на повернення наших співвітчизників, а на залучення мігрантів зі східних регіонів світу, може мати непередбачувані наслідки та загрози для суспільної стабільності і громадянського миру в Україні, – застеріг доповідач.

На високій, державницької ваги пам'яткоохоронній місії українського музейництва за умов воєнного часу наголосив у своїй доповіді директор Інституту народознавства НАН України академік **Степан Павлюк**. Учений підкреслив, що нині українські музеї ще більшою мірою, аніж у мирні часи, набули статусу найпотужніших сховищ культурних надбань народу. Відтак вони мають стати предметом пильної державної уваги й опіки управлінських структур місцевого та урядового рівнів. Не винятком, з огляду на такий державницький підхід, є і музейні установи НАН України, зокрема Музей етнографії та художнього промислу, що функціонує на базі Інституту народознавства НАН України і має статус (з 2004 р.) наукового об'єкта Національного надбання. Експозиційна площа цього осередку – 2189 кв. м, а площа музейної території загалом сягає 5459 кв. м. Наукові фондові колекції музею Інституту народознавства НАН України за кількістю (понад 100 тис.) та якістю пам'яток входять до десятка найбільших музеїв України. Цей осередок володіє найціннішою на території нашої держави колекцією творів декоративно-прикладного мистецтва Європи. Зокрема, серед його збірок вражає неповторна колекція шедеврів виробництва Мейсенської мануфактури ХVIII–ХІХ ст.; збірка меблів, гобеленів тощо. Однак гордістю Музею є збірка пам'яток українського народного мистецтва, репрезентована в розрізі всіх регіонів України за календарно-обрядовим циклом. Основна колекція Музею успадкована від Промислового музею (заснованого 1874 р.) та

Музею Наукового товариства імені Шевченка (заснованого 1895 р.). Щорічно Музей відвідує понад 70 тис. чоловік, навіть за умов воєнного стану. На переконання доповідача, серед найважливіших завдань усіх музейників, науковців НАНУ та держави є збереження унікальної культурної спадщини нашого народу численними музейними осередками країни, адже саме ці пам'ятки народного побуту і професійного мистецтва є документальним джерелом і запорукою впізнаваності нашої національної самобутності в сучасному глобальному світі.

Чи не найважливішою проблемою сучасної як внутрішньої, так і зовнішньої політики нашої держави, що постала внаслідок багатомільйонної міграційної хвилі українського населення до Західної Європи через агресивні військові дії росії проти України і захоплення українських територій, стало питання збереження українською еміграційною людністю своєї національної ідентичності. Безперечно, що, окрім коректної політики урядів приймаючих країн, вирішальною у справі збереження української ідентичності є просвітницька діяльність активістів емігрантської спільноти та діаспори. Пленарна доповідь відомої вченої-україністки з Молдови проф. **Катерини Кожухар**, яка впродовж чверть століття засобом просвітництва і науки неухильно боронить українську ідентичність своїх земляків, власне і була присвячена цій проблемі. Зокрема, у ній йшлося про роль державних установ, міжнародних і громадських організацій Республіки Молдова в збереженні української ідентичності біженців, яка була вичерпно широко проілюстрована фотоматеріалами спеціального презентаційного проекту. Про специфіку цієї проблеми в Молдові свідчить наведена дослідницею статистика. Сьогодні у співвідношенні до чисельності свого населення Молдова прийняла найбільше емігрантів: біженці становлять +/- 4 відсотки від усього населення країни, яке складає 2,6 млн осіб. За даними Генерального інспекторату прикордонної поліції, станом на 30 вересня 2022 року в Молдову в'їхало 576 851 громадянин України. Із 24 лютого 2022 року по 16 травня 2023 року, тобто впродовж перших півтора року війни, за даними Верховного комісара ООН у справах біженців (UNHCR), кордони Молдови перетнули 822 422 українські біженці; 101 835 з них, шукаючи безпеки та притулку, залишилися на території Молдови. Станом на лютий 2024 року в Молдові перебуває понад 116 тис. переміщених українців. Загалом з початку війни з України до Республіки Молдова прибуло близько мільйона українських біженців. Переважна більшість із них попрямувала далі до країн ЄС. Доповідка у своєму виступі зосередилася на прикладних аспектах правової та фінансової підтримки біженців молдовським урядом і від цілої української спільноти висловила йому вдячність за широку програму допомоги українським біженцям – не лише фінансову, а й культурну та просвітницьку. Значна роль, резюмує дослідниця, у підтримці української ідентичності біженців належить громадським об'єднанням: Українській громаді в Республіці Молдова, Конгресу українців Молдови, Благодійному фонду народних майстрів та українських художників «Відродження», «Літопис», «Квітучий край» (загалом 26 організацій). Молода, однак надзвичайно активна й потужна організація – Національний конгрес українців Молдови, позиціонує себе як голос української спільноти в Молдові, що об'єднує етнічних українців та вимушено переміщених осіб. Вона організувала центр для біженців, сприяла вивозу інвалідів та онкохворих до Молдови й наразі розгорнула величезну роботу з біженцями за підтримки ООН, ЮНІСЕФ та інших міжнародних організацій, які опікуються біженцями. Їхніми зусиллями було відкрито центр «Дивосвіт» при гімназії ім. Тараса Шевченка, а при ньому – денний дитячий табір. Численні реалізовані конгресом проекти, з-поміж яких – «Кожна дитина захищена в Молдові», організовані Опитування для переселенців з України, майстер-класи, презентації, свята, серед яких і День Незалежності України, День Соборності, День українського прапора, День захисту дітей, Міжнародний день вишиванки та ін. Таким чином, можемо констатувати, що в Республіці Молдова злагоджено й потужно діють між-

народні, державні, громадські та інші організації, бізнес, волонтери та громадянське суспільство, які не залишилися байдужими й надають неоціненну допомогу біженцям та тимчасово переміщеним особам. Учена висловила сподівання, що їх об'єднані зусилля відіграють свою позитивну роль, і українські біженці не втратять власної етнічної ідентичності.

Пленарна доповідь відомого вченого-кіномистецтвознавця, чл.-кор. НАМ України **Сергія Тримбача** «Вітчизняна кінематографічна культура в умовах воєнного сьогодення» в історичній ретроспекції висвітлює весь понадсотлітній шлях розвитку національного кіномистецтва, починаючи від творчості в царині кінематографії Ю. Яновського, М. Семенка, М. Бажана, Л. Курбаса до фільмів О. Довженка, які отримали світове визнання. Вони поставили, наголошує автор, у рамках реалізації чи не найефективнішого соціокультурного проєкту 1922–1930-х років – ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління), пріоритетною метою діяльності якого було подолання замкнутості українського культурного світу засобом кінематографа. У доповіді підкреслюється без перебільшення шедевральний доробок митців української міфопоетичної школи межі 1950–1960-х років (С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика, М. Машенко). Саме вони традиції культурного відродження 20–30-х років ХХ ст. піднесли на новий щабель національно-культурного самоствердження.

Нові якісні зрушення української кінематографії сталися вже за часів незалежності: хоч і незначна, та все ж державна підтримка сценічної сфери, що спостерігається з часу адміністративного реформування галузі та створення Державного агентства України з питань кіно (2011), спричинилась до піднесення національного кінематографа: з'явився масив кінострічок, які доволі швидко витіснили російську кінопродукцію; абсолютна більшість фільмів знімалась українською мовою, що має величезне значення для підвищення її авторитетності; українські фільми стали значущим і впливовим сегментом кінопрокату, формуючи насамперед у молодіжній аудиторії стійкі пріоритети щодо української культури. Усі ці кінематографічні успіхи, як і незалежний історичний розвиток України, передусім у його соціокультурній іпостасі, що вийшов з-під контролю рашистських еліт Москви з їх наративами «руського міра», не в останню чергу інспірували, на думку доповідача, широкомасштабну й безпрецедентно жорстоку військову експансію Росії з метою фактичного знищення українського народу. Утім, резюмує С. Тримбач, кінематограф України, попри всі складнощі воєнного часу, продовжує розвиватись. Весь огром фільмів, зроблених більше як за сто років, від Довженка і Кавалерідзе до Саніна і Васяновича, покликують нові пізнання задля конструювання нового кіномистецького образу України та її утвердження у світовому культурному просторі.

Актуальні питання збереження національної ідентичності української діаспори Північної Добруджі (Румунія) були розглянуті та предметно проаналізовані в доповіді декана факультету історії та філософії Одеського університету проф. **В'ячеслава Кушніра**. Автор на власному польовому матеріалі та своїх етнографічних обсерваціях останнього десятиліття аналізує важливу теоретичну проблему сучасної етнологічної науки – збереження своєрідності культури та національної ідентичності малих етнічних груп у середовищі іншоетнічної більшості. Як відомо, українська діаспора в Північній Добруджі сформувалася в кінці XVIII – на початку XIX ст. на основі частини запорозьких козаків, які мігрували за Дунай, та українських селян-переселенців. Упродовж тривалого періоду традиційна культура українців зберігалася, не зазнаючи кардинальних трансформацій. Однак у другій половині ХХ ст., за спостереженнями дослідника, суттєво посилювся процес інтеграції українців у румунський соціокультурний простір, який супроводжувався вилученням викладання рідною мовою в шкільній системі, зникненням комунікаційних моделей передачі традиційних культурних надбань наступному поколінню тощо. Відтак, за переписом населення 2001 року, у Північній Добруджі українцями визнали себе близько однієї тисячі осіб. Більшу частину українців

Добруджі можна віднести до носіїв подвійної ідентичності – української та румунської, хоча й спостерігається тенденція повільної асиміляції на користь румуномовного населення. На думку проф. В. Кушніра, для уповільнення асиміляційних процесів серед місцевої україномовної людності «необхідна розробка та впровадження відповідних українсько-румунських програм; суттєва підтримка зміцнення української ідентичності може бути від українців, які тимчасово чи на постійній основі перебувають у Румунії, зокрема в повітах Галац і Тульча». Нині, резюмує дослідник, на тлі російсько-української війни активізується зростання самосвідомості українців Добруджі, «з'являються нові форми співпраці, які посилюють зв'язки українців Північної Добруджі з історичною батьківщиною».

Проблематика збереження та охорони історичних пам'яток культури на тлі безпрецедентно руйнівних збройних дій росії стала для Української держави та науки однією з найбільш пріоритетних як у загальнонаціональному, так і в регіональному вимірах. Зокрема, про регіональний ракурс пам'яткоохоронної культурної справи йшлося в пленарній доповіді академіка НАМ України **Тетяни Кара-Васильєвої**. Так, предметом уваги дослідниці став огляд відображення зруйнованих пам'яток у творах художника Віктора Ковтуна – лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, голови Харківського відділення НСХУ, народного художника України. Уже із самого початку ворожого нападу В. Ковтун разом з іншими харківськими митцями тримає мистецький фронт і продовжує працювати над мистецькою фіксацією краєвидів міста, спотворених ворожими бомбуваннями. Зокрема, на його полотнах – обстріляне ворогом середмістя Харкова, у тому числі і храм Святих Жон-Мироносиць, який зазнав значних пошкоджень після обстрілів, а також архітектурні пам'ятки початку ХХ ст. (Палац праці), що також зазнали руйнацій. «В. Ковтун, – наголошує доповідачка, – на своєму художньому фронті чинить спротив ворожим атакам засобом мистецтва». Поза сумнівом, проблема збереження об'єктів культури в умовах воєнних конфліктів є однією з найскладніших не тільки в Україні, а й усьому світі.

Заслугує на увагу дослідників і доповідь професорки, керівниці кафедри Вінницького державного педагогічного університету **Ольги Колястрок**, присвячена фантомам і візіям радянського минулого в умовах війни. На думку дослідниці, сучасна відкрита агресія росії проти незалежної України стала подією, що вже зумовила низку процесів, які приведуть до тектонічних змін у європейській і світовій політиці, у міжнародних стосунках між країнами, спонукатимуть радикальні цивілізаційно-культурні трансформації. Спадщину радянської доби авторка розглядає крізь призму постколоніальних студій і стверджує, що «під впливом сучасної війни остаточно розвінчуються радянські міфи й стереотипи про упослідженість українців та їх національну меншовартість». Учена слушно підкреслює, що через нинішню суспільну комунікацію і громадянську консолідацію регіонів утверджується соборність Української держави. На її переконання, основна проблема дерадянізації полягає в подоланні радянської тоталітарної травми, що спричинила деформацію суспільних ментальних структур. Дослідниця переконана, що українська нація із цієї війни вийде більш сконсолідованою і згуртованою, а Україна повноцінно утвердиться у своїй міжнародно визнаній державно-політичній суб'єктності.

Усноісторичні свідчення, що охоплюють спогади людей про власну участь у певних історичних подіях та їхню етично-емоційну оцінку цих подій, що традиційно поставали невід'ємною складовою польових етнографічних джерел, зібраних шляхом безпосереднього спостереження, або відомостей, отриманих різними дистанційними методами, сьогодні вийшли за межі народознавчої науки та стали важливим додатковим ресурсом соціоісторичних і політологічних дисциплін. Усна історія часів війни у вигляді щоденників окупації Ізюма мешканки міста Лідії Шаповалової та щоденника митця слова Володимира Вакуленка стали

предметом наукового осягнення непростих реалій українського воєнного повсякдення в доповіді професорки, керівниці кафедри Варшавського університету **Валентини Соболю**. Опираючись на морально-етичні імперативи Ганса-Георга Гадамера, Юзефа Тішнера про «світло розуму і сумлінність знання» та «солідарність сумлінь», талановита дослідниця В. Соболю, відома своїм безпрецедентно глибоким філософським осягненням щоденникової спадщини (діаріїв) Пилипа Орлика, здійснила справді професійний літературознавчий та історико-філософський аналіз документальних щоденникових свідчень наших сучасників. Якщо, на думку дослідниці, щоденник ізюмчанки задокументував приватну рецепцію війни – від початку наступу росіян 3 березня 2022 року й до 10 вересня 2022 року, коли Збройні Сили України Ізюм звільнили, то натомість «у діарії Вакуленка поєднується сповідальна приватність і трагічна епічність, яка зумовлює інший, планетарно-космічний вимір часу і простору. Простір і час – тут ці загальні форми буття, притаманні всім без винятку матеріальним системам і процесам – і в щоденнику Вакуленка, і в передмові Вікторії Амеліної до видання «Я перетворююсь. Щоденник окупації. Вибрані вірші», набувають виразних національно-культурних рис та вимірів довжиною в кілька століть». Особисті документальні свідчення, зазначила доповідачка, фіксують, що нині – у вимірі планетарному – агресором повторюється чорний експеримент, який був проведений у місті Слов'янську у квітні–липні 2014 року, як репетиція того, що почалося з повномасштабним вторгненням росії 24 лютого 2022 року. Проф. В. Соболю підсумовує свій виступ, апелюючи до філософських сентенцій П. Орлика, що потрібно, не гаючи часу, не покладаючи рук, зупинити засобами просвітництва «театр різників» через «донесення до світу правди». Ці без перебільшення провиденційні думки-звернення до прогресивних сучасників П. Орлика, що їх вияскравила В. Соболю, як ніщо інше актуальні сьогодні й можуть послуговувати голосом сумління і для наших сучасників, спрямованим на захист миру та справедливості.

Проблематика пленарних доповідей як у верцадлі фокусує ті ключові тематичні вектори, що були задекларовані учасниками форуму для розгляду на секційних засіданнях та дискусійних панелях. Через значну кількість і розмаїття заявлених доповідей, представити в даному огляді повну інформацію про всю озвучену секційну тематику є неможливим, тому-то акцент у викладі зроблено на найбільш актуальному, дотичному до реалій воєнного сьогодення контенті. Зокрема, тематика фольклору воєнної доби розглядалася на секції **«Фольклор та фольклористика в період російсько-української війни: збереження нематеріальної культурної спадщини, ідентифікаційні та державотвірні контексти»**. Окрім властиво суто фольклористичної проблематики з історії та теорії науки про усну народну творчість, доповідачі актуалізували фольклористичні реалії воєнних часів. Так, у доповіді **«Концепти ГЕРОЇ / ГЕРОЇЗМ в українській чарівній казці та сучасних усних наративах воїнів ЗСУ: типологічні паралелі»** проф., зав. кафедри фольклористики ННІ філології КНУ імені Тараса Шевченка **Олесь Наумовської** йшлося про свідчення військовослужбовців Збройних Сил України, записані в процесі інтерв'ю з нашими воїнами. О. Наумовська наголосила на кореляції образів сучасних учасників бойових дій із фольклорними образами – героями чарівних казок. За спостереженнями дослідниці, існує виразна тяглість української фольклористичної традиції та переконлива подібність між образами сучасних українських воїнів і фольклорними героями-змієборцями, яких традиція змальовує персонажами з надзвичайними силою та розумом. Саме такі якості, що притаманні й нашим воїнам, глорифікуються в наративах сучасників.

З доповіддю **«Національно-патріотичні мотиви в сучасних піснях фолк-рок-гурту “Тінь Сонця”»** виступила д. філол. наук **Леся Мушкетик**, яка наголосила, що українська масова культура активно відгукується на воєнні події сучасності. Не винятком тут є і численні

музичні гурти, у репертуарі яких виразно простежується вплив фольклору. Так, гурт «Тінь Сонця» (має унікальний жанр – так званий козацький рок) чимало своїх пісень присвячує історичній пам'яті українців. Своєрідною візитівкою гурту є пісня «Їхали козаки», основна теза якої – козацька воля, що екстраполюється на долю («що означає зовнішню і внутрішню свободу, без якої козацькі співання не мають сенсу»). Загалом, на думку Л. Мушкетик, аналізовані нею «патріотичні пісні подібні до фольклорних легкістю сприйняття, звертанням до глибинних шарів, індивідуальної і колективної свідомості та виконують важливу адаптивну функцію у зраненому війною суспільстві, мають психологічно-сугестивний ефект».

На матеріалах обсервацій повсякдення воєнного часу побудовано доповідь «*Етнопоетика та сучасне функціонування українського патріотичного гімну "Ой у лузі червона калина..."*», яку виголосила д. філол. наук **Оксана Микитенко**. Згадану пісню-гімн можна почути повсюдно й повсякчасно в різних стилях: від вуличного співу (наприклад, у метро, під час народних мітингів, зібрань тощо) і до найвищої сакралізації (у виконанні дзвонарями Михайлівського Золотоверхого собору). Такий резонанс, згідно з дослідженням О. Микитенко, спричинений моделлю козацького фольклору, адже саме така маршова пісня (на відміну від інших народних пісень регіонального значення) мала всі підстави для подальшого поширення на весь український етнокультурний простір.

Доповідь-презентацію на тему «*Візуальний і вербальний фольклор українських мітингів у Франції та Фінляндії*» виголосила канд. філол. наук **Ірина Коваль-Фучило**, яка пів року брала участь у мітингах у Франції та понад шість місяців – у Фінляндії. Послугуючись методом включеного спостереження, дослідниця здійснила фіксацію унікального матеріалу, що документально ілюструє спільні та відмінні риси мітингів на підтримку України в обраних країнах, де їй довелося особисто проживати.

Обсервації канд. філол. наук **Тетяни Шевчук** також розкривають актуальні аспекти воєнного повсякдення. Присвятивши свою ілюстровану доповідь ролі українського фольклору в культурній дипломатії зарубіжжя у воєнний час, дослідниця зосередила увагу на віденських різдвяних святах як найбільш презентабельних у цьому сенсі. За свідченням дослідниці, попри те, що Австрія завжди лояльно ставилася до росіян, після повномасштабної агресії РФ проти України австрійці стали робити концерти, повністю побудовані на зразках української класичної музики та українського фольклору. Загалом, присутність українських біженців, виступи фольклорних гуртів, відомих виконавців вплинули на культурний ландшафт Відня. Для фольклористів особливо цікавим є ситуативний контекст виконання народних пісень, зокрема, йдеться про спонтанний спів у громадських місцях. Наприклад, лондонський славіст У. Блекер почув, як у віденському метро маленькі дівчатка на платформі співають «Ой у лузі червона калина», і написав про це в статті *On every corner of Vienna*, назвавши таке виконання «гімном українського опору». Звучання «Щедрика» в Концертгаузі актуалізує події 1919 року, коли в цьому ж залі австрійці слухали «Щедрика» у виконанні Української республіканської капели під орудою О. Кошиця.

На сучасному польовому матеріалі побудовано доповідь «*Неказкова фольклорна проза та усноісторичні свідчення: спільне і відмінне*» канд. філол. наук **Олени Чебанюк**. Джерелом для дослідження доповідачки стали записи-спогади, здійснені переважно цією науковицею протягом 2004–2023 років. Учена наголосила, що сьогодні усноісторичні свідчення є найзатребуванішим матеріалом у різноманітних соціальних і гуманітарних дослідженнях, що «зумовлено як історичним моментом, так і зростаючим усвідомленням українцями себе, свого місця у світі». При цьому дослідниця розмежувала сприйняття усноісторичних свідчень представниками різних наукових дисциплін; скажімо, історики розглядають такий матеріал переважно як допоміжний джерельний ресурс. «Якщо для усноісторичних свідчень

характерна переважно “документальна конвенція”, то для фольклорних оповідань відповідно – “меморатна конвенція” розповідей».

Основні аспекти тематики російсько-української війни в сучасному фольклористичному дискурсі стали предметом висвітлення в доповіді **Лариси Вахніної** – завідувачки відділу української та зарубіжної фольклористики ІМФЕ, яка наголосила, що думки та ідеї, виголошені в межах заявленої тематики, безперечно, заслуговують на глибше осмислення й мають перспективи стати тригером подальших наукових пошуків та дискусій.

Засідання секції **«Актуальні вектори розвитку вітчизняного кіномистецтва: подолання радянської спадщини та утвердження україноцентричних пріоритетів»** відбулося за участю кінознавців Інституту та інших профільних установ України. Центральний мотив доповідей – досягнення екранної культури радянської доби та реальні механізми подолання рудиментів москвоцентричної спадщини. Обговорювався стан архівів України, які зазнали чималих втрат і нині перебувають у періоді, який характеризується прагненням до переосмислення провідних ідеологічних, політичних та власне культурних стереотипів, а стратегії подолання колоніального дискурсу в мистецькій практиці кіномитців 1960–1980-х років осмислювалися в контексті спротиву імперським наративам і образам. Предметом академічної дискусії стала творчість класиків вітчизняного кіно (О. Довженка, С. Параджанова, Ю. Іллєнка), яка проаналізована учасниками секції під кутом зору новітніх парадигм та їх задіяності в програмі культурної перебудови. Кіноавангард 1920-х років було актуалізовано та залучено як джерело для прогностичного аналізу сучасних тенденцій щодо масштабування загроз проявів тоталітаризму в суспільному та мистецькому житті (доповіді **Романа Росляка, Людмили Новікової, Георгія Черкова, Оксани Єльчик**).

Так, про стратегії подолання колоніального дискурсу в українському кіно 1960–1980-х років ішлося в доповіді ст. наук. співробітниці Музею театрального, музичного та кіномистецтва України **Анастасії Канівцевої**. Доповідачка інформувала про методи і прийоми, за допомогою яких у низці тогочасних фільмів чинився опір імперському модусу репрезентації України. Розглянуто на секції кіномистецькі методи «гри з національними міфами і стереотипами», іронію та самоіронію у «Вечорі на Івана Купала» Ю. Іллєнка (1968) і «Пропалій грамоті» Б. Івченка (1972); специфіку репрезентації автентичної національної народної культури в «Тінях забутих предків» С. Параджанова (1964) та осмислення урбаністичного стилю життя в Україні у фільмах «міської прози».

Було проаналізовано й найновіші кінотвори, які подають виразний образ спротиву українського народу військовій експансії російської федерації. Зокрема, у доповіді **«Постать наратора в документальному фільмі “20 днів у Маріуполі”»** (**Анастасія Супрун-Живодрова**) ішлося про роботу режисера Мстислава Чернова, нагороджену премією Американської кіноакадемії. В обговореннях підкреслювалося, що в умовах постійної генерації неправдивої інформації в сучасному медіапросторі, відмови від офіційних за характером манер оповідання, першоособовий наратив та самосвідома нарація є не тільки затребуваними, але й ефективними в донесенні певних меседжів.

Модератори секції **Сергій Тримбач** (чл.-кор. НАМ України) і **Роман Росляк** (пров. наук. співробітник ІМФЕ) у своїх коментарях наголосили на акцентованих у доповідях новітніх тенденціях осягнення і трактування вітчизняної кінематографічної спадщини.

У рамках наголошеної міжнародної науково-практичної конференції відбулося також онлайн-засідання секції **«Культурно-мистецька спадщина України: дослідження і стан у контексті сучасних викликів»**. До обговорення актуальних проблем культурної спадщини, зокрема збереження культурно-мистецьких пам'яток, музейних колекцій та осередків традиційної культури, а також новітніх тенденцій візуальних художніх практик за умов воєнного

часу долучились як провідні науковці академічних інститутів, так і вчені-викладачі вітчизняних вишів, у тому числі Харківської державної академії дизайну та мистецтв і Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Жвавий інтерес викликала доповідь чл.-кор. НАМ України, д. мист. **Людмили Соколюк**, що була присвячена проблемам збереження творів української мозаїки другої половини ХХ ст. Увагу присутніх привернув і виступ д. мист. **Галини Івашків** про творчість майстрів кераміки в умовах війни. Неординарною концепцією вирізнялася доповідь д. іст. наук **Мар'яни Левицької**, присвячена мистецькому аналізу впливу війни на екологію, осмисленню архетипного образу землі в контексті воєнного лихоліття. Творчу дискусію викликало також дослідження художнього ритму та військової теми в мистецтві, представлене канд. мист. **Артуром Іжевським**.

Особливості українських плакатів воєнного часу висвітлила канд. іст. наук **Тетяна Коваленко**, а про творчість майстрів гончарства та витинанки в умовах сучасної російсько-української війни йшлося у виступах канд. мист. **Галини Істоміної** та **Зінаїди Косицької**.

Результати творчої дискусії, проведеної в рамках роботи секції, безперечно, сприятимуть подальшим теоретичним і прикладним дослідженням у сфері візуальних художніх практик.

У засіданні секції «**Українське музикознавство в річищі постколоніальних студій: утвердження україноцентричних наративів**» узяли участь мистецтвознавці зі всієї України, з-поміж яких – проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпровської академії музики **Валерій Громченко**, директорка Северодонецького фахового коледжу культури і мистецтв (нині евакуйований до м. Коломиї) **Марина Яворська** та ін. Серед основних тематичних напрямів, представлених у доповідях – історія українського музичного фольклору (жанри, галузі, явища, трансмісія традицій тощо); вітчизняна музична освіта в умовах війни; стан сучасного академічного музичного мистецтва (трансформації його жанрово-стильового та образного аспектів). У фокусі уваги учасників наукового дискурсу – визначні постаті української музичної культури; інновації у сфері музично-сценічної творчості; духовний фронт (богослужбова співоча традиція під час війни); лемківська музична культура як складова українських культурних надбань; українська музична культура і світ, крос-культурні зв'язки національної та інонаціональних музичних культур.

До обговорення проблем був залучений маловідомий джерельний матеріал, який є актуальним для сучасної музикознавчої науки й має загальнокультурне та локально-регіональне значення. Предметно і жваво обговорювалися питання збереження національної ідентичності української музичної культури та традиційної музичної спадщини в контексті теперішніх воєнних подій і міграційних процесів; національна ідентичність та діяхронна цілісність українських музично-історичних процесів; співвідношення питомих вітчизняних музично-культурних традицій та інновацій, зумовлених викликами воєнного часу. Просуванню музичної культурної спадщини українства сприяють також численні концертні виступи співробітників-музикознавців ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України в зарубіжних країнах (**Оксана Летичевська, Інна Лісняк, Ольга Кушнірук** та ін.).

У центрі дискусії були проблеми впливу воєнних подій на композиторську творчість; реактуалізація української класичної музичної спадщини в теперішній час; соціальне значення сучасного контенту вищої музичної освіти. На секції активно обговорювалися теми про зруйновані війною осередки національної музичної культури; про поширення явищ української музичної культури у світі.

Висновкові сентенції проведеного обговорення резюмувала модераторка секції – завідувачка відділу музикознавства та етномузикології ІМФЕ **Олена Немкович**, яка наголосила на актуальності пропозицій щодо запровадження спеціальних досліджень актуалізованих війною проблем; щодо участі у фундаментальних наукових проєктах викладачів профільних

кафедр українських музичних вишів; щодо поширення зазначених наукових розробок у всіх ланках музичної освіти. Поважною академічною місією вчених, на думку музикознавиці, є удоступнення наукових видань інститутів НАНУ для студентів та вчених вітчизняних і зарубіжних університетів.

Театр і війна, інклюзивний театр, «антропометричний театр» Курбаса–Куліша, україноцентричні трансформації світоглядних орієнтирів театральних практик воєнних часів – це ті основні проблеми, що їх обговорювали доповідачі на секції **«Українська театральна культура часів воєнного десятиліття: теоретичний і прикладний виміри»**. Зокрема, про формування наративів про війну в українському театрі 2014–2024 років, етичну рамку й зони мовчання йшлося у виступі **Ірини Чужиної** – канд. мист., заступниці генерального директора Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Доповідачка відзначила, що після 2014 року інструментарієм документального, «колективного» та драматичного театру твориться дискурс російсько-української війни. Окреслюючи проблему *зон мовчання*, театрознавиця вказує на зіставність названих зон у театрі та суспільстві: не говоримо про втрати, про втому і зневіру, про негативні сценарії розвитку подій, про військове й політичне керівництво і їхні рішення; не зображуються активні бойові дії та ін. Театр і система перехідного правосуддя, документ і метафора, дегуманізація ворога / осміяння ворога – ці та інші аспекти етичних рамок сучасних театральних практик розкриває дослідниця. У висновковій частині мистецтвознавиця зазначає, що творення наративів про війну активно триває, і театр має досліджувати кордони етичної рамки, розширюючи теми та засоби сценічної виразності.

Як ніколи актуальними є питання ролі театральної спадщини в сучасному українському соціумі, формування національної ідентичності, що їх порушила у своїй доповіді пров. наук. співробітниця відділу театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України **Наталія Єрмакова**. Доповідачка наголосила, що гармонізація принципів національної культурної самоідентифікації та європейської інтеграції в діяльності першого українського студійного Молодого театру була виявом реалізації ідей «європеїзації», сформульованих національними провідниками, зокрібна Лесею Українкою та Дмитром Антоновичем. У доповіді йшлося про авангардне мистецтво в практиці Мистецького об'єднання «Березіль», про створення «антропоцентричного театру» Курбаса–Куліша як оновленої моделі «авторського» театру ХІХ ст. (І. Котляревський, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий).

З доповіддю **«Діяльність інклюзивних театральних проєктів в Україні після повномасштабного вторгнення росії: подолання викликів і основні напрямки»** (*Activities of inclusive theater projects in Ukraine after the full-scale russian invasion: overcoming challenges and main directions*) виступили д. філософії, проф. антропології Університету Індіани **Сара Філінс** та канд. соціол. наук **Ганна Заремба-Косович** з Інституту народознавства НАН України. Подане дослідження зосереджене на діяльності інклюзивних українських театральних проєктів, у яких задіяні люди з обмеженими можливостями. Доповідачки наголошують на ставленні до українського інклюзивного театру не як до локального або національного феномена, а і як міжнародного інструмента культурної дипломатії і конструювання простору соціальної солідарності. Актуальність порушених авторками проблем засвідчує наукові пошуки креативних та виважених рішень і відповідей на виклики, які з'явилися в діяльності інклюзивних театральних проєктів в Україні після повномасштабного вторгнення.

У своєму виступі д. мист., чл.-кор. НАМ України **Ігор Юдкін** наголосив, що в театральних практиках до формату мейнстріму належить драматизація романів і оповідань сучасної європейської літератури. Ця тенденція особливо вияскравлюється на прикладі сценізації

текстів українського письменника Павла Загребельного. За матеріалами сценізації доповідач виокремлює щонайменше три способи надання драматичних рис прозовій епічній оповіді.

Про театральну мистецьку спадщину, зокрема про маловідомий етап становлення українського професійного театру в епоху Бароко, йшлося в доповіді д. мист. **Лідії Корній**. Столітнє функціонування барокової шкільної драми з використанням символів, алегорій, алегоричних персонажів мало свою тяглість і продовження у ХХ ст. Так, добре відомо про містеріальну природу театру Курбаса, який у виставах надавав великого значення також музиці. Науковиця вважає, що українську шкільну драму з музичним супроводом варто відродити, адже в модерній інтерпретації вона може бути пізнавальною й атрактивною для сучасного глядача.

Підсумовуючи обговорення широкого спектру проблем, порушених на секції, її модераторка д. філол. наук **Наталія Мех** наголосила на потребі осмислення ціннісних викликів воєнного сьогодення, на ролі культурних продуктів (до яких належать твори українських діячів культури, театральні-мистецькі культурні практики та ін.) у процесі формування сучасного культурного простору; на доконечності їх осучаснення та актуалізації молодшим поколінням.

На конференції, окрім секційної роботи, відбувалося також засідання двох тематичних панелей, участь у яких взяло 30 науковців з України та зарубіжжя. На цих дискусійних платформах ішлося про обговорення двох блоків питань: *«Сучасні ідентифікаційні процеси, міграційні практики та націєконсолідаційні виклики воєнної доби»*, *«Державно-консолідаційний потенціал національної культурної спадщини в контексті глобалізаційних вимірів»*. Учасники форуму порушували проблематику, що охоплювала широке коло питань впливу військових дій та тимчасової окупації окремих українських територій на глибинні зміни суспільно-економічної реальності; інспірації ними кардинальних трансформацій соціокультурного буття, узвичаєних нормативних практик та ідентифікаційних процесів і світоглядно-ментальних виявів життя української людності.

Узагальнений виклад задекларованого тематичного спектру конференційних дискусій унеможливає повноформатне представлення його в усьому розмаїтті концепційних осмислень та багатогалузевої профільної специфіки інтерпретацій, що й спонукає до своєрідної «кліпової» репрезентації ідей та сентенцій. Ідеться передусім про доцільність висвітлення питань, пов'язаних із прикладними аспектами студій міграційних процесів, ідентифікаційних новацій та ролі культурної спадщини в загальнонаціональній консолідації українства. Позаяк нова геополітична реальність сформувалася внаслідок небаченого, насамперед у рамках Європейського континенту, переміщення людності (близько 8 млн населення емігрувало з України на зарубіжжя), тож природно, що саме ця тематика стала ключовою (**Теофіл Рендюк, Віктор Кожухар, Мирослава Карацуба, Зоя Гудченко, Василь Стішов, Назарій Масненко**). Унаслідок масштабної української міграційної хвилі, що триває й досі, з одного боку, конструюється нова націєдемографічна модель населення Центральної та Східної Європи, що характеризується інтерференцією українства в усталені поселенські структури європейських країн. А з іншого, – нова потужна міграційна хвиля українства до Європи спричинила формування глобального національного українського простору зі своєю характерною мовно-культурною специфікою та запитом щодо творення й інституалізації українських культурницьких осередків освіти, церкви, просвітницької інфраструктури тощо. Аналогічні проблеми перебували у фокусі уваги наших зарубіжних колег; з-поміж інших, зокрема, акцентувалася потреба розроблення теоретичних постулатів нової субдисципліни – воєнна етнологія (ст. наук. співробітник відділу мультимедійної фольклористики та етнографії Інституту етнографії та фольклору ім. Константина

Бреїлою Румунської академії (Бухарест, Румунія) **Радю Тоадер**). Водночас у їхніх виступах висвітлювалися також конкретні рефлексії населення (як переселенців, так і приймаючих середовищ) на драматичні воєнні події – зміни ціннісних пріоритетів, соціокультурних маркерів, оцінки людського життя в цілому в аксіологічному вимірі (почесний професор Університету Турку (Турку, Фінляндія) **Пекка Хакаміес**). Репрезентувалися зарубіжними вченими також концепти про сучасне текстове вираження війни за матеріалами спогадів учасників воєнних подій, що як складник комеморативних практик є потужним націєтвірним чинником. Зокрема, висвітлювалася проблема інспірації війною «(ре)активації та – у деяких випадках – трансформації індивідуальних і колективних ідентичностей» (д. філософії, ст. наук. співробітник відділу етнографії Інституту етнографії та фольклору ім. Константіна Бреїлою Румунської академії (Бухарест, Румунія) **Іона-Руксандра Фрунтелате**).

Питання державної значущості, консолідаційних та ідентифікаційних процесів, волонтерського руху, як і проблеми подолання постколоніальної культурної спадщини та інерційних впливів наслідків етномовного зросійщення українців посіли помітне місце в ході секційних і панельних дискусій (**Валентина Борисенко, Володимир Скляр, Валентина Сушко, Лілія Сонячна, Андрій Бацвін, Олена Годенко-Наконечна** та ін.).

Рефреном на науковому форумі прозвучала проблематика охорони, ролі та публікаційної презентації культурно-мистецької спадщини, що цілковито природно, адже організаторами заходу і виступили провідні академічні установи (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського та Інститут народознавства НАН України; Інститут культурної спадщини Республіки Молдова), для яких зазначена проблематика є визначальною ланкою їхньої дослідницької сфери. Ця тематика цілком суголосна культурно-просвітницьким акціям країн зарубіжної Європи, приурочених до Днів європейської культурної спадщини (17–18 вересня 2024 р.). Архіважливою вона є, зокрема, і в річищі нормативно-правових документів та рекомендацій ЮНЕСКО щодо захисту культурного різноманіття та охорони нематеріальної культурної спадщини (1972, 1989, 2001, 2003 та ін.), що послугують реальними регуляторами національних пам'яткоохоронних і дослідницьких проєктів у сучасній Європі. На тлі масштабних варварських руйнувань, які заподіяні російською збройною експансією, дослідницькі та пам'яткоохоронні програми стали пріоритетними для мистецтвознавчих та народознавчих установ Академії, спеціалізованих кафедр і музейних закладів. Вислідом наукових студій, зокрема, лише ІМФЕ ім. М. Т. Рильського та Інституту народознавства НАН України, стало укладання й видання багатотомних серій енциклопедій та історій мистецтвознавчих дисциплін, збірки каталогів архівних матеріалів рукописних фондів (фотонегативів пам'яток народної та професійної культури, а також музичних текстів) та 12-томного корпусу польових фольклорно-етнографічних матеріалів тощо. Тож ключовим гаслом конференційного дискурсу була орієнтація вчених-гуманітаріїв на консолідацію зусиль щодо збереження, оцифрування, дослідження та публікаційної репрезентації архівно-документальних матеріалів, пам'яток фольклорно-етнографічної спадщини та музейних колекцій (**Ярослав Тарас, Галина Івашків, Людмила Соколюк, Микола Горох, Зоя Чегусова, Олександр Головка, Максим Ясінський** та ін.). На дискусійному майданчику також ішлося про реактуалізацію ролі традиційної матеріальної (народної системи господарювання й ремісництва, гастрономічної, одягової і будівельної культури) та духовної культури, її нормативно-правового та звичаєво-обрядового складника, громадських традицій взаємодопомоги тощо (**Василь Балушок, Галина Бондаренко, Наталія Стішова, Михайло Красіков, Катерина Бех, Марина Олійник** та ін.). Не оминули увагою учасники конференції і трансформацій предметно-понятійного апарату та новітніх тенденцій у теоретико-методологічному ракурсі гумані-

таристики, що сформувалися у висліді впливу воєнних реалій (*Людмила Пономар, Микола Бех, Олександр Коломийчук, Наталія Петрова, Наталія Литвинчук, Олексій Дедуш*). Державної ваги проблеми порушувалися в доповідях про культуру пам'яті, трансгенераційну пам'ять та її роль у забезпеченні культурної тяглості, у конструюванні державницьких ідентифікаційних практик; про комеморативні практики за умов воєнного часу та їх націєконсолідаційну місію (*Любов Боса, Оксана Дрогобицька, Олена Таран, Михайло Громовий* та ін.).

Підсумовуючи пропозиції доповідачів, модератори панельних засідань (*Наталія Стішова, Володимир Скляр, Олександр Коломийчук, Олена Таран*) наголосили на потребі першочергового студіювання новітньої хвилі українських міграцій, вивчення перспектив повернення українців і з'ясування механізмів та обставин інтеграції мігрантів у нових країнах; активізації процесів подолання постколоніальної спадщини й москвоцентричних наративів у процесах декомунізації та деколонізації українського інформаційного простору, у конструюванні україноцентричної топоніміки та пам'яткознавства; колаборації зусиль наукових, освітніх і музейних установ у царині студій народної та професійної культури, у створенні меморіальних комплексів, тематичних виставок та музейних експозицій, глорифікації імен воїнів-героїв – захисників України.

Наголошена конференція, незважаючи на драматичні події воєнного повсякдення, все ж таки повноформатно винесла на обговорення широкого загалу вчених-гуманітаріїв ключові проблеми збереження і дослідження культурної спадщини, зміцнення державно-ідентифікаційних та націєконсолідаційних процесів. У висліді її роботи напрацьована низка рекомендацій державницького засягу й конкретного прикладного значення, реалізація яких неодмінно слугуватиме переможному завершенню Україною війни та євроінтеграційній українській перспективі.

Надійшло / Received 26.08.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 29.08.2024

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
№ 3, 2024 (403)
липень-вересень

Редакторка-координаторка

Олена Щербак

Редакторки

Надія Ващенко, Людмила Тарасенко

Редактори англomовних текстів

Олексій Дедуш, Олена Калач

Операторка

Ірина Матвеева

Комп'ютерна верстка

Людмила Настенко

Художньо-технічне забезпечення та підготовка ілюстративного матеріалу

Олександр Головка

Формат 60×84/8, 205×290мм

Умов. друк. арк. 14,20

Обл. вид. арк. 11,51

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