СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Współczesne badania nad ukraińską kulturą

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Współczesne badania nad ukraińską kulturą

За редакцією
Марти Замбжицької, Пауліни Олеховської
та Катажини Якубовської-Кравчик

Варшава – Івано-Франківськ
2015

Рецензенти:
професор Ярослав Кравченко
кандидат філологічних наук Альберт Новацький

Публікацію дофінансували

кафедра україністики та факультет прикладної лінгвістики
Варшавського університету

Фонд Варшавського університету

FUNDACJA
UNIWERSYTETU
WARSZAWSKIEGO

Редактор англійської мови
Анна Кізіньська

Проект обкладинки
Аґата Замбжицька

Автор витинанки на обкладинці
Ольга Шинкаренко

ISBN 978-83-936550-9-0

Друк і оформлення:
Sowa Sp. z .o.o.
Ul. Hrubieszowska 6a
01-209 Warszawa

У колі мови, літератури і культури
W kręgu języka, literatury i kultury

Видавнича серія
кафедри україністики Варшавського університету
та
Прикарпатського національного університету
Імені Василя Стефаника

За редакцією
Катажини Якубовської-Кравчик та Лідії Стефановської

Том X

У серії вийшли друком:

Lidia Stefanowska, *Mission Impossible: MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec (1945-1948)*, Warszawa 2013.

Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa 2013.

Тедненції розвитку української лексики та граматики, частина I, за ред. Ірини Кононенко, Ірени Митнік, Світлани Романюк, Варшава – Івано-Франківськ 2014.

Метаморфози в сучасній українській літературі, за редакцією Пауліни Олеховської, Марти Замбжицької та Катажини Якубовської-Кравчик, Варшава – Івано-Франківськ 2014.

Lidia Stefanowska, *Mission impossible, cz. II. Antologia tekstów źródłowych*, Warszawa 2014.

Marta Zambrzycka, *Sacrum i profanum w prozie Wałerija Szewczuka*, Warszawa – Ivano-Frankivs'k 2015.

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, *Kształtowanie się tożsamości narodowej a obraz Polaka i Ukraińca w polskiej i ukraińskiej literaturze I połowy XIX wieku*, Warszawa – Ivano-Frankivs'k 2015.

ЗМІСТ

І. ФОЛЬКЛОРИСТИКА У НАРАТИВАХ

Вікторія ГОЙСАК, Номінація елементів лемківського народного одягу в порівняльному аспекті (поясний одяг) 14

Ядвіґа СТЕМПНІК-ШЕПТИНСЬКА, Характеристика джерел і матеріалів для вивчення мовного табу в українських піснях 31

Наталія ЯРМОЛЕНКО, Українські народні оповіді про історичні події першої чверті XX ст. (проблема упорядкування) 44

Наталя МЕЛЬНИК, Українська соціально-побутова пісня: динаміка традиції та національна ментальність 56

Світлана ЛАВРИНЕНКО, Фольклорний текст як джерело культуроправової інформативності 82

ІІ. КУЛЬТУРА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ

Аґнєшка ГАВРОТ, Ставлення гуцулів до роботи в тетралогії Станіслава Вінценза *На високій полонині* 96

Ольга СМОЛЬНИЦЬКА, Особливості змалювання народного католицизму в творчості Віри Вовк: компаративний аналіз українського і латиноамериканського магічного реалізму..... 113

Жанна ЯНКОВСЬКА, Рецепції фольклорного наративу в українській прозі І половини-середини XIX століття: особливості становлення літературного розповідного жанру 131

Наталя РОМАНЮК, Українськомовні видання в Єлисаветграді (кінець XIX – початок XX століття) 150

Руслана КРАМАР, Книги – джерело безсмертних думок З неопублікованих нотаток Уляни Кравченко, зроблених в бібліотеці Оссолінських 159

Пауліна ОЛЕХОВСЬКА, Марта ЗАМБЖИЦЬКА, Тіло – влада – насильство в українській фотографії та літературі. Сергій Братков і Софія Андрухович 173

Катажина ЯКУБОВСЬКА-КРАВЧИК, Поезія Тараса Шевченка та українська культура періоду Майдану..... 185

III. НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

Олена ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА, Стилістичні особливості орнаменту та способи оздоблення ритуального посуду Трипільської культури в історичному вимірі та локальних варіантах.....198

Зінаїда КОСИЦЬКА, Творчість майстрині витинанки Ольги Шинкаренко..... 224

Галина ІСТОМІНА, Гончарство Гуцульщини та Покуття: професійне, народне, примітив.....231

Наталя СТУДЕНЕЦЬ, Хатній настінний розпис в українській традиційно-побутовій культурі: витоки, еволюція, регіональні трансформації.....241

Олена КЛИМЕНКО, Український народний примітив (проблеми термінології, витоки, національна своєрідність).....255

Олена ЩЕРБАНЬ, Глиняний посуд Наддніпрянщини, як складова традиційної культури харчування українців 266

IV. АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ XVIII-XXI ст.

Анатолій ЩЕРБАНЬ, Творення модерної гончарської культури лівобережної україни: бароковий концепт 286

Ольга КРАВЧЕНКО, Твір невідомого автора Апофеоз св. Яна з Дуклі з костелу оо. Бернардинів у Львові: символіка та наративність 305

Ольга ШКОЛЬНА, Метаморфози творчої діяльності Івана Григоровича-Барського..... 320

Оксана СТОРЧАЙ, З історії розвитку архітектурної освіти в Україні – викладацька діяльність Франца Мєховича в Київському університеті (1834 – 1839) 355

Ірина БУГАЙОВА, Авангард: ремінісценції й паралелі в художній практиці Криворіжжя та України.....372

Ірина БУГАЙОВА, Криворізький мистецький авангард крізь призму сьогодення 387

Марта КРАВЧЕНКО, Художньо-естетичні особливості авторських прикрас в Україні ост. третини XX – початку XXI ст.....415

Станіслав ВОЛЬСЬКИЙ, Техніка гарячої емалі в ювелірному мистецтві: відновлення втрачених технологій візантійської перегородчастої емалі в сучасній іконі.....440

ВСТУП

Спектр сучасних досліджень української культури настільки ж широкий, як і коло питань, охоплених цим поняттям. У матеріалах, що увійшли до монографії, досліджується фолькльор, непрофесійне мистецтво (так зване наївне мистецтво), розглядаються питання розвитку архітектури та живопису, а також зв'язок між культурою і літературними текстами, наративи народної творчості і проблеми сучасного мистецтва. Охоплено також і широкий часовий відрізок – від ранніх віків до сьогодення. Статті українських і польських спеціалістів – культурологів, фольклористів, мистецтвознавців, із найважливіших академічних осередків Польщі та України – показують багатогранність українознавчих досліджень, проведених за останні роки, і є свідченням того, що різні аспекти української культури становлять невичерпне джерело для аналізу та інтерпретації.

Залежно від тематики та методології, матеріали об'єднано в 5 розділів. У першому розділі *Фольклористика в наративах* представлено проблематику культури через призму мови. Навіть не вдаючись у дискусію про взаємозв'язок між мовою і культурою, зрозуміло, що розділити ці дві категорії неможливо. Як наголошують автори роботи *Антропологія слова*, кожна культура є культурою мовлення, культурою слова або мови, не можна розмежовувати культурну і мовну картини світу: «Культуру в цілому потрібно сприймати саме як культуру слова. Адже кожна людська культура є культурою слова. [...] І від стану мови залежить стан людини як культурної істоти. [...]»[1] Саме мова, слово як носій культурних смислів є об'єктом дослідження Ядвіґи Стемпняк-Шептинської у статті *Характеристика джерел і матеріалів для вивчення мовного табу в українських піснях*, Вікторії Гойсак у статті *Номінація елементів лемківського народного одягу* та Світлани Лавріненко, яка зосередилася на фольклорних переказах як джерелах культурної інформації.

До другого розділу увійшли матеріали, в яких проаналізовано різні аспекти культури в контексті літературного тексту. Істотним тут є зв'язок із літературою як одним із проявів культури, тобто

1 *Antropologia Słowa, zagadnienia i wybór tekstów*, wst. i red. G. Godlewski. oprac.: G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2003, s. 20.

специфічною практикою висловлювання, у рамках якої реалізуються властиві для відповідної культури категорії і символи. У такий методологічний контекст вписуються роботи Аґнєшки Гаврот *Ставлення гуцулів до роботи в тетралогії Станіслава Вінценза На високій полонині* і Ольги Смольницької *Особливості змалювання народного католицизму в творчості Віри Вовк: компаративний аналіз українського і латиноамериканського магічного реалізму*.

Тісний зв'язок літературного тексту і культурних категорій досліджено у роботі Жанни Янковської *Рецепції фольклорного наративу в українській прозі I половини-середини XIX століття: особливості становлення літературного розповідного жанру*. Можна ствердити, що культура становить свого роду «текст реальності», натомість література – це один із прикладів цього тексту. Ґжегож Ґодлевський підкреслює, що літературний текст може служити своєрідною науковою допомогою в аналізі даної культурної формації, або ж становити «документ культури».[2] Едвард Касперський не заперечує, що література являється елементом культури, мовною практикою, засобом інтерпретації і сприйняття світу. Але література в контексті культури не обмежується лише текстом: це також і культурні практики, пов'язані з цими текстами.[3] Про такі практики пише Наталія Романюк, аналізуючи діяльність україномовних видавництв на зламі XIX і XX ст., а також Катажина Якубовська-Кравчик у статті *Поезія Тараса Шевченка а українська культура часу Майдану (антропологічна теорія культурної близькості)*. Відчутна сьогодні в культурі величезна роль тілесності та пов'язані з нею аспекти становлять предмет аналізу Марти Замбжицької та Пауліни Олеховської.

У наступному розділі зібрано дослідження, присвячені метаморфозам народного мистецтва, його зв'язкам із професійним мистецтвом, а також значенню, джерелам і визначенню примітивного (наївного) мистецтва. З методологічної точки зору, тексти носять описовий характер і окреслюють здобутки в окремих видах мистецтва. До цієї частини увійшов матеріал Зінаїди Косицької про дуже

---

2 G. Godlewski, *Literatura i literatury. O kilku przesłankach możliwej a nawet koniecznej, lecz wciąż jeszcze nie istniejącej antropologii literatury,* [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze,* pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa, 2004, str. 68–101, s. 75.

3 E. Kasperski, *Świat człowieczy. Wstęp do antropologii literatury*, Warszawa, 2006, s. 33.

цікавий вид мистецтва – сучасну витинанку: з одного боку вона бере витоки з фольклору, а з іншого – багато в чому відповідає канонам професійного мистецтва. Регіональна кераміка Гуцульщини і Покуття є предметом дослідження Галини Істоміної. Зміни в традиційному декоруванні стін сільських хат представлено у статті Наталії Студенець. У цьому розділі також вміщено матеріал Олени Клименко, в якому авторка заглиблюється в теоретичні нюанси і джерела українського примітивного мистецтва. Статті, зібрані в цьому розділі, демонструють багатство і регіональну різноманітність українського мистецтва, глибоке коріння якого сягає народних традицій.

Останній розділ охоплює широке коло проблем, пов'язаних із українським мистецтвом і архітектурою протягом кількох століть, проаналізованих і представлених у контексті поточних суспільних і культурних перетворень. У період з XVIII ст. до сьогоднішнього дня образотворче мистецтво та архітектура динамічно розвивалися, відповідно реагуючи на політичні та суспільні процеси. Так було і в надзвичайно важливий для української культури період XVIII століття – час так званого козацького бароко. Ольга Школьна аналізує діяльність одного з його творців – Івана Барського. Через нелегку історію про більшу частину культурної спадщини України зараз забуто, зовсім нічого невідомо або її просто втрачено. Невідомими лишаються автори багатьох важливих творів. Картину одного з цих невідомих художників у своєму матеріалі аналізує Ольга Кравченко. В періоди швидких змін простежується тісний зв'язок політики й мистецтва – так було і в 20-і роки, коли революційні ідеї та державотворчі прагнення йшли пліч-о-пліч з новаторством у мистецтві. Авангард тих часів і досі надихає багатьох сучасних митців, діяльність яких аналізує Ірина Бугайова на прикладі мистецтва Кривого Рогу. Стаття Марти Кравченко представляє унікальні матеріали про сучасне ювелірне мистецтво, а також зміни, які відбулися в цій царині за останні десятиліття. Завершує цей розділ стаття Станіслава Вольського *Техніка гарячої емалі в ювелірному мистецтві: відновлення втрачених технологій візантійської перегородчастої емалі в сучасній іконі.*

I.
ФОЛЬКЛОРИСТИКА У НАРАТИВАХ

Вікторія ГОЙСАК

Номінація елементів лемківського народного одягу в порівняльному аспекті (поясний одяг)

Предметом аналізу є лексеми, які вживаються в лемківських говірках для номінації одягу. Джерелом досліджуваних лексем стали словники лемківських говірок, словники говірок окремих сіл, невеликі словнички рідковживаних слів, опубліковані в періодичних виданнях, а також етнографічні публікації, які описують традиційний народний одяг цього регіону та результати польових досліджень. Зібраний матеріал порівняно з лексемами інших українських говорів карпатського ареалу: бойківського, гуцульського, буковинського, середньозакарпатського, а також сусіднього з лемківськими говірками надсянського говору. На жаль, обсяг зафіксованої у надсянських говірках лексики є значно меншим, порівняно з іншими говорами, на що треба зважати при порівняльному аналізі. Обмеження до карпатського ареалу можна обґрунтувати також схожістю традиційної народної ноші етнографічних груп, які його заселяють. Серед назв одягу чимало запозичень, тому подано також інформацію про походження назв.

Поясний одяг поділяється на жіночий (назви спідниць, фартухів) та чоловічий (назви штанів). У статті розглянуто такі лексеми:

назви спідниць:

батканиця, вовнянка, друкованка, кабат (кабатик, кабачок, кабатчик), канафаска, кармани, кидля, мальованка, парадник, подолок, сукня (сукнічка), тлаченица, фальбаня, фарбанка (*-ня*), *фартух, фодричка, фордош, штрикерай;*

назви фартухів:

вовнянка, запаска, фартух (фартушок), хуста (хустка), шурц;

назви штанів:

ґачи, надраґі, ногавкы (ногавиці), порткы, сподні, холошні, фарбанкы.

Деякі з цих номенів виступають практично на усій території Лемківщини, як північної так і південної, територія, на якій виступають інші ж набагато менша. Найбільші відмінності спостерігаються

у назвах на півночі та на півдні, хоча різниці помітні й у напрямі з заходу на схід. У межах категорій назви можна погрупувати за такими ознаками:

I. верхній одяг – нижній одяг (спідниці, штани);
II. вид тканини, з якої виготовляли одяг: полотняна, суконна, вовняна; домашня – фабрична; натурального кольору – фарбована;
III. неоздоблений або мало оздоблений – багато оздоблений;
IV. час, коли носили одяг: святковий – буденний; легкий літній – теплий зимовий;
V. вік людини, яка носить одяг: одяг молодої дівчини – одяг (старої) жінки; парубка –ґазди;
VI. подекуди також заможність власника: одяг бідних – одяг заможних.

Жіночий поясний одяг.

Спідниці.

Назви спідниць поділяються на назви верхніх та нижніх спідниць. Практично на усій території Лемківщини вживається назва *кабат*, яку можна вважати домінантою серед назв верхніх спідниць. Інші загальні назви верхніх спідниць обмежені територіально: *сукня* (на південній Лемківщині) та *фартух* (на східній Лемківщині та лемківсько-бойківському прикордонні).

Назва *кабат* є запозиченням з перської мови, яке до південно-західних говорів потрапило за посередництвом угорської (угор. *kabát*) або ж польської мов (ЕСУМ:II,331). У лемківських говірках є широковживаним, словники фіксують також демінутивні утворення *кабатик, кабачок* (Пр.), *кабатчик* (Брон.). Словники та етнографічні джерела подають значення від загального «спідниця» (Т., Буґ., Брон.)[4] до більш детального, визначеного кроєм «довга і широка жіноча спідниця» (Пр.) або ж матеріалом: «з грубого або тонкого полотна» (Р.), «з фабричного полотна, а білі – з доморобного полотна» (Горб.). Ця назва досі вживається на Лемківщині, передовсім як назва спідниці у народному сценічному костюмі. «*Кабат – з купного матерйаўу, пл'ісуваны были і нормал'ны, мали*

4 Зафіксовано також в етнографічних джерелах: М. Мушинка, *Південь. Матеріальна культура* [в:] *Лемківщина. Земля – люди – історія – культура,* за ред. Б. Струмінського, т. 2, Нью-Йорк – Париж – Сидней – Торонто 1988, с. 259; M. Sopoliga, *Tradície hmotnej kultúry ukrajincov na Slovensku,* Bratislava 2006, s. 185.

на собі др'ібны квіточкы і фал'бонкы з долины. Были ґранатовы, ружовы, зелены, розмаіти, але найбіл'ше ґранатовы ф такы біўы квіточкы др'ібны.» (Бортне). Святковий *кабат* і буденний відрізнялися матеріалом. У холодну пору року носили *кабат* з грубшого матеріалу. *«Кабат быў с тебетовой матерйі, то быўа дорога матерйа, с"вйаточный, а такый звикўый – з ружного быўо, хто як'е міг, кого йак стати быўо, на каждый ден с"а носиўо лен'аный. Групшый быў на студено, другый вд'іли поверха.»* (Маластів). Навіть у сусідніх селах спостерігалися різниці щодо крою (плісований чи ні) та домінуючого кольору спідниць: «*Мали зме кабаты ясно-червены. Панкна маўа червены, Ропиц'а зелены. Плісуванкы мали Крива, Йас'унка, Чорне – чорны, ґранатовы в др'ібн'іц'кы квіточкы.»* (Маластів).

Лексема *кабáт* виступає майже в усіх говорах карпатського ареалу, проте тільки у лемківському в значенні «спідниця», тоді як напр. у бойківському *кабá т* – «короткий каптан» (О.), бук. *кабá т* – заст. 1. «куртка, солдатський мундир», 2. «кофта з простого матеріалу» (Б.), надс. *кá бат* – «верхній одяг» (Пш.), закарп. *кабат, кабатик* – «пальто» (С.). Хоча в лемківських говірках значення «спідниця» домінує, все ж у словниках зустрічаються й інші значення: «каптан, шинель» (Пр.), на півдні: *кабаты* – «білизна» (Горб.), *кабатик* – «коротка керсетка»[5], *кабат* — «нижня спідниця», «задня частина фартуха» (Р.), на лемківсько-бойківському прикордонні *кабат* означає також плечевий одяг, як і далі на схід: «суконна камізелька на кожен день» (Ков.).

Назву *сукня* (та демінутив *сукнічка*) з загальним значенням «спідниця» зафіксовано в говірках лише південної Лемківщини (Р.)[6], можливо, під впливом слов. *sukňa* – «спідниця». З додатковим компонентом як назва нижньої спідниці: *спідня сукня* – «нижня спідниця» (Р.). Ця лексема вживається також в інших говорах: бук. *су́кня* – «вид святкової спідниці»; *сукєнка, суки/інка* – 1. «плаття, сукня», 2. «вид спідниці»; закарп. *су́кня* – «спідниця рясована з фабричного сукна»[7], «широка спідниця з яскравого ситцю зі зборами»[8]. На лемківсько-бойківському прикордонні слово *сукня*

5 M. S o p o l i g a, *op. cit.*, s. 184.

6 Зафіксовано також у: М. Мушинка, *op. cit.*, с. 259.

7 К. М а т е й к о, *Український народний одяг. Етнографічний словник,* Київ 1996, с. 68.

8 О. К о с м і н а, *Традиційне вбрання українців,* т. 2: *Полісся, Карпати,* Київ 2011, с. 123.

(іменник с.р.) вживається в іншому значенні: *сукня, сукнята´* – «стрічка» (Дом.), у такому ж значенні та в такій же граматичній формі цю лексему зафіксовано в бойківських та надсянських говірках: бойк. *сукня (-ня´ти)* – одне із значень: «стрічка, яку вплітають у коси» (О.), надс. *сукнє´* – «стрічка, стяжка» (Пш.).

Назва *фартух* – запозичення з німецької мови за посередництвом польської (ЕСУМ:VI,76) – вживалася на Лемківщині як на означення спідниці, так і фартуха. Як назва спідниці фіксується у східній частині (Р.), на лемківсько-бойківському прикордонні[9], «спідниця на неділю або свято з купованої матерії»[10]. Це й не дивно, адже це значення об'єднує лемківські говірки з бойківськими: бойк. *фа´рту´х* – «спідниця з грубого домашнього полотна», «будь-яка спідниця», «спідниця із зборками», «спідниця з «фальчю[11]» на переді», «весільна спідниця з білого полотна» (О.). Як назва спідниці *фартух* зафіксований також у гуцульських та буковинських говірках: гуц. *фартух* – одне із значень «спідниця з білого домотканого полотна, яку одягали під запаску» (З.); бук. *фартух* – заст. «спідниця з ситцю або пофарбованого полотна» (Б.).

М. Мушинка подає ще дві загальні назви спідниці, які вживаються тільки на південній Лемківщині: *кидля* і *канафаска*[12] під впливом словацької мови. Східнословацьке *kidl'a* означає «спідниця» і є германізмом (ЕСУМ II, 451), слов. *kanafaska* – «спідниця», а також назва чеського народного танцю. Назва *канафаска* утворена від назви тканини, з якої шили спідниці: слов. *kanafas* «льняна або бавовняна тканина на перини»[13], укр. *канафаца* – «тканина, виготовлена з шовкової, бавовняної або лляної пряжі, XVI-XVII ст.; служила для пошиття легкого одягу або підкладок»[14], яка є французьким запозичення, що зводиться до латини (ЕСУМ II, 362) або ж, за М. Фасмером, голандським (Ф. 180). Назви *кидля* і *канафаска* не зафіксовані у обстежених словниках інших говорів карпатського ареалу.

Наступну семантичну групу утворюють назви верхніх спідниць, пошитих з пофарбованого полотна або ж прикрашених відбитими

9 J. Falkowski, B. Pasznycki, *Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim*, Lwów 1935, s. 44.

10 Ю. Бескид, *Матеріальна культура Лемківщини,* Торонто 1972, с. 94.

11 *Фальч* – «кусок полотна в спідниці під запаскою з гіршого, дешевшого матеріалу» (О.)

12 М. Мушинка, *op. cit.*, с. 259.

13 *Ibidem*.

14 К. Матейко, *op. cit.*, с. 29.

на тканині візерунками. Іван Красовський описує, що такого типу спідниці оздобляли орнаментом, вирізаним на дошці, пофарбованим в один колір та відтиснутим на матеріалі[15]. Саме ці специфічні способи виготовлення таких спідниць відображені в їхніх назвах: *фарбанки, мальованки, друкованки, тлачениці, мазанки, батканиці*. Носіння таких спідниць регулювалось колись певними традиціями, прийнятими у громаді. Так, М. Сополига зазначає, що фарбовані у різні кольори спідниці *фарбанки, мальованки, друкованки, батканиці* одягали на окремі свята чи для окремих обрядів, при чому вибір кольору спідниці не був випадковим, а встановлювався традицією та мав своє символічне значення, наприклад у с. Якуб'яни на Різдвяні свята вдягали чорні спідниці та білі з червоним фартухом, білі спідниці носили й на весілля чи хрестини[16].

Спільними для лемківських і бойківських говірок є назви спідниць, утворені від кореня *фарб-* (германізм), хоч форманти можуть бути різними. Так лемківське *фарбанка* – «кольорова спідниця» (Пр.), «спідниця з тонкого полотна» (Р.), «фарбована спідниця» (Ков.), «оздоблена спідниця з домашнього полотна»[17]. На бойківсько-лемківському прикордонні – це «доморобна вовняна спідниця брудно піщаного кольору з трьома червоними смужками внизу» (Р.-З.)[18]. Кількість смужок, за даними етнографів, залежала від віку та стану її власниці — дівчина, дівчина на виданні, заміжня жінка, стара жінка, а на початку XX ст. такі спідниці носили уже тільки старі жінки[19]. У с. Бортному назву *фарбанка* пам'ятають досі. Зафіксовані також утворення *фарбачка*[20] і *фарбаня* «чорна вовняна спідниця» (Пр.). Назва зустрічається по всій території Лемківщини. У бойківських говірках зафіксовано: *фарба́н* – «спідниця», *фарба́ня* – «спідниця з домашнього полотна, фарбованого в один колір» (О.).

Ще одна назва, яка, крім лемківських, зустрічається також у бойківських говірках це *мальованка:* «оздоблена спідниця

15 І. Красовський, *Північ. Матеріальна культура* [в:] *Лемківщина. Земля – люди – історія – культура,* за ред. Б. Струмінського, т. 2, Нью-Йорк – Париж – Сидней – Торонто 1988, с. 85.

16 M. Sopoliga, *op. cit.*, s. 185.

17 Зафіксовано також у: І. Красовський, *op. cit.*, с. 85; M. Sopoliga, *op. cit.*, s. 185.

18 J. Falkowski, B. Pasznycki, *op. cit.*, s. 46.

19 *Ibidem*.

20 О. Косміна, *op. cit.*, с. 93.

з домаш- нього полотна»[21], бойк. *мальо´ванка, мальваньча* – 1. «спідниця з фарбованого полотна», 2. «фарбоване полотно для спідниці» (О.).

Інші назви спідниць з надрукованим орнаментом це: утворення від кореня *друк- друкованка* «оздоблена спідниця з домашнього полотна»[22], *друкваниця, друкованиця* – «спідниця із синього полотна, на якому набивані (друковані) білі квітки»[23], зафіксоване по обидва боки Карпат, та словацизм *тлаченица* «спідниця з білої бавовни з друкованим узором»[24], записане на південній Лемківщині зі словацькими фонетичними рисами, пор. східнословацьке *tlačeniса* «спідниця». Тільки одне етнографічне джерело фіксує назву *мазанка* як вид верхньої спідниці на Лемківщині[25]. Цих трьох назв спідниць немає в обстежених словниках говорів карпатського ареалу. У гуцульських говірках *мазанка* вживається в іншому значенні, хоча це теж назва одягу: «сорочка пастухів на полонині, намащена жиром (для захисту від комах)» (Я.). На південній Лемківщині зафіксовано лексему *батканиця* «оздоблена спідниця з домашнього полотна»[26], ця ж назва є й у словнику Івана Верхратського, проте з іншим значенням «безрукавка з фарбованого полотна» (Верх.Уг. 242). Назва походить, імовірно, від *батка* — «виткана кольорова смуга на домотканих виробах»[27], пов'язане з др. *батати*, псл. *batati* «бити» у процесі ткання (ЕСУМ I:150).

Назва верхньої спідниці *вовнянка* мотивована безпосередньо назвою матеріалу — вовна – з якого її шили. П. Пиртей подає кілька значень цієї лексеми «велика хустка; сукенка з чистої вовни; спідниця», натомість на Пряшівщині *вовнянка* була назвою фартуха[28]. У буковинських говірках є подібне утворення, але з іншим значенням: *во´вня/є/інка* – «вовняне рядно»; *вовня´/є´нка* – «вовняна ганчірка для чищення взуття» (Б.).

У лемківських говірках зафіксовані назви спідниць, мотивовані технікою їх виконання: *фальбаня* – «фартух і спідничка зроблені з оборок» (Пр., Смерековець), утворена від *фальбан* – з фр., італ.

21 І. Красовський, *op. cit.*, с. 85; M. Sopoliga, *op.cit.*, s. 185 (околиці Старої Любовні).
22 *Ibidem*.
23 К. Матейко, *op. cit.*, с. 62.
24 М. Мушинка, *op. cit.*, с. 259.
25 О. Косміна, *op. cit.*, с. 93.
26 M. Sopoliga, *op. cit.*, s. 185.
27 К. Матейко, *op. cit.*, с. 25.
28 М. Мушинка, *op. cit.*, с. 260; M. Sopoliga, *op. cit.*, с. 184.

falbala «оборка» (Ф. IV,183); *плісуванка,* зафіксована в польових дослідженнях у Маластові як назва плісованої спідниці, словник П. Пиртея подає для такої спідниці назву *пліса* (Пр.) – з фр. (ЕСУМ IV,449).

Особливу назву для святкової спідниці *парадник* подає у своєму словнику П. Пиртей. Утворена, очевидно, від *парада* (з фр. ЕСУМ IV,289), пор. *парадниця* «елегантно вдягнена дівчина», *парадні* «пишно, напоказ» (Пр.). Усі ці лексеми зафіксовані на північ від карпатського хребта, утворені від слів, запозичених з романських мов за польським посередництвом.

Цікаву лексему *кармани* зі значенням «білі спідниці» подає Франц Коковський у невеликому словничку, опублікованому в *Рідній мові* (Кок.). Інші обстежені джерела не фіксують цієї назви, а її етимологія вважається остаточно нез'ясованою (ЕСУМ II,394). На Тернопільщині *карман* – це «плечовий одяг з домотканої тканини»[29].

Наступну семантичну групу становлять назви нижніх спідниць. На Лемківщині використовувався у цій функції уже розглянутий номен *кабат* у демінутивній формі *кабатик*[30] або ж з додатковим компонентом *спідній кабат*, *білий кабатик*[31] «*Спідній кабат быў тіш лен'аный, але з такого поўотна, што йуш выроблене быўо добр'і, випрасуване, быўо мйагк'е. А тото, што с"віжо с"а даўо фшыти, та то быўо тверде! Хоц оно быўо прасуване, на р'іку кіл'канадцет раз быўо ношене и там прайниками с"а быўо и на сонци с"а сушиўо, жебы не быўо так'е тверде*» (Маластів). Загальна назва *сукня* з додатковим компонентом *спідня* на південній Лемківщині вживається як назва нижньої спідниці (Р.). Крім того, маємо особливі назви виключно для нижніх спідниць: *спідник, подолок, фордош, штрикерай*. Назва *спідник* – «нижня спідниця» (Пр.), «біла нижня спідниця»[32] фіксується на північній Лемківщині; словники інших досліджуваних говорів такої назви не подають. Назва *подолок* (*подулок*) поширена по обидва доки Карпат, означає «нижню спідницю» (Р., Горб.) та «спідню жіночу сорочку» (Пр.), «спідниця з чіпкою»[33], а не тільки загорнуту частину одягу, в якій щось носять та нижню частину сорочки, такі значення зафіксовані

29 К. Матейко, *op. cit.*, с. 85.
30 M. Sopoliga, *op. cit.*, s. 186.
31 *Ibidem*.
32 Ю. Бескид, *op. cit.*, с. 97.
33 М. Мушинка, *op. cit.*, с. 260.

відповідно у бойківських та закарпатських говірках. У значенні «нижня спідниця» ця лексема відома також у середньозакарпатських говірках та гуцульських на Закарпатті: *подолок* – «спідниця нижня з домотканого полотна, зібрана в поясі на очкур»[34].

Дві наступні назви нижніх спідниць поширені на Пряшівщині та мотивовані тим, що низ такої спідниці прикрашали вишивкою. Назва *фордош* угорського походження (уг. *fodor* «обшивка», *fodros* «обшиваний»[35]), має багато варіантів *фодранек, фодреник*[36], зокрема демінутиви *фодричка*[37], *фодрочка* (Гнат), ауґментатив *фодреско* (Гнат). Інша назва *штрикерай* є германізмом (нім. *Stickerei* – вишивка)[38]. Цих назв немає у досліджених словниках інших говорів карпатського ареалу.

Спідниці були вельми важливим елементом жіночої народної ноші, про їхню різноманітність свідчить і велика кількість назв, вживаних в межах одного діалекту, які підкреслюють певні суттєві риси пошиття, тканини, а також призначення елементу одягу. Кількість спідниць свідчила також про заможність жінки, тому етнографи зазначають, що «інколи (особливо в області Земплина) на свято одягали одночасно і по 10 кабатів»[39], «у центральній та східній частинах Лемківщини могли носити кілька нижніх спідниць, доповнених оборками для надання пишності верхній спідниці»[40].

Фартухи

Як назви фартухів вживаються в лемківських говірках такі лексеми: *вовнянка, запаска, фартух (фартушок), хуста (хустка), шурц.*

Найбільший ареал поширення має назва *запаска,* зафіксована по обидва боки Карпат зі значенням «фартух, фартушок» (Р., на сході з ініціальним наголосом, Ков.)[41]. Ю. Бескид уточнює, що *запаска* на східній Лемківщині має «*вдолині коронкові фальбани*»[42]. У Щавнику це «фартух, який в будні носили вдома» (Брон.), тут *запаска* протиставляється *фартуху*, який носили поза домом: «*фартух* одягали, коли виходили з дому: до поля, до церкви,

34 К. Матейко, *op. cit.*, с. 66.
35 М. Мушинка, *op. cit.*, с. 260.
36 M. Sopoliga, *op. cit.*, s. 186.
37 М. Мушинка, *op. cit.*, с. 260.
38 *Ibidem*.
39 *Ibidem*.
40 О. Косміна, *op. cit.*, с. 93.
41 Зафіксовано також у: М. Мушинка, *op. cit.*, с. 260.
42 Ю. Бескид, *op. cit.*, с. 96.

а *запаска* тільки коло печі» (Брон.). Сучасні інформатори з Бортного зазначали, що *«запаскы были вышываны і кол'оровы. На неділ'у брали вышывану»*. Лексема *запаска* поширена в багатьох інших говорах карпатського ареалу в такому ж значенні: бойк. *за´паска* – «фартух» (О.); гуц. *за´паска* – «фартух, який охоплює стан ззаду і спереду, у будні жінки носять тільки запаску ззаду, а спереду видно сорочку, оскільки спідниць майже не носять» (Я.), гуц. *за´па´ска* – перев. мн. «жіночий поясний одяг з двох полотнищ (тканий з вовняної пряжі)» (З.), бук. *запа´ска* – «фартух» (Б.), надс. *запаска* – «фартух» (Кудрик).

Лексема *фартух*, крім розглянутого вище значення «спідниця» (на сході), вживається також як назва фартушка (Пр., Р.), короткого півкруглого з оборками (Горб.), який носили поза домом (Брон.). Словник П. Пиртея фіксує також демінутив *фартушок* (Пр.). Кількість фартухів, які мала жінка, були ознакою заможності: «*до каждой спідниц»і мали інчий фартух, кого быўо стати*» (Маластів). Цей номен поширений також в інших говорах: бойк. демінутив *фартушо´к* – «запаска», «вишивана запаска», «фартух» (О.), тоді як *фартух* зафіксований у цьому ж словнику як назва спідниці, про що була мова вище; гуц. *фартушок* «фартух» (Я.), *фартух* – одне із значень «фартух», також назва спідниці, рідко хустки (З.).

Дві інші назви фартухів об'єднують лемківські говірки з середньозакарпатськими, це *хустка* та *шорц*. *Хустка* у значенні «фартух» зафіксована на південній Лемківщині (Горб.), *хуста* у тому ж значенні також на Пряшівщині[43] та лемківсько-бойківському прикордонні (Р.-З.). Е. Рудольф-Зюлковська подає, на противагу, лексеми для позначення хустини на голову, це *хустя, хуща, хустка*. В атласі закарпатських говорів Й. Дзендзелівського також зафіксовано *ху´ста* – «фартух» (Дз.). Етимологічний словник розглядає слово *хустка* в українській мові як «праслов'янський діалектизм, властивий насамперед польському ареалу»; припускає також запозичення з румунської (рум. *fústă* – «спідниця») (ЕСУМ:VI,224). У гуцульських говірках виступає ця назва з початковим «ф», як в румунській мові: *фуста, фусточка, фустина*, проте тільки у значенні «хустка, хустина» (З.).

Назву *шурц* подає М. Мушинка у значенні «фартух з однієї поли тонкого домотканого або купованого полотна»[44], разом

43 М. Мушинка, *op. cit.*, с. 260; M. Sopoliga, *op. cit.*, s. 184.
44 М. Мушинка, *op. cit.*, с. 260.

з демінутивом *шурчек* і ауґментативом *шурчіско* фіксує її й словник А. Гната (Гнат.). Це германізм (з нім. *Schürze* «фартух»), поширений на південній Лемківщині, проте зафіксований також у с. Устя Горлицьке (Р.). З таким же значенням це слово вживається й у середньозакарпатських говірках (С., Дз.). У бойківських *шорц, сорц* – це назва спідниці (О.).

Чоловічий поясний одяг. Штани.

Для означення штанів у лемківських говірках вживаються такі лексеми: *ґачи, надраґі, ногавкы (нагавкы, ногавиці, ногавчата), порткы, сподні* (*споткы*), *холошні*, *фарбанкы*. Ці назви, як і назви жіночих спідниць, поділяються на такі, що називають верхні або нижні частини одягу. Помітно, що їх значно менше, ніж назв жіночого поясного одягу. Назви *ґачи, ногавкы, порткы, холошні, сподні* широковживані, їхні десигнати різняться здебільшого тканиною, з якої вони виготовлені, *надраґі* та *фарбанкы* мають обмежений ареал вживання. Серед назв чоловічих штанів спостерігаються численні паралелі в інших говорах, не тільки карпатських.

Номен *ногавкы* та *нагавкы* поширений практично на усій території Лемківщини, як північної так і південної, *ногавиці* спорадично зустрічається теж на всій території[45]. Ця назва зафіксована практично в усіх лемківських лексикографічних та етнографічних джерелах. Домінує значення «полотняні штани» (Пр., Р., Горб.)[46], «з грубого полотна *дреліху*»[47] (Горб.), «з білого дреліху»[48], *ногавчата повісняні*[49] – «штани з домотканого полотна» (Горб.), *ногавиці* — «штани з штофу»[50] (Горб.). Тканина, з якої шилися *ногавкы* залежала від їхнього призначення на будень (з *дреліху*) чи на свято (з полотна або бавовни)[51]. Ця лексема входить у ряд опозицій з іншими назвами чоловічих штанів:

— за тканиною, з якої пошиті, *ногавкы — холошні: Ногавкы шыют з полотна, а холошні з грубого сукна*. (Пр.);

45 Детально представив це Я. Ріґер у словнику в книзі *Słownictwo i nazewnictwo łemkowskie,* Warszawa 1995 на основі атласу З. Штібера (Z. Stieber, *Atlas językowy dawnej Łemkowszczyzny,* z. I, Wrocław 1956).

46 Зафіксовано також у: J. Falkowski, B. Paszncycki, *op. cit.*, s. 49.

47 Дреліх – просте грубе полотно (К. Матейко, *op. cit.*, с. 28).

48 M. Sopoliga, *op. cit.*, s. 194.

49 Повісняне полотно – полотно з високоякісного прядива (К. Матейко, *op. cit.*, с. 31).

50 Штоф – дорога привізна шовкова тканина (*Ibidem*, с. 35).

51 М. Мушинка, *op. cit.*, с. 255.

– за кроєм *ногавиці – порткы: ногавиці* – «вузькі чоловічі штани», *порткы* – «широкі» (Т).

Паралелі в інших говорах: бойк. *ногави́ці* – «штани» (О.); гуц. *ногавиці* – «штани» (Я., З.); бук. *ногавиці* – рідк. «панчохи»; закарп. *нагави́ці* – «штани», демінутив *нагавичкы́* (С.). Як бачимо, паралелі є тільки до форми *ногавиці / нагавиці*.

На відміну від згаданих *ногавок*, інший вид штанів – *холошні* – шили з сукна. Ця назва поширена на усій території Лемківщини (Пр., Р., Т.)[52] Святкові відрізнялися кольором та були оздоблені: «святкові білі сукняні штани, вишиті з поясом», «робочі темні сукняні штани з товстого сукна – не намокали від снігу» (Пр.). Назва *холошні* зафіксована і в інших говорах Карпат: бойк. *холо́шні, колошні* – ‘«зимові штани з білої вовни», «вовняні штани», «широкі штани з білої або чорної вовни», зменш. *холошеньки* (О.); гуц. *холо́шні́* – 1. «жіночі зимові штани з білого сукна вище колін» (Я.); зокрема «чоловічі вовняні штани з поганої вовни, з кращої *волосінки́*», «чоловічі штани з домотканого сукна різного кольору» (З.); бук. *холо́шні* – «штани з саморобного сукна»; закарп. *холо́шні́* – заст. «штани з грубого домотканого сукна» (С.).

На бойківсько-лемківському прикордонні зафіксовано іншу назву верхніх зимових штанів *фарбанкы* – «зимові вовняні штани брудно-піщаного кольору, з червоними смужками внизу, як і спідниці, які там носять» (Дом.)[53]. Е. Рудольф-Зюлковська зафіксувала варіант назви *фарбани* у значенні «зимові вовняні штани з вшитими червоними смужками».

Тільки в одному джерелі зафіксовано назву *надраґі* як загальну назву штанів (Гн.), ця назва не зустрічається в галицькій Лемківщині. На думку В. Гнатюка, це угорське запозичення (уг. *nadrág*), яке виступає також на Закарпатті *надра́ґа, надра́ґы* – заст. те ж саме, що й *нагавиця, нагавиці* (С.), *надраги* – «вузькі вовняні штани з фабричної тканини»[54]. Можливий зв’язок з бойківським *на́дороге* – «просте, домашньої роботи полотно» (О.).

Якщо розглянуті вище назви відносились до верхніх штанів теплих або легких, то наступні можуть означати також нижні штани, засвідчені у багатьох говорах Карпат та на Надсянні.

---

52 Зафіксовано також у: М. Мушинка, *op. cit.*, с. 255; M. Sopoliga, *op. cit.*, s. 194.

53 Зафіксовано також у: J. Falkowski, B. Pasznycki, *op. cit.*, s. 49.

54 К. Матейко, *op. cit.*, с. 72.

Назва *порткы* зафіксована у лемківському, бойківському, гуцульському та надсянському говорах у значенні верхніх або нижніх штанів: лем. *порткы* – «робочі штани» (Пр.), «полотняні штани» як і *ногавкы* (Р.), «чоловічі штани» (Т.); бойк. *портки* – «кальсони» (О.), гуц. *портки* – «штани», *портяниці, портєниці, поркініці* – «кальсони з грубого полотна» (Я.), «чоловічі полотняні штани (спідні або верхні)' (З.), надс. *по´рткі* – «штани» (Верх.Дол.).

Лексема *ґачи* на Лемківщині вживається передовсім як назва нижніх штанів *ґачи, ґачі, ґачы, гачі* – «підштанки» (Р.), (Пр.), (Горб.), хоча у В. Гнатюка *ґачь(к)і* – «штани, штанці» (Гн.) – значення не уточнено. Ця лексема збереглася у говорах української мови західного регіону (СУМ, II, 42), тож зафіксована майже у всіх обстежених говорах, причому не тільки як назва нижніх штанів, а також верхніх полотняних, вовняних, суконних: бойк. *гаті, ґаті* – «підштанки», *гачі* – «штани з грубого полотна на літо» (О.); гуц. *га´чі* – «верхні вовняні штани», бувають чорні, червоні або білі (Я.), «перев. з домотканого полотна або сукна» (З.), *ґатки* – «полотняні штани» (Я.), *ґаті, гачі, ґаткі* – «нижні чоловічі штани» (З.); бук. *гачі* – заст. «верхні чоловічі штани з сукна домашнього виробу» (Б.); закарп. *ґаті, ґатькы* – 1. заст. «підштанники, кальсони», 2. заст. «штани з домотканого полотна» (С.). Етимологічний словник зазначає, що етимологію не встановлено, пов'язано з прасл. *gatiti (ЕСУМ:I,483). І. Сабадош вважає запозиченням з угорської мови лексему *ґачі* у середньозакарпатських говорах, угор. *gatya* — кальсони (С.). М. Мушинка пише, що *ґачі* на Пряшівщині колись могли бути й верхнім одягом (як це фіксують бойківські, гуцульські, буковинські та закарпатські словники), однак наприкінці XIX ст. цю функцію вони зберегли лише серед найбідніших верств населення, у XX ст. стали нижнім натільним одягом[55]. У Бортному сучасні інформатори відносять назву *ґачі* до робочих штанів з гіршої тканини: «*поўотно быўо пачісне, то на сподні робочы, котры называли ґачы, на штоден*».

Лексема *сподні* зафіксована на північній Лемківщині у загальному значенні «штани» (Пр.), (Ков.), (Р.-З. – також *спідні*), причому в останньому джерелі з позначкою «новіше». На південній Лемківщині цю назву фіксує Олекса Горбач у формі *споткы* – «підштанці, калесони» (Горб.), тобто як назву нижніх штанів. Ганна Войтів пояснює широке побутування слова у південно-західних

55 М. Мушинка, *op. cit.*, с. 255.

говорах польським впливом[56]. Паралелі в інших говорах Карпат та на Надсянні: бойк. *спонні, спольні* – «штани» (О.); гуц. *сподні* – «штани з фабричної тканини» (З.); бук. *сподні* – «верхні штани, брюки» (Б.), зменш. *сподиньки*; надс. *сподні* (Кудрик), закарп. *спо´дники* – «штани спідні»[57].

Виявлені паралелі з іншими говорами (формальні та семантичні) представлено у таблиці.

лемківський	бойківський	гуцульський	буковинський	середньоза-карпатський	надсянський
сукня (спідниця)	-	-	+	+	-
фартух (спідниця)	+	+	+	-	-
фарбанка, -ня	+	-	-	-	-
мальованка	+	-	-	-	-
подолок (нижня спідниця)	-	+ Закарпаття	-	+	-
запаска	+	+	+	-	+
фартух, -шок	*фартушок* +	+	-	-	-
хуст(к)а (фартух)	-	-	-	+	-
шурц	-	-	-	+	-
ногавиці	+	+	+	+	-
холошні	+	+	+	+	-
надраґі	-	-	-	+	-
порткы	+	+	-	-	+
ґачи	+	+	+	+	-
сподні	+	+	+	+	+

56 Г. Войтів, *Українські назви одягу XIV-XVIII століть* [в:] «Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка», т. CCXXXIV. Праці Філологічної секції, Львів 1997, с. 219.

57 К. Матейко, *op. cit.*, с. 73.

Як видно з таблиці, найбільше збіжностей у назвах штанів. Численні паралелі об'єднують лемківські говірки з іншими говорами регіону Карпат, значно менше з надсянськими.

Серед проаналізованих лексем є питома українська лексика, але також чимало запозичень або ж місцевих утворень від запозичених назв, наприклад назв тканини чи особливостей пошиття:

– з угорської мови: *фордош, фодранек, надраґі;*
– зі словацької мови: *сукня* (у значенні 'спідниця', слово праслов'янського походження, але у його збереженні саме на південній Лемківщині можливий словацький вплив), *тлаченица*,
– з польської: *запаска* (утворене від *пас*), *сподні;*
– з німецької мови: *фартух* (за польським посередництвом), *кидля* (безпосередній словацький вплив), *фарбанка* (утворення від нім. кореня *фарб-*), *друкованка* (утворення від нім. кореня *друк-*), *штрикерай*, *шурц;*
– з романських мов (передовсім французької): *канафаска, фальбаня*, *плісуванка*, *парадник* (усі утворення);
– з перської: *кабат* (за угорським або ж польським посередництвом).

Проведене дослідження показало багатство назв традиційного поясного одягу в лемківських говірках, численні лексико-семантичні паралелі з іншими говорами карпатського регіону, але також певні семантичні розбіжності поміж ними та існування оригінальних назв, зафіксованих лише у лемківських говірках.

БІБЛІОГРАФІЯ

Б е с к и д Ю., *Матеріальна культура Лемківщини,* Торонто 1972.

В о й т і в Г., *Українські назви одягу XIV-XVIII століть* [в:] «Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка», т. CCXXXIV. Праці Філологічної секції, Львів 1997, с. 210–260.

К о с м і н а О., *Традиційне вбрання українців,* т. 2: *Полісся, Карпати,* Київ 2011.

К р а с о в с ь к и й І., *Північ. Матеріальна культура* [в:] *Лемківщина. Земля – люди – історія – культура,* за ред. Б. Струмінського, т. 2, Нью-Йорк – Париж – Сидней – Торонто 1988, с. 7–14.

М а т е й к о К., *Український народний одяг. Етнографічний словник,* Київ 1996.

М у ш и н к а М., *Південь. Матеріальна культура* [в:] *Лемківщина. Земля – люди – історія – культура,* за ред. Б. Струмінського, т. 2, Нью-Йорк – Париж – Сидней – Торонто 1988, с. 7–14.

Н і к о л а є в а Т., *Історія українського костюма,* Київ 1996.

F a l k o w s k i J., P a s z n y c k i B., *Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim*, Lwów 1935.
S o p o l i g a M., *Tradície hmotnej kultúry ukrajincov na Slovensku,* Bratislava 2006.

Словники і атласи (список скорочень)

Брон. – R. B r o n i k o w s k a, *Dawne słownictwo zachodniołemkowskiej gwary Szczawnika koło Krynicy* [w:] *Studia nad słownictwem gwar ukraińskich w Polsce. Łemkowszczyzna i gwary nadsańskie,* pod red. R. Bronikowskiej, J. Riegera, Warszawa 2002, s. 17–64.
Буґ. – о. І. Б у ґ е р а, *Лемківський словничок* [в:] «Рідна мова», ч. 3, 1938 р., с. 139–140.
Бук. – *Словник буковинських говірок,* за ред. Н. Гуйванюк, Чернівці 2005.
Верх.Дол. – І. В е р х р а т с к и й, *Про говір долівский,* Львів 1900, с. 94–127.
Верх.Уг. – І. В е р х р а т с к и й, *Знадоби для пізнаня угорско-руских говорів*, Львів 1901, с. 225–278.
Гн. – В. Г н а т ю к, *словарець менше зрозумілих виразів* [в:] В. Гнатюк, *Етнографічні матеріали з Угорської Руси,* т. VI, «Етнографічний збірник», т. XXX, Львів 1911, с. 335–350.
Гнат. – A. H n á t, *Krátky rusínsky slovník,* Trebišov 2003.
Горб. – О. Г о р б а ч, *Південнолемківська говірка і діялектний словник с. Красний Брід бл. Меджилаборець (Пряшівщина)*, Мюнхен 1973.
Дз. – Й. Д з е н д з е л і в с ь к и й, *Лінгвістичний атлас українських народних говорів Закарпатської області України*, т. 1, Ужгород 1958.
Дом. – K. D o m a r a d z, *Słownictwo wsi Żernica na pograniczu łemkowsko-bojkowskim* [w:] *Studia nad słownictwem gwar ukraińskich w Polsce. Łemkowszczyzna i gwary nadsańskie,* pod red. R. Bronikowskiej, J. Riegera, Warszawa 2002, s. 65–106.
ЕСУМ — *Етимологічний словник української мови,* т. 1-6, Київ 1982-2012.
З. – *Гуцульські говірки. Короткий словник,* за ред. Я. Закревської, Львів 1997.
Ков. – M. O n y s z k a n y c z - K o w a l s k a, *Słowniczek gwary łemkowskiej Jawornika i Rzepedzi* [w:] *Studia nad słownictwem gwar ukraińskich w Polsce. Łemkowszczyzna i gwary nadsańskie,* pod red. R. Bronikowskiej, J. Riegera, Warszawa 2002, s. 181–208.

Кок. – Ф. Коковський, *Доповнення до лемківського словничка* [в:] «Рідна мова», ч. 2, 1935 р., с. 75–76.
Кудрик — A. Kudryk, *Słowniczek wsi Lubliniec Stary koło Cieszanowa* [w:] *Studia nad słownictwem gwar ukraińskich w Polsce. Łemkowszczyzna i gwary nadsańskie,* pod red. R. Bronikowskiej, J. Riegera, Warszawa 2002, s. 335–366.
О. – М. Онишкевич, *Словник бойківських говірок,* т. 1-2, Київ 1984.
Пр. – П. Пиртей, *Словник лемківської говірки. Матеріали для словника,* Лігниця 2001.
Пш. – М. Пшеп'юрська-Овчаренко, *Мова українців Надсяння*, Перемишль 2007, с. 184–210.
Р. – J. Rieger, *Słownictwo i nazewnictwo łemkowskie*, Warszawa 1995.
Р.-З. – E. Rudolf-Ziółkowska, *Dawne słownictwo pogranicza łemkowsko-bojkowskiego* [w:] *Studia nad słownictwem gwar ukraińskich w Polsce. Łemkowszczyzna i gwary nadsańskie,* pod red. R. Bronikowskiej, J. Riegera, Warszawa 2002, s. 209–322.
С. – І. Сабадош, *Словник закарпатської говірки села Сокирниця Хустського р-ну*, Ужгород 2008.
СУМ – *Словник української мови,* в XI т., Київ 1970–1980.
Т. – Є. Турчин, *Словник лемківської говірки с. Тилич*,
Ф. – М. Фасмер, *Єтимологический словарь русского языка,* т. 1–4, Москва 1986-1987.
Я. – J. Janów, *Słownik huculski,* pod red. J. Riegera, Kraków 2001.

Список скорочень назв мов і діалектів

бойк. – бойківський
бук. – буковинський
гуц. – гуцульський
закарпат. – середньозакарпатський
італ. – італійська
надс. – надсянський
нім. – німецька
пол. – польська
слов. – словацька
уг. – угорська
фр. – французька

NOMINATION OF ITEMS OF LEMKO TRADITIONAL GARMENT, COMPARATIVE ASPECT

The article deals with the analysis of the lexical items denoting parts of the male and female Lemko costume (trousers, skirts etc.). The investigation is based on the names of the elements of the traditional garment fixed in the dialect dictionaries, atlases, in some ethnographic research publications and written down in fieldwork.

The origin of the analyzed names is investigated in this paper. There are loans from such languages as Hungarian, Slovak, German, etc. The similarities of the names of clothes item, fixed in the Carpathian Mountains, areas of dwelling of Boiko, Hutsul, Bukovina, Transcarpathian ethnic groups are compared in the article. We noticed some formal and semantic differences in the nomination of the elements of the traditional garments in the region near the San River. There are differences in nomination of the parts of folk costume within the Lemko region, not only between the south and north parts, but also names change from west to east.

Key words: dialect, patios, lexis, semantics, nomen, traditional garment, loans.

Ядвіґа СТЕМПНІК-ШЕПТИНСЬКА

Характеристика джерел і матеріалів для вивчення мовного табу в українських піснях

Табу

Явище табу є об'єктом пильної уваги представників багатьох галузей науки, починаючи від етнології, антропології, соціології, психології і закінчуючи лінгвістикою. Що стосується визначення цього поняття, то тут ми погоджуємося з думкою лінгвістів, які вивчають феномен табу. У загальному розумінні, вони визначають табу як підтриману суспільством заборону певної поведінки[58]. Заборону, що стосується мовної поведінки, яка є частиною загального явища, називають мовним табу.

Причини виникнення мовного табу мають екстралінгвістичну природу, і залежно від стадії розвитку даного суспільства бувають різними. При традиційному підході, мовні заборони пов'язують із примітивними суспільствами, у яких досі побутує так звана магія слова, яка полягає у ототожнюванні слова з його значенням і передбачає віру в можливість створення реальності за допомогою слів[59]. З новими підходами поняття мовного табу розширюється і починає охоплювати заборони, викликані іншими факторами, ніж магія мови та пов'язаний із нею страх. На думку С. Відлака, існує кілька типів причин мовного табу. Крім «релігійних вірувань, магії, страху, забобонів», до них належать «ввічливість, скромність, сором'язливість», «тактовність, порядність, співчуття, милосердя» (А. Домбровська на окреслення цього типу причин використала поняття «хороші

58 A. Krawczyk-Tyrpa, *Tabu w dialektach polskich*, Bydgoszcz 2001, s. 14.

59 J. S. Bystroń, *Przeżytki wiary w magiczną moc słowa* [w:] Idem, *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa 1980, s. 204-206; A. Czuj, *Magia językowa jako podstawowy warunek powstania tabu* [w:] *Dziedzictwo kulturowe utrwalone w języku. Księga pamiątkowa ofiarowana jubileuszowo prof. F. Plucie*, red. M. Lesz-Duk, S. Podobiński, Częstochowa 1998, s. 51; K. Polański (red.), *Encyklopedia Językoznawstwa Ogólnego*, Wrocław 2003, s. 352, 591.

манери») і «розсудливість, далекоглядність, мегаломанія, чуття й інтерес» (А. Домбровська називає їх «дипломатичним табу»)[60].

У науковій літературі також виділяються сфери впливу табу. До них дослідники найчастіше відносять смерть, еротику, хвороби, назви частин тіла і фізіологічних актів, назви божеств і диявола, а також назви деяких тварин, політичні поняття і явища, пов'язані з соціальним статусом[61].

Сфери впливу табу, виділені науковцями, які займаються дослідженням цього явища, є цінною підказкою у виборі джерел, а пізніше – і в підборі матеріалу для аналізу мовного табу.

Джерела – причини вибору, класифікація пісень

У цій статті ми проаналізували впливи мовного табу в українському пісенному фольклорі[62]. Як відомо, жанровий поділ фольклору не є однозначним. У багатьох типах усної народної творчості змішуються і переплітаються різні жанри[63]. Схожа ситуація склалася і з класифікацією пісень. Найбільш поширеним в українському фольклорі є поділ народних пісень на обрядові та ліричні[64]. Цей поділ не є досконалим, адже ґрунтується на різних критеріях – обрядові пісні виокремлюють на основі функціональних критеріїв (пісні, пов'язані з певним обрядом), а ліричні – виходячи з їхньої головної особливості – ліризму. Це поняття можна розуміти як «естетичне сприйняття дійсності, в процесі якого існування сприймається і трактується через призму людських переживань [...], вся увага зосереджена на відтворенні внутрішнього світу людських переживань»[65].

Типологізація фольклору не належить до наших основних наукових інтересів, тож ми використали представлену вище класифікацію українських народних пісень, обравши основним об'єктом дослідження обрядові пісні. Крім них, ми проаналізували з точки зору впливу мовного табу *сороміцькі* (нецензурні) *пісні*. З одного боку, вибір цих двох типів пісень був обумовлений знанням змісту

60 A. D ą b r o w s k a, *Eufemizmy współczesnego języka polskiego*, Wrocław 1994, s. 29-32.

61 A. D ą b r o w s k a, *op. cit.*, s. 68.

62 Спочатку ми планували дослідити явище табу у фольклорі в цілому, але з огляду на велику кількість матеріалу ми змушені були обмежитися конкретним жанром усної народної творчості.

63 І. Є . Р у с н а к, *Український фольклор*, Київ 2010, с. 10.

64 *Ibidem*, с. 9; М. Л а н о в и к, З. Л а н о в и к, *Українська усна народна творчість*, Київ 2006, с. 74–75.

65 A. B r a c k i, *Językowy obraz świata w tekstach słowiańskich pieśni ludowych*, Gdańsk 2009, s. 120–121.

і головних мотивів обраних жанрів, а також обізнаністю в науковій літературі на тему сфер впливу мовного табу. З іншого боку, вирішальним для нас було й те, що ці пісні тісно пов'язані з конкретним обрядом. Обряд характеризується чіткою усталеністю і вимагає дотримання визначеного перебігу дій на кожному етапі. Кожен елемент обряду, в тому числі й слова та фрази, що лунають під час ритуалу, мають певне значення, мету й адресата. На нашу думку, при аналізі феномена мовного табу у фольклорі контекстні умови [в широкому сенсі] мають величезне значення для правильної інтерпретації лексичних одиниць. Розуміння обставин і мети виконання обрядових пісень дозволяє обмежити роль інтуїтивності при аналізі дослідницького матеріалу, яка у ситуації нездатності протиставити власну інтерпретацію значенням, які вкладають у висловлювання мовці[66], є неминучою.

Сороміцькі пісні

Сороміцькі пісні відносяться до окремого відгалуження народної творчості – так званого *сороміцького фольклору*. Більшість сороміцьких пісень водночас є і обрядовими, адже вони виконувалися під час здійснення ритуалів, суть яких полягала у приверненні уваги до необхідності продовження роду та пробудженні бажання. Це стосується, зокрема, весільних пісень, а також пісень весняного циклу, собіткових, купальських пісень та навіть колядок. Для аналізу впливів явища табу ми добирали сороміцькі пісні з огляду на їхню тематику. Адже сенс у такому дослідженні є лише тоді, коли існує порушення так званого тематичного табу. Якщо ж заборона зачіпати визначені теми виконується, то питання вираження табуїзованих понять, необхідність уникання певних слів (обкладених словесним табу) або використання зворотів/виразів, бажаних в даній ситуації, відпадають. Адже наслідком дотримання тематичного табу є мовчання[67]. Таким чином, можна припустити, що для мовознавців ігнорування тематичного табу є необхідною умовою для аналізу феномену лінгвістичного табу. Потреба спілкування на дразливі

66 Було проаналізовано тексти пісень, записаних збирачами фольклору у XIX і XX ст.

67 Ґражина Савіцька зауважує, що «лінгвістичне табу на рівні мови набуває (двох) форм: акту мовчання та мовного акту». Автор пояснює, що на формулювання цієї тези її надихнули «роботи Йоланти Рокошової на тему мовчання». Й. Рокошова зокрема займається дослідженням «мовчання як мовного акту», вказуючи на «важливу роль мовчання у функціонуванні мови» (цит. за: G. Sawicka, *Język a konwencja*, Bydgoszcz 2009, s. 41).

теми є причиною виникнення лексичних одиниць, що виражають заборонене поняття у різних формах: починаючи від безпосередніх, прямих, іноді вульгарних визначень і закінчуючи нейтральними або пом'якшеними формами з позитивними конотаціями. Природа сороміцьких пісень полягає у порушенні тематичного табу і винесенні теми еротики.

Обрядові пісні

Обрядові пісні поділяються на два види – календарні та родинні. Перший тип пов'язаний із циклом подій народного календаря, що визначається природним ритмом і польовими роботами. До нього відносяться пісні чотирьох циклів: зимового (колядки, щедрівки, водохресні, посівальні пісні), весняного (веснянки, гаївки, величальні/волочебні пісні), літнього (маївки, русальні пісні, петрівчані пісні, купальські пісні, собіткові пісні, царинні пісні) і осіннього (жниварські, косарські, гребовицькі пісні)[68].

Родинно-обрядові пісні пов'язані із головними подіями в житті людини, такими як народження, весілля, смерть. Сюди відносимо весільні пісні та голосіння. Творів, пов'язаних із народженням дитини, збереглось небагато.

Збірники пісень – використані матеріали

Не можемо не погодитися з твердженням Анни Тирпи, що «дослідник проблематики табу в піснях повинен в міру можливостей використовувати рукописи»[69]. Свою думку науковець обґрунтовує численними у Польщі прикладами втручання у зміст записаних пісень, зробленими як збирачами фольклору, так і видавцями. А. Тирпа пише, що «романтики неохоче приймали [пісні, у яких була присутня еротична тематика – Я. С.-Ш], вони були ображені [...] У зв'язку з цим, вони або зовсім не записували пісні, які вважали розпусними, або згладжували надто різкі висловлювання». Видавці також втручалися у зміст творів, піддаючи їх моральній цензурі»[70].

Схожа ситуація з пісенним фольклором, а особливо з творами еротичного змісту, складалася і в Україні. На це звертають увагу

68 М. Лановик, З. Лановик, *op. cit.*, с. 113, 137, 152–153, 159, 173.

69 A. Tyrpa, O eufemizmach w pieśniach ludowych [w:] *Tabu językowe i eufemizacja w dialektach słowiańskich*, red. A. Tyrpa, F. Czyżewski, Lublin 2008, s. 240.

70 *Ibidem*, с. 240.

М. Красиков[71] та М. Сулима[72] у вступах до виданих уже в XXI столітті збірників сороміцьких пісень.

Попри всі підводні камені і труднощі, ми все ж таки вирішили у нашому дослідженні проаналізувати з точки зору впливів мовного табу друковані тексти. Цей вибір був продиктований ускладненим доступом до рукописних джерел через відсутність можливості робити запити на оригінальні тексти, що зберігаються у книжкових фондах України. Завдяки вищезгаданим виданням сороміцьких пісень (до яких увійшли також і тексти, упущені у раніше опублікованих збірниках) вибір друкованих текстів був виправданим, і це дозволило досягнути бажаного результату та прослідкувати прояви мовного табу в українському пісенному фольклорі.

Збірники обрядових пісень календарного циклу

Першим обрядові пісні календарного циклу опублікував Михайло Максимович у збірниках: *Малоросійські пісні* (Москва 1827), *Украинские народные песни, изданные Михайлом Максимовычем* [Москва 1834], *Сборник украниских песен, изданый Михайлом Максимовычем* (Київ 1849). У 1877 році в Києві М. Максимович видав тритомну працю на тему обрядовості календарного циклу *Дни и месяцы украинского селянина*. Крім того, календарно-обрядові пісні публікували у своїх роботах Вацлав з Олеська (Залеський), П. Чубинський, Б. Грінченко. У Західній Україні перші публікації календарно-обрядових пісень пов'язують із діяльністю Руської трійці – М. Шашкевича, І. Вагилевича і Я. Головацького. Тексти пісень з'явилися у виданому ними альманаху *Русалка Дністрова* (1837), а також у збірнику Я. Головацького *Народні пісні Галицької і Угорської Русі* (1878). Велику роль у зборі й науковому опрацюванні календарно-обрядових пісень відіграли також В. Гнатюк і Ф. Колесса, а серед сучасників – О. Дей, М. Грицай[73].

Для аналізу явища табу ми вибрали два збірники календарних пісень. Перший з них – *Календарно-обрядова лірика* 1963 року, приготований до друку О. Деєм. До нього увійшли такі жанри календарних пісень: *веснянки, гаївки, риндзівки, русальні пісні, царинні пісні, петрівчані пісні, косарські і гребовицькі пісні, купальські, жниварські, колядки, щедрівки*. У виданні зібрано раніше опубліковані пісні й рукописи. До збірника увійшли записи таких

71 М. Красиков (ред.), *Українські сороміцькі пісні*, Харків 2003, с. 10–12.
72 М. Сулима (ред.), *Бандурка. Українські сороміцькі пісні*, Київ 2001, с. 5, 29.
73 М. Лановик, З. Лановик, *op. cit.*, с. 188–189.

видатних знавців і збирачів фольклору як М. Максимович, В. Гнатюк, Я. Головацький, П. Чубинський, Б. Грінченко, а також О. Колберг та Жеґота Паулі (*Pieśni ludu ruskiego w Galicji,* t. 1, Lwów 1839)[74]. Дослідження охоплює пісні з різних регіонів України, тому його можна назвати репрезентативним збірником української народної пісенної творчості. Те ж саме можна сказати і щодо другого аналізованого видання під назвою К*алендарно-обрядові пісні (*1987*),* яке було приготоване до друку О. Чебанюк. У дослідженні є тексти таких жанрів: *веснянки, русальні пісні, петрівки, купальські пісні, косарські, гребовицькі, жниварські пісні, колядки, щедрівки.* Вони походять переважно з опублікованих у XIX і XX ст. збірників таких науковців, як М. Максимович, В. Гнатюк, І. Вагилевич, Б. Грінченко, О. Колберг, Г. Танцюра, Ю. Федькович[75].

Збірники родинно-обрядових пісень

Згадки про родинні обряди з'являються ще в *Повісті минулих літ*. Перші повні описи весільної церемонії датуються XVIII століттям, зробив їх Г. Калиновський (1777). У 1835 році Й. Лозинський опублікував *Ruskoje wesile (*латиницею). П. Чубинський видав збірку *Праці етнографічно-статистичної Експедиції в Західно-руський край.* Свої записи також публікували Б. Грінченко (1899), О. Потебня, М. Сумцов, Ф. Колесса, І. Франко[76]. Перший збірник голосінь, приготований І. Свєнціцьким, вийшов друком у 1912 році в томі *Етнографічний збірник*[77].

Вищезгаданий збірник, а також видання *Голосіння, тужіння, плачі,* опрацьоване М. Дмитренком, ми використали для дослідження мовного табу. Збірник, що вийшов у 1912 році, містить 288 текстів, 139 з яких друкувалися вперше. Твори у збірнику згруповані за територіальною ознакою, сюди увійшли записи з Бойківщини, Поділля, Гуцульщини, Буковини, Київщини, околиць Чернігова, Курська, Лубен, Харкова, Херсона та Катеринослава [зараз – Дніпропетровськ][78]. До збірника *Голосіння, тужіння, плачі* увійшли раніше неопубліковані записи збирача фольклору з Поділля

74 О. Д е й (ред.), *Календарно-обрядова лірика*, Київ 1963, с. 554–569, 503–547.
75 О. Ч е б а н ю к (ред.), *Календарно-обрядові пісні*, Київ 1987, с. 392, 355-359.
76 М. Л а н о в и к, З. Л а н о в и к, *op. cit.*, с. 241.
77 М. Д м и т р е н к о (ред.), *Голосіння, тужіння, плачі*, Київ 2007, с. 5–6.
78 І. С в є н ц і ц ь к и й, *Похоронні голосіння* [в:] *Етнографічний збірник*, т. XXXI-XXXII, Львів 1912, с. 1.

Н. Присяжнюк, а також етнографа і фольклориста В. Мицика. Зібрані тексти територіально відносяться до східного Поділля[79].

2012 року в Києві вийшов збірник *Голосіння*, упорядником якого є І. Коваль-Фучило. У збірнику вміщено 1219 текстів голосінь з усіх регіонів України, а також з етнічних українських земель у Польщі, Білорусі, Російській Федерації[80]. Про це видання ми дізналися щойно після закінчення роботи над темою табу в пісенному фольклорі, тому записи вміщені в ньому не були об'єктом дослідження.

Наскільки нам відомо, на даний момент вищезгадані збірники це єдині ґрунтовні наукові видання похоронних голосінь. Відносно невелику кількість записів і видань цього жанру усної народної творчості можна пояснити специфікою обставин, за яких вони виконуються, і повним підпорядкуванням їхньої вербалізації похоронному обряду. Цей тип пісні виконувався виключно на похоронах. Винятки становлять випадки (в деяких регіонах України), коли жінки одна від однієї вчилися оплакувати померлих і проводили свого роду «тренування», повторюючи почуті на похоронах голосіння[81]. Тексти голосінь рясніють численними визначеннями понять *смерть, вмирання, могила, труна*, багато з яких є евфемізмами.

Впливи мовного табу в другому типі обрядових пісень ми проаналізували на основі матеріалів тому *Весільні пісні,* приготованого до друку М. Шубравською і виданого в Києві у 1988 році. До збірника увійшли пісні з більшості українських етнічних територій у записах із 1844 року до моменту видання. Тут з'явилися твори із раніше виданих джерел [зокрема з видань *Весілля у двох книгах* (1970); *Весільні пісні,* кн. 1 і 2 (1982), із записів А. Метлинського, Д. Яворницького], а також опубліковані вперше пісні (зокрема із фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського)[82].

Пісні було поділено з огляду на те, на якому етапі весільної церемонії їх виконують. На жаль, кількість весільних пісень, у яких відображається тематика табу, обмежена з огляду на їхній зміст. Тут йдеться зокрема про пісні, що виконувалися під час *коморного ритуалу*, і так звані *перезв'янські пісні*, які лунали на третій день весілля (як правило, у понеділок), коли в домі нареченого відбувалися гуляння за участю родичів молодих та гостей весілля і часто

79 М. Дмитренко, *op. cit.*, с. 6–8.
80 І. Коваль-Фучило (ред.), *Голосіння*, Київ 2012, с. 2–3.
81 І. Свєнціцький, *op. cit.*, с. 30.
82 М. М. Шубравська (ред.), *Весільні пісні*, Київ 1988, с. 5, 381–383.

набували характеру оргії[83]. У передмові до книги *Весілля у двох книгах* (Київ, 1970), яка є одним із джерел обговорюваного видання весільних пісень, розповідається:

«В раніше друкованих описах весіль (Чубинського, Верховинця, Коломийченка) зустрічаються окремі перезв'янські сороміцькі пісні, що співалися під час звичаю комори і перезви. Ми не вважали за доцільне передруковувати їх повністю, подавали тільки початкові рядки, ставлячи після них «і т. д.»»[84]. Прикладом використання такого рішення є уривок:

«Горілки, свату, горілки, /Та було не брать в нас дівки і т. д.»

У такому вигляді пісня з'являється в I томі вищезгаданого видання[85]. Цей текст записав П. Чубинський, а продовження виглядає так:

«Горілки, свату, горілки,/Та було б не брать в нас дівки,/Та було б не вертіти їй дірки,/А тепер вже ви нам виніте –/Цебром горілку носіте;/А хоть не цебром, дак відром,/Приїхала Маруся із добром.»[86]

Навіть скорочена версія процитованої пісні не увійшла до аналізованого збірника *Весільні пісні*. Така ситуація [а це не поодинокий випадок] вказує на впливи тематичного табу – однак не на творців і виконавців фольклору, а на його видавців і редакторів.

Збірники сороміцьких пісень

Сороміцькі пісні записуються з XIX століття. За науковий підхід до сороміцького фольклору виступав Х. Вовк, який у 1898 році видав у Парижі збірник *Український фольклор. Сороміцькі звичаї, казки, пісні, приказки, загадки, лайки*[87]. У 1899 році у Львові вийшов I том серії *Материали до українсько-руської етнольогії*, де Х. Вовк опублікував *Сороміцькі весільні пісні, записані М. О. Максимовичем*[88]. Цікаво, що в цьому виданні на місці нецензурних виразів з'явилися крапки, але у відповідних виносках було вказано посилання на повний текст, опублікований у V томі *Криптпдії*[89].

83 Х. Вовк, *Студії з української етнографії та антропології*, Нью Йорк 1976, с. 308-313.

84 М. М. Шубравська (ред.), *Весілля у двох книгах*, Київ 1970, кн. 1, с. 6.

85 *Ibidem*, с. 139.

86 М. Сулима, *op. cit.*, с. 81-82.

87 Збірник увійшов до V тому серії «Криптадія».

88 М. Красиков, *op. cit.*, с. 11, 254–255; М. Сулима, *op. cit.*, с. 29.

89 А. Л. Топорков, *Малоизвестные источники по славянской этносексологии (конец XIX – начало XX века)* [в:] *Этнические стереотипы мужского и женского поведения*, за ред. А. К. Байбирин, И. С. Кон, Санкт-Петербург 1991, с. 310.

Крім Х. Вовка й М. Максимовича, сороміцькі пісні збирали З. Доленга-Ходаковський, П. Лукашевич, М. Гоголь, Т. Шевченко, Я. Головацький, П. Чубинський, В. Гнатюк. У 1909 році В. Гнатюк опублікував тексти українських сороміцьких весільних пісень у VI томі серії *Anthropophyteia*[90], яка виходила у Липську під редакцією Ф. Краусса (назва статті: *Die Brautkammer: Eine Episode aus denukrainischen Hochzeitbrauchen*)[91]. І. Франко також цікавився сороміцьким фольклором, він проаналізував одну з відомих сороміцьких пісень під назвою *Бандурка*[92].

Як згадувалося раніше, протягом тривалого часу на сороміцькі пісні розповсюджувалася так звана моральна цензура, у зв'язку з цим вони не публікувалися (за винятком вищезгаданих робіт). Аж до 2001 року не існувало повного видання цього типу усної народної творчості, а у публікаціях, пов'язаних із іншими аспектами фольклору, наприклад, описами обрядів, сороміцькі пісні згадувалися спорадично, причиною чого часто було неправильне [надто буквальне] інтерпретування тексту дослідником[93].

Лише в 2001 році вийшов друком збірник сороміцьких пісень *Бандурка* (здебільшого це були весільні пісні), до якого увійшли записи найвідоміших збирачів українського фольклору, таких як М. Максимович, П. Лукашевич, З. Доленга-Ходаковський, П. Чубинський, Х. Вовк, В. Гнатюк, також Т. Шевченко, І. Франко, М. Гоголь. Редактором видання є М. Сулима. Частина текстів пісень взята з рукописів збирачів, зокрема З. Доленги-Ходаковського, П. Лукашевича, М. Гоголя (всі записи зберігаються в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського в Києві), Т. Шевченка (так званий третій альбом (1846-1850) із записами сороміцьких пісень знаходиться у Відділі рукописних фондів Інституту літератури імені Т. Шевченка Національної академії наук України). Решта пісень – це передруки з опублікованих раніше робіт (М. Максимовича, Х. Вовка – паризьке видання, П. Чубинського – IV і V том видання *Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край* 1872-1879, І. Франка – *Студії над українськими народними піснями* 1907-1912).

---

90 І. Ігнатенко, *Жіноче тіло у дослідженнях етнографів середини XIX – початку XX ст.* [в:] «Вісник Київського Національного Університету імені Тараса Шевченка. Історія», вип. 107, 2011, с. 17–18.

91 А. Л. Топорков, *op. cit.*, с. 307–308, 315.

92 І. Є. Руснак, *op. cit.*, с. 95.

93 М. Красиков, *op. cit.*, с. 3, 11.

Українські сороміцькі пісні за редакцією М. Красикова, що вийшли в Харкові у 2003 році, – це друге видання сороміцьких пісень. Пісні, що увійшли до збірника, з огляду на функціональний і змістовий критерії поділяються на календарно-обрядові, родинно-обрядові й побутові пісні, жартівливі пісні, приспівки до танців, коломийки, частушки й пісні з так званого дитячого фольклору[94]. Тексти взяті з раніше опублікованих джерел (в основному XIX – початку XX століття), а також із рукописів і власних записів редактора.

Для аналізу впливів мовного табу ми використовували обидва ці видання.

Характеристика матеріалу

У результаті аналізу репрезентативного збірника текстів обрядових і сороміцьких пісень було виявлено, що найчастіше у творах зачіпаються дразливі теми еротики (у широкому розумінні цього поняття) і смерті, також ми помітили кілька прикладів вживання висловлювань, пов'язаних із фізіологічними процесами, зокрема виділенням.

Поняття, що стосуються сексуального життя й екскреції, найчастіше зустрічаються (і це цілком зрозуміло) в сороміцьких і весільних піснях, а також у значно меншій мірі – в календарно-обрядових піснях: веснянках, купальських піснях, колядках.

Смерть є провідною темою похоронних голосінь, однак кілька прикладів ми зафіксували і в календарних піснях.

Зібраний мовний матеріал є досить багатогранним, незважаючи на те, що в принципі він стосується лише трьох сфер, які традиційно підпадають під табу. Деякі з зафіксованих лексем і виразів прямо описують поняття, подекуди зустрічаються просторічні назви і навіть вульгаризми:

«Ой зозулько моя, чого тобі було вмерти треба?!»[95]

«Ой там, за яром,/Я давала чотирьом/А п'ятого і не лічу,/Що давала паничу»[96]

«На Правду середу/Пасла дівка череду./Розставила пиздицю/На усю копицю»[97]

«Кумасенько, чи ти спиш?/Позич мені тієї дірки, що ти сциш»[98]

---

94 *Ibidem,* с. 287.
95 І. Свєнціцький, *op. cit.*, с. 35.
96 М. Красиков, *op. cit.*, с. 126.
97 *Ibidem,* с. 89.
98 М. Сулима, *op. cit.*, с. 47.

«Хоть їдь, родоньку, хоть не їдь/Роздер Івасьо поцьку, як ведмідь»[99]

Численна група лексем має евфемістичний характер із виразною екстралінгвістичною мотивацією. Завуальовані поняття виражені переважно метафорами й описами, пов'язаними з реаліями життя в українському селі XIX – початку XX століття, а також із віруваннями та світоглядом (в основному це стосується питання смерті):

«Чи справді тобі зле було в мої хаті?/Чого ж ти пішов в темну хату?»[100]

«У яку ти дорожечку виряжаєш ся? Де ти собі слободи обібрав, на якій Україні?»[101]

«Там тобі сонечко не загріє»[102]

«Нехай батько не сумує,/Нехай персня не купує,/Бо я й того не зносила,/Під явором загубила,/Під явором – рокитою/Із козаком Микитою»[103]

«Коси, коси, косарю,/Роби, роби помалу./Коси, коси, кілько хоч,/Тільки трави не толоч./Твоя коса тупая,/Моя трава м'якая»[104]

«Не їди дівчино в поле – /Там тебе бугай сколе. /Довгою тичиною – /Не будеш дівчиною»[105]

«В зеленій діброві/Козак сіно косить,/Йому дівчина/Водиці приносить;/А він за поясом/Собі люльку носить,/В молодої дівчини/Та й губки просить:/«Дай, дівчино, мені своєї губки!»/«Не можна, козаче, дати, /Тра перше матінки спитати,/Чи можна козакові дати?»/«Дай же, доню, та й не боронись,/Ручки, ніжки розклади/Та ще й заголись!»»[106]

«Викотили, викотили/З тіста паляницю,/Як схотіли, то й зробили/З дівки молодицю»[107]

Деякі вирази, особливо ті, які позначають поняття, пов'язані із еротикою, мають жартівливе забарвлення:

«Чоловіче Матвію,/Не бий, серце, в неділю,/Бий мене в середу –/Ковбасою, що спереду»[108]

---

99 *Ibidem,* с. 24.
100 І. Свєнціцький, *op. cit.*, с. 53.
101 *Ibidem,* с. 57.
102 *Ibidem,* с. 46.
103 О. Дей, *op. cit.*, с. 358.
104 М. Сулима, *op. cit.*, с. 15–16.
105 *Ibidem,* с. 20.
106 *Ibidem,* с. 152–153.
107 *Ibidem*, с. 73.
108 *Ibidem,* с. 51–52.

«Тато білий, мама чорна,/Зробив тато з мами жорна;/Тії жорна не мололи,/Взяли тіло, розкололи»[109].

Підсумовуючи проведене дослідження, слід зазначити, що, незважаючи на відносно невелику кількість (порівняно з усіма виданими збірниками пісень) опублікованих текстів пісень, у яких зачіпається проблематика мовного табу, вивчення цього явища на матеріалі українського пісенного фольклору є можливим і більше того – обґрунтованим. Зібраний під час роботи над кандидатською дисертацією мовний матеріал дозволяє описати порядок і сфери впливу табу в українському пісенному фольклорі й прослідкувати його прояви в українській народній художній мові.

Також цікаво було б порівняти з точки зору способів вираження змісту забороненого поняття польські та східнослов'янські (українські, білоруські та російські) сороміцькі пісні. Ми плануємо здійснити таке дослідження в найближчому майбутньому. Те ж саме стосується й детальнішого простеження змін, яких зазнавали тексти сороміцьких пісень у результаті втручання видавців.

БІБЛІОГРАФІЯ

B r a c k i A., *Językowy obraz świata w tekstach słowiańskich pieśni ludowych*, Gdańsk 2009.

B y s t r o ń, J. S., *Przeżytki wiary w magiczną moc słowa* [w:] J. S. Bystroń, *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa 1980, s. 204-218.

C z u j A., *Magia językowa jako podstawowy warunek powstania tabu* [w:] *Dziedzictwo kulturowe utrwalone w języku. Księga pamiątkowa ofiarowana jubileuszowo prof. F. Plucie*, red. M. Lesz-Duk, S. Podobiński, Częstochowa1998, s. 51-61.

D ą b r o w s k a A., *Eufemizmy współczesnego języka polskiego*, Wrocław 1994.

K r a w c z y k –T y r p a A., *Tabu w dialektach polskich*, Bydgoszcz 2001.

P o l a ń s k i K. (red.), *Encyklopedia Językoznawstwa Ogólnego*, Wrocław 2003.

S a w i c k a G., *Język a konwencja*, Bydgoszcz 2009.

T y r p a A., *O eufemizmach w pieśniach ludowych* [w:] *Tabu językowe i eufemizacja w dialektach słowiańskich*, red. A. Tyrpa, F. Czyżewski, Lublin 2008, s. 239-250.

В о в к Х., *Студії з української етнографії та антропології*, Нью Йорк 1976.

Д е й О. (ред.), *Календарно-обрядова лірика*, Київ 1963.

109 *Ibidem,* с. 93.

Д м и т р е н к о М. (ред.), *Голосіння, тужіння, плачі*, Київ 2007.
І г н а т е н к о І., *Жіноче тіло у дослідженнях етнографів середини XIX – початку XX ст.* [в:] «Вісник Київського Національного Університету імені Тараса Шевченка. Історія», вип. 107, 2011, с. 16-18.
К о в а л ь – Ф у ч и л о І. (ред.), *Голосіння*, Київ 2012.
К р а с и к о в М. (ред.), *Українські сороміцькі пісні*, Харків 2003.
Л а н о в и к М., Лановик З., *Українська усна народна творчість*, Київ 2006.
Р у с н а к І. Є., *Український фольклор*, Київ 2010.
С в є н ц і ц ь к и й І., *Похоронні голосіння* [в:] *Етнографічний збірник,* т. XXXI-XXXII, Львів 1912.
С у л и м а М. (ред.), *Бандурка. Українські сороміцькі пісні*, Київ 2001.
Т о п о р к о в А. Л., *Малоизвестные источники по славянской этносексологии (конец XIX – начало XX века)* [в:] *Этнические стереотипы мужского и женского поведения*, за ред. А. К. Байбирин, И. С. Кон, Санкт-Петербург 1991, с. 307-318.
Ч е б а н ю к О. (ред.), *Календарно-обрядові пісні*, Київ 1987.
Ш у б р а в с ь к а М. М. (ред.), *Весільні пісні*, Київ 1988.
Ш у б р а в с ь к а М. М. (ред.), *Весілля у двох книгах*, кн. 1, Київ 1970.

THE CHARACTERISTICS OF SOURCES AND MATERIALS FOR THE STUDIES OF LANGUAGE TABOO IN UKRAINIAN FOLK SONGS

Abstract: The article deals with the description of the sources used for the studies of linguistic taboo in Ukrainian folk songs. The special attention was paid to the value of particular types of songs in analyzing language taboo. Except ritual songs, the obscene songs and problems with their publication were analyzed in this paper. Also in the article the question of the importance of the manuscript in comparison with the published text for the analysis of linguistic taboos is discussed, because in the published texts editorial interference is noticeable. The investigation of the language taboo in the particular folklore genres demonstrates, that in the Ukrainian ritual and obscene songs widely understood erotic and field associated with death are the most widely represented thematic groups, covered by the language taboo.

Key words: taboo, folk songs, manuscript, rite, obscene songs, sources

Наталія ЯРМОЛЕНКО

Українські народні оповіді про історичні події першої чверті XX ст. (проблема упорядкування)

Міфологічні та історичні наративи, що охоплюють майже всі сфери життя людини, належать до небагатьох фольклорних явищ, які досі не втратили продуктивності. Але так склалося, що в справі записування та вивчення історичної неказкової прози в українській фольклористиці виникла ціла лакуна, пов'язана з тим, що тоталітарним режимом було заборонено торкатися певних історичних реалій першої чверті XX ст. Це і процес продрозкладки 1918-1921 рр. та спричинений нею голод в Україні; заходи суцільної колективізації, що ропочалася з 1927 р., і масового розкуркулення українського селянства 1927-1930 рр.; Голодомору 1932-1933 років; репресій проти служителів церкви та вилучення церковних цінностей; процеси «куркульської операції» та сталінських репресій 1937-1938 років; голодовки 1947 р. тощо. Тому проблема фіксації та жанрової й сюжетно-тематичної систематизації масиву історичної неказкової прози XX ст. є наразі актуальною.

На сьогодні очевидна потреба записування усної народної неказкової прози про Голодомор. До збирання та публікації фольклорних записів учасників та очевидців трагедії українського народу спонукає не лише потреба зафіксувати й зберегти для нащадків тему Голодомору, що тривалий час замовчувалася. Ця проблема вже частково вирішена силами вітчизняної історичної науки.

Перші спроби збирання та публікації фольклору про Голодомор належать В. Пахаренку[110], І. Бугаєвичу[111], Ю. Мисику[112], фахове фоль-

110 В. Пахаренко, *Слово, що здолало смерть: Записи народної поетичної творчості про насильницьку колективізацію та штучний голод 1933 року* [в:] «Народна творчість та етнографія», № 6 ,1991, с. 51 – 54.

111 *Дожилася Україна... Народна творчість часів голодомору на Україні* / Зібр. і прокоментував І. Бугаєвич, Київ 1993, с. 29.

112 Український голокост 1932 – 1933. Свідчення тих, хто вижив / Упоряд. Ю. Мисик, Київ 2005, Т. 1, с. 296.

клорне видання народної прози про Голодомор започаткували В. Сокіл[113] та В. Борисенко[114]. Але ці нечисленні на сьогодні розвідки не можуть вповні задовольнити потребу створення джерельної бази для аналізу динаміки новітньої усної історичної прози. Тому проблема заповнення наявної в народній творчості лакуни з фіксації та видання усної історичної прози першої третини XX ст. і досі залишається актуальною.

Мета нашої розвідки – жанрова й тематична систематизація сучасних народних оповідей, переказів і легенд, зібраних впродовж 2010-2012 рр., про історичні події першої чверті XX ст.

У ході фольклорних практик, проведених у Черкаському національному університеті впродовж 2005 – 2013 рр., поряд із іншими різновидами народної неказкової прози ми пропонували студентам записувати народні оповіді про Голодомор. Оскільки ці практики проводилися за стаціонарним методом (за місцем проживання студентів), оповіді були записані в різних регіонах центральної України (здебільшого в Черкаській, частково у Кіровоградській, Полтавській, Київській областях). Така методика проведення експедицій має і свої переваги, адже студенти не стикаються з проблемою встановлення контакту з інформатором. Бесіди на теми, за які раніше можна було втрапити до тюрми, проходять у невимушеній обстановці, не виникає проблеми присутності при розмові «чужих», про яку свого часу згадувала О. Бріцина[115]. Старші покоління переповідають побачене й почуте з метою привернути своїх онуків до родинних переказів. Родичі, сусіди, односельчани охоче йдуть на контакт, поводяться розкуто. Серед записів, що зберігаються в фольклорному архіві кафедри, майже не зустрічається анонімних. Фіксація народної прози про Голодомор у таких умовах проходить легко, чого не можна сказати про її систематизацію.

За жанровим складом масив народної прози досить різноманітний, а теоретичні проблеми жанрової диференціації, міжжанрової дифузії, розмежування жанрів, що перебувають у постійній взаємодії, досьогодні залишаються дискусійними. У процесі систематизації

113 *Українці про голод 1932 – 1933. Фольклорні записи Василя Сокола*, Львів, 2003, с. 232.

114 В. Борисенко, *Свіча пам'яті: Усна історія про геноцид українців у 1932 – 1933 роках*, Київ 2007, с. 288.

115 О. Бріцина, *Текстологічні аспекти вивчення прозової традиції фольклорного осередку* [в:] О. Бріцина, І. Головаха, *Прозовий фольклор села Плоске на Чернігівщині (тексти та розвідки)*, Київ 2004, с. 43.

наративів про Голодомор ми зіткнулися з питанням жанрової дефініції текстів, оскільки проблема розмежування споріднених жанрів народної неказкової прози в українській фольклористиці остаточно не вирішена.

Наприклад, у вітчизняній фольклористиці існують різні точки зору щодо застосування термінів «бувальщина» і «билиця». С. Мишанич, О. Бріцина, Ю. Ковалів розмежовують поняття «бувальщина» і «билиця», вважаючи їх жанровим різновидом неказкової прози. За концепцією Є. Померанцевої, якої дотримуються українські дослідники, бувальщини ґрунтуються на художньому вимислі, але зображують події як достовірні. Їхня тематика здебільшого побутова. Частина бувальщин пов'язана з марновірними уявленнями, в них розповідається про незвичайні події, зіткнення людини з надприродними істотами (відьма, лісовик, домовик, мавка, вовкулака тощо)[116]. Билиці ж – це твори неказкової фольклорної прози, в яких також розповідається про незвичайні пригоди, зіткнення людини з надприродними істотами, проте підкреслюється достовірність зображеного. На відміну від бувальщини, розповідь у билиці є спогадом «безпосереднього учасника або свідка подій»[117]. Ю. Ковалів вказує, що у билиці нарація має ознаки меморату, а в бувальщині – фабулату[118].

Укладачі словника-довідника *Українська фольклористика* за ред. М. Чорнописького, навпаки, ототожнюють бувальщини і билиці, але наголошують на їхній недостовірності: «бувальщини (билиці) – усне народне оповідання про те, що нібито відбулося насправді; у їхньому змісті поєднується достовірне з фантастичним, реальне з вимислом, серйозне, повчальне з комічним, розважальним»[119]. Окрім названих жанрових різновидів народної прози, укладачі виокремлюють народні оповіді, оповідання, перекази, легенди.

Термін «оповіді» (реалістичні, фантастичні та міфологічні) укладачі трактують як різновиди усного оповідання, де оповідач виступає якщо не учасником чи свідком описуваних подій, то принаймні покликається на того, з ким трапилася описувана пригода,

116 *Українська літературна енциклопедія*, Т.1, Київ 1988, с. 240.

117 *Ibidem*, с. 163.

118 *Літературознавча енциклопедія*. Автор-укладач Ковалів Ю. І., Т. 1, Київ 2007, с. 146.

119 *Українська фольклористика. Словник-довідник* / Укладання і загальна редакція Михайла Чорнописького, Тернопіль 2008, с. 30–31.

зауважуючи, що через тісний зв'язок з очевидцем рідко яке з таких оповідань переходить у традицію[120].

Якби термін «бувальщини» було застосовано на означення виключно міфологічної прози, а «оповіді» – історичної, то таке розмежування, можливо, стало б доцільним і корисним для збирачів і укладачів збірок. Але ж упорядники визначають реалістичні, фантастичні та міфологічні оповіді, не вказуючи на відмінність між цими різновидами й не уточнюючи, за якими критеріями розрізняти фантастичну та міфологічну оповідь чи як відрізняти їх від бувальщини з фантастичними елементами.

Подаючи визначення народних оповідань, дослідники акцентують, що усні оповідання відрізняються від оповідей лише певним сюжетно-композиційним оформленням, що «будується здебільшого на одному епізоді чи містить низку об'єднаних тематично й асоціативно епізодів, а також художньо виражене (як естетичне оформлення дійсності) ідейно-тематичне узагальнення, що переходить у систему цінностей суспільної свідомості та ідеології»[121].

На наш погляд, критерії розмежування названих жанрів не переконливі. Виникає запитання, чи є сенс перевантажувати дослідницький інструментарій народної неказкової прози, адже упорядників і збирачів це лише збиває з пантелику. Значно виваженішою, на наш погляд, є висновок дослідника народної неказкової прози В. Давидюка, який зауважував, що «на Україні під бувальщиною розуміють реалістичну розповідь із особистого життя»[122]. У продовження цієї думки М. Дмитренко підкреслює, що «бувальщина й билиця аж ніяк не можуть бути двома різними жанрами; більше того, билиці як жанру українського фольклору не існує»[123]. За визначенням дослідника, «бувальщина – це реалістичний прозовий фольклорний твір, у якому через оповідь учасника або свідка від першої чи третьої особи зображено дійсно неординарну подію, пригоду, випадок, факт, постать недалекого минулого або теперішнього життя на, як правило, чітко визначеній локалізованій території – в окремому краї, населеному пункті, родині тощо.Тематика бувальщин різноманітна. Нерідко бувальщину розглядають як різновид

120 *Ibidem*, с. 282.
121 *Ibidem*, с. 271.
122 В. Д а в и д ю к, *Українська міфологічна легенда*, Львів 1992, с. 11.
123 М. Д м и т р е н к о, Українська фольклористика: історія, теорія, практика, http://www.ukrlife.org/main/evshan/folklorystyka8.htm), с. 12.

народного оповідання, як усний спогад і т. ін. Віддаляючись у часі, бувальщина може стати переказом чи легендою.»[124].

Зауважимо, що за народною етимологією бувальщина, на противагу казці, не має статусу жанру й означає «те, що відбувалося насправді»: «Бо се не казка, а билиця, або бувальщина»[125]. У народній традиції термін «бувальщина» не є жанрово-класифікаційним. Для інформаторів бувальщини – це розповіді не лише про історичні, а й про містичні події чи неординарні випадки з життя. Незалежно від реалістичного чи фантастичного наповнення тексту, розповідачі акцентують на невимишленості пригоди, підкреслюючи, що це бувальщина, і покликаючись на того, з ким вона трапилося. По суті, бувальщиною називають навіть міфологічну легенду: *Цю бувальщину мені переповіла баба, Марія Тростянська. Перед жнивами, перед всим, десь орієнтовно в червні, ходила дівчина, дуже красива, дуже така прибрана, як на свято. Люди дуже дивувалися і питали її, куди вона йде. А вона казала, шо йде здалеку, і йде на жнива. Куди саме – вона не уточнювала, а казала, шо будуть гарні жнива, гарний ужинок, і вона йде на роботу. Людям вона здавалась дуже дивною. По-перше, вдягнена не як на роботу, а як на свято. По-друге, вона ніколи не казала, куди йтиме. І от, коли відбулися всі ці події – голодомор і всяке таке – ті, хто її бачив, стали казати, шо це просто йшла Смерть. Вона йшла на свій ужинок, тому йшла у такому гарному вбранні, і в ньому з'являлась по селах…* (Зап. від Шевченко Л. Г., 1977 р. н., в с. Стецівка Звенигородського р-ну Черкаської обл. 2011р. Дащенко А.)

Закономірно, виникає сумнів, чи взагалі існує необхідність у застосуванні терміна «бувальщина» на означення не родового, а жанрового підвиду народної прози. Дослідники фольклору класифікують народну прозу про Голодомор по-різному. В. Сокіл у передмові до своїх фольклорних записів *Українці про голод 1932 – 1933 років* маркує прозові твори як народні оповідання та перекази, зазначаючи, що «левова частка в цьому масиві припадає, безперечно, на усні оповідання, які мають форму меморатів (memoria – пам'ять, спогад)… Переказів у книзі значно менше, оскільки під час записів пріоритет належить свідкам трагеії»[126]. В. Борисенко

124 *Ibidem*, с. 12.

125 *Словарь української мови*, Упорядкував з додатками власного матеріалу Борис Грінченко, Том І. А – Ж, Київ 1907, с.104.

126 *Українці про голод 1932 – 1933. Фольклорні записи Василя Сокола*, Львів 2003, с. 12.

відносить ці оповіді до усної історії, називаючи їх здебільшого усними свідченнями[127].

Іншу позицію займають укладачі словника-довідника *Українська фольклористика*, які визначають прозу Голодомору як перекази. У словниковій статті про перекази пишуть: «Новітня історія послужила джерелом для сформування і нових фольклорних циклів [переказів – Н.Я.] – про більшовицький голодомор і терор, про героїчну національно-визвольну боротьбу українців під час Другої світової війни і в повоєнні роки (про УПА, українське підпілля – «нічних»), який називають «повстанським фольклором». Зауважимо, що за названим словником перекази – це усні народні оповідання про історичні події, особи і місцевості, дуже близькі до народних легенд, але менш фантастичні, більше оперті на достовірні факти і без повчальної моралізаторської алегоричності. Укладачі вказують на такі особливості переказів: зв'язок із конкретними історичними фактами і місцевостями; довільна форма викладу, без традиційних ініціальних і фінальних формул, як у казках, лише з посиланнями на традиційність оповіді («розповідають», «кажуть», «так переказували»); існування в багатьох варіантах, що засвідчує їхню фольклорність і що відрізняє їх від усних народних оповідань, які передає лише одна особа[128].

Але виходячи з запропонованих самими укладачами визначень жанрів народної неказкової прози, масив прози про Голодомор, на наш погляд, варто покваліфіковувати не як перекази, і навіть не як народні оповідання чи бувальщини, а здебільшого як народні оповіді, оскільки масив цієї прози переважно становлять фольклорні розповіді про разові (термін К.Чистова) події, що сприймаються як достовірні. Вони є спогадами із власного життя та життя людей, рідних або близьких інформаторові.

Народну прозу про Голодомор, зібрану студентами та викладачами впродовж 2005-2012 років, можна розділити на декілька типів. Насамперед це тексти, що зберігають ті риси, якими Б. Гаспаров характеризує синтаксис усного мовлення. Розповідь тут передусім емоційна, ми спостерігаємо постійну зміну емоцій респондента, його мовлення має ознаки діалогічності, персонального невимушеного спілкування, непідготовленості мовленнєвого

127 В. Борисенко, *Свіча пам'яті: Усна історія про геноцид українців у 1932 – 1933 роках*, Київ 2007, с. 30–32.

128 *Українська фольклористика. Словник-довідник* / Укладання і загальна редакція Михайла Чорнописького, Тернопіль 2008, с. 292–293.

акту, спонтанності, а оформлення думки складає вторинну ознаку. Сприйняття оповіді на слух лінійне, а прогноз подальшого розгортання тексту й для адресанта, й для адресата достатньо приблизний[129]. Подібні нарації є, за класичним визначенням Карла фон Сидова, меморатами. За К. Сидовим, меморат – «це визначення нарації з суто особистим характером переживання. Воно не містить меморату фікції та не походить з традиційного повідомлення, хоча сама реляція автентичного переживання може бути сформована під впливом наявного в даної особи традиційного знання»[130]. Це розповіді людей про їхні власні, чисто особисті переживання або переживання рідних і близьких, наприклад: *Моя мама розказувала мені такий випадок, як оце було в тридцять третьому році, голодовка. В них у сім'ї було багато дітей, батька вже не було, от, діти були старші, а мама моя була сама менша, їй тоді було сім років. І от вона каже: «Старші ж ідуть на роботу: той принесе кусок хліба, той принесе якусь сільодку, той принесе зерна трошки». А вона ж маленька, і сидить на... лежанці, і так же заглядає в той горщик, де мама її варила. А діти старші ще й кажуть: «Не давайте, не давайте меншим дітям, бо вони ледачі, вони нічого не роблять». «А мені ж, – каже, – так було обідно, так обідно... Моя старша сестра із своєю подругою йшли на роботу ж, у сусіднє село найматься, і я, – каже, – тоже пішла з ними». Там давали оце ж у полі якусь роботу. «Але ж я дуже мала, – каже, – тільки сім років. І всі ж повистраювалися, всім дають якусь роботу, а я, – каже, – взяла дві кирпичинки і стала на ті кирпичинки, щоб вищою буть – і мене взяли. Ну, навєрно з жалості взяли. Ну а я, – каже, – пішла, робила там, ну що там давали, ну як малій, але щось робила». А як уже закінчився день, дали їй кусочок хліба і сільодку. «То я, – каже, – поки йшла додому, то по такій кришичкі кришила той хліб, ну пока дойшла додому, я його, той хліб, з'їла, бо він малесенький кусочок був». А прийшла додому і каже: «Мамо, я ось тобі оселедчик принесла». А мама заплакала, сльози побігли... Каже: «Ти ж моя трудівниця маленька».* (Зап. від Дудченко Н. А., 1946 р. н., що проживає в м. Черкаси в 2011 р. Заєць О.)

---

129 Б. М. Гаспаров, *Устная речь как семиотический объект* [в:] *Учёные записки Тартуского университета*, Вып. 442, Тарту 1978, с. 68.

130 Д. Симонідес, *Меморат і фабулат у сучасній фольклористиці* [в:] «Народна творчість та етнографія» №1 2007, с. 121.

Незважаючи на те, що подібні тексти не є традиційними, вони побудовані на системі традиційних уявлень оповідачів. Ми відчуваємо суспільно зумовлену свідомість героїв оповідей (сюжет побудовано за аналогією до прислів'я «хто не працює – той не їсть», простежується традиційна роль батьків, матері, дітей-помічників в українській родині тощо). Ми схильні підтримати концепцію К.Сидова, що певні меморати мають великі шанси поширитися і стати фабулатами. На наш погляд, окремі оповіді-меморати про Голодомор з часом можуть мати варіанти й стати народними оповіданнями та переказами. Але чи перейдуть подібні тексти в традицію – питання залишається відкритим. Додамо, що подібні оповіді часто складають сюжетну ситуацію і тяжіють до сюжетного оформлення.

У процесі систематизації оповідей ми помітили, що за змістом та способом викладу матеріалу (емоційним наповненням) такі тексти неоднорідні. Цілком ймовірно, що в процесі відбору інформації для розповіді про Голодомор оповідачі послуговуються найбільш вражаючими, приголомшливими подіями, що залишили яскравий слід у пам'яті й стосуються універсальних істин. Це можуть бути:

I. особисті спогади дитинства чи юності, що передають традиційні знання, узвичаєні моделі поведінки в сім'ї чи родині, які допомагають вижити навіть в умовах, непригодних для життя;
II. контрастні до першого підвиду описи трагічних подій з життя родини, села, нації, у яких оприлюднюються деструктивні вчинки злотворців та засуджуються крайні прояви нелюдяності та ненависті до певної спільноти.

Змістовно оповіді другого типу виламуються за межі індивідуальної події, а тому заслуговують, щоб інформацію про них передали потомкам. Це, наприклад, розповіді про те, як організатори й виконавці Голодомору забирали останні пожитки, нехтували моральними нормами, порушували права людини на життя, повсюдно сіяли смерть: *Нас було шестеро у матері було. Тоді ж якраз колгосп засновувався саме, батько помер мій – не помер, а повісився. Бо колгосп засновували ж, та «оддавай хліб, оддавай усе» – і все у колгосп забірали. А батько (нас шестеро ж оце було, а мама сьомим ходила), і пішов він, розписався, шоб здать хліб та коня у колгосп, машина молотарська у нас була... Розписавсь за все, бо його сина Мусія, которий у технікумі був у Масловкі, сказали, шо виключать. Ну а він розписався і у хату не зайшов – пішов у клуню і повісився.Мати ждала-ждала, вийшла удосвіта*

надвір – клуня одкрита і батько там! Приїхала сестра батькова, а мені тоді було п'ять год, мати мліє... Родила вона те сьоме – і померло воно, і Лізя, і Гриша у голод – троє. Колгосп засновувався у тридцять другому – тридцять третій рік. Нас четверо осталось: Полікарп, я, Мусій і Андрій. Це Мусій самий старший був, тоді Андрій... Ну шо ж, остались, той кончив школу, технікум у Масловкі, поїхав у Харьков, поступив там у академію – воєнним був. Той тож поїхав до нього по світу, а ми осталися із Полікарпом коло матері. А мати на корівню пішла, як колгосп заснувався, і корівня була. Пішла на корівню, а ми сидимо під хатою – ждемо, шо мати пляшку молока під рукою принесе. І натовчем цваїв отих у ступі, і це вона принесе нам, а ми те молочко виллєм, мати водою розбавить, і в печі... і отако цваїв отих... таке воно добре було! А тоді дождались вже весни, акація почала цвісти, ми нариваєм акації повні пазухи, сидимо під припічком і їмо. Яка ж вона добра була! Ну а ті діти померли... Де було у матері старе ще, сорочки вишиті, сережки – то вона ж попромінювала на кусок хліба, а ми остались голі й голодні. А тоді шо ж... яке вмерло – мати тоді спідницю свою розпоре (широка була), зшила сорочечку таку, наділа, поклала у возик дитину... Ми попіраєм матері возика на гроби... Мати знала, де ховала, а ми малі були – не знаю, де. Батька знаю, де. Ой, тоді ж мерли... і батьки, і матері, і дітки. Було ж уже ці меншенькі в садік ходили – Лізя й Гриша і Ліда. А ми, старшенькі, стоїмо виглядаємо ввечері, що вони йтимуть з садіка, то просимо, що їсти хочемо. А вони ж плачуть – не дають, дадуть кришку – а воно ж ще більше їсти хочеться. Це троє було – померли, то ми їх на возик... хай Бог милує! То було і ями викопуєм, та які там ями – сили ж не було. Та хай Бог милує!

Вони, сволочі, кажуть, що голоду не було, ой... та який голод був! (Записано від Сидоренко О. І., 1925 р. н., в с. Козорівка Канівського р-ну Черкаської обл. 2011р. Сорокіна А.).

Неоднорідність текстів (оповіді про закони виживання, що базуються на традиційних народних уявленнях / оповіді про ексцес, порушення традиції, про події, що призводять до винищення нації) спонукає розмежувати їх як різні змістовні підвиди. Російська дослідниця усної неказкової прози А. Ліпатова у праці *Місцеві легенди: Механізми текстотворення*, наприклад, розмежовує меморати і свідчення. Меморатами вона називає тексти, що орієнтовані на норму, а свідчення («свидетельские показания»), на її думку, орієнтовані на ексцес, порушення норми. А. Ліпатова виокремлює

свідчення як самостійну форму тексту, що не зводиться до меморату, й уважає їх предтекстами легенд[131].

На наш погляд, такий тип розмежування може бути доцільним і для текстів про Голодомор. Оповіді-свідчення належать очевидцям трагедії. розповідаються з метою оприлюднити покази самовидців про жахливі випадки, зумовлені політикою винищення українців, донести до нащадків інформацію про кричущу несправедливість, засудити злотворців: *Я була вчителькою. Ніколи не забуду колективізації і того злощасного тридцять третього. У Лисянці в 1923 році було засновано два товариства спільного обробітку землі, а десь через два роки на їх основі організовано три колгоспи: «Нове будівництво», колгосп імені Тараса Шевченка та «Третій інтернаціонал». Кантора колгоспу «Нове будівництво» була у домі колишньої панської економії. Головою колгоспу був Криворот. Темний, грубий, бездушний виконавець розпоряджень згори. Вважав себе за цілковитого хазяїна в колгоспі. Колективізація проходила жорстко. За селянами, які не хотіли вступати до колгоспу, вдень і вночі посилали виконавців, визивали до колгоспної контори. Криворот кричав, матюкався, залякував, бив, зачиняв у підвалі. Кілька днів підряд отак терзав Михайла Дробота. Той не мав багатства, був середняком, але заяви писати не хотів. Тоді Криворот кинув його у підвал на кілька днів без хліба і води. Але Дробот свого рішення все ж таки не змінив. Тоді голова колгоспу наказав Михайлу вийти з підвалу, витяг револьвер і сам розстріляв його. Осталася у Дробота жінка з голодними малими дітьми.* (Записано від Омельченко Г. П., 1918 р. н., в смт. Лисянка Черкаської обл. 2011р.)

Оповіді-свідчення часів колективізації та Голодомору чисельно переважають оповіді-меморати. Ці жахливі історії могли становити парадигму не лише легенди (як, наприклад, міфологічна легенда про дівчину-смерть, події якої оцінюються як неймовірні, випадкові, фантастичні); а й настрашки (страшилки) – жанру, який і досі не втратив продуктивності в дитячому фольклорі (варто згадати поширені сюжети настрашок про канібалізм, заманювання й убивства дітей, знайдення дитячих пальчиків чи нігтів у стравах, що продавалися на базарах тощо). Таким чином, значну частку неказкової прози першої третини XX ст. Становить народна проза про Голодомор, яку ми маркуємо як оповіді. За змістовним наповненням, способом

131 А. П. Липатова, *Местные легенды: механизмы текстообразования*: дис. канд. филол. наук: 10.01.09 – Ульяновск 2008, с. 312.

викладу матеріалу та функціями, що виконують тексти оповідей про Голодомор у соціумі, їх можна розділити на два тематичні підвиди: меморати та свідчення. На сьогодні відбувається процес переходу окремих текстів оповідей у фольклорну традицію. Припущення, що оповіді-меморати можуть становити парадигму народних оповідань та переказів, а оповіді-свідчення – легенд і настрашок (страшилок) потребує подальшої пошукової роботи в даному напрямку та подальшого теоретичного дослідження прози Голодомору.

БІБЛІОГРАФІЯ

Б о р и с е н к о В., *Свіча пам'яті: Усна історія про геноцид українців у 1932 – 1933 роках*, Київ 2007.

Б р і ц и н а О., *Текстологічні аспекти вивчення прозової традиції фольклорного осередку* [в:] I d e m, Головаха І. *Прозовий фольклор села Плоске на Чернігівщині (тексти та розвідки)*, Київ 2004.

Г а с п а р о в Б. М., *Устная речь как семиотический объект* [в:] «Учёные записки Тартуского университета», Вып. 442, Тарту 1978, с. 63–112.

Д а в и д ю к В., *Українська міфологічна легенда*, Львів 1992.

Д м и т р е н к о М., *Українська фольклористика: історія, теорія, практика*, http://www.ukrlife.org/main/evshan/folklorystyka8.htm), с. 12.

Дожилася Україна... Народна творчість часів голодомору на Україні / Зібр. і прокоментував І. Б у г а є в и ч, Київ 1993.

Л и п а т о в а А. П., *Местные легенды: механизмы текстообразования:* дис. канд. филол. наук: 10.01.09 – Ульяновск 2008.

Літературознавча енциклопедія, Автор-укладач К о в а л і в Ю. І., Т. 1, Київ 2007.

П а х а р е н к о В., *Слово, що здолало смерть: Записи народної поетичної творчості про насильницьку колективізацію та штучний голод 1933 року* [в:] «Народна творчість та етнографія», № 6, 1991, с. 51 – 54.

С и м о н і д е с Д., *Меморат і фабулат у сучасній фольклористиці* [в:] «Народна творчість та етнографія» №1 2007, с. 120-125.

Словарь української мови Упорядкував з додатками власного матеріалу Борис Грінченко, Том І. А – Ж, Київ 1907.

Українська фольклористика. Словник-довідник / Укладання і загальна редакція М. Чорнописького, Тернопіль 2008.

Український голокост 1932 – 1933. Свідчення тих, хто вижив / Упоряд. о. Ю. Мисик, Т. 1, Київ 2005.

Українці про голод 1932 – 1933. Фольклорні записи Василя Сокола, Львів 2003.
Українська літературна енциклопедія, Т.1, Київ 1988.

UKRAINIAN FOLK NARRATIVES ABOUT HISTORICAL EVENTS IN THE FIRST QUARTER OF XX CENTURY (ISSUES OF CLASSIFICATION AND SYSTEMATIZATION)

This article discusses the issues of classification and systematization of contemporary folk narratives about Holodomor exemplified by fieldwork materials gathered by students and professors of Cherkasy National University in 2005 – 2015. The author of this study refers to true stories about Holodomor as historical narratives, and argues that they represent a significant part of non-fiction prose narratives of the first quarter of XX century. According to the subject matter of Holodomor stories, as well as the way of narration and the primarily function in a culture, the narratives mentioned can be divided into two major thematic groups: memorats and stories derived from witness accounts. The researcher concludes that some true stories about Holodomor may become a part of folklore within time; memorats can develop into folktales, and stories derived from witness accounts – into legends and scary stories for children. This theoretical assumption requires more research in this area and a further study of contemporary folk prose.

Key words: Holodomor, non-fiction prose narrative, story derived from witness accounts, memorat, chronicle, true story, legend, narrative.

Наталя МЕЛЬНИК

Українська соціально-побутова пісня: динаміка традиції та національна ментальність

Розбудова незалежної демократичної держави – процес складний і довготривалий. Сьогодні Україна стоїть перед вирішенням важливих завдань, пов'язаних із розвитком країни відповідно до традиційних уявлень про суспільно-історичні умови життя народу, його ідеалів, сформованих у процесі історичного розвитку.

Нині інтерес до етнокультурної спадщини українського народу помітно активізувався, спостерігається звернення до фольклору, що характеризуються прагненням нації зрозуміти свою національну вдачу, зберегти та розвинути в руслі традиції матеріальний та духовний досвід.

У цьому смислі надзвичайно перспективним є вивчення соціально-побутової фольклорної спадщини українського народу, її зв'язку з традицією та національною ментальністю.

Розвиток усної народної творчості – динамічний процес, який передбачає трансформацію традиційних оцінок дійсності в залежності від історичних, політичних, соціальних, психологічних ознак доби.

Загальновідомо, що фольклорний процес обов'язково набуває характеру руху всередині традиції, її еволюції та трансформації, тому на кожному відрізку часу фольклор є динамічною системою й відображає певний стан традиції.

Традиція є системою, що забезпечує зв'язок сьогодення з минулим, втілює досвід колективу, суспільства, яке прагне до накопичення історичних, культурних, художніх надбань народу. Тому визначення традиційних ознак соціально-побутового фольклору, дослідження трансформацій, що відбулися під впливом історичних, політичних, психологічних умов життя українського народу, різних пластів традиційно-побутової культури є надзвичайно потрібним.

Дослідження відображених у фольклорі засад української національної ментальності як психокультурного образу нації, сукупності визначальних національних рис, уявлень народу про самого себе,

стереотипів поведінки, що передаються з покоління в покоління є сьогодні надзвичайно актуальним з огляду на її (ментальності) здатність зберігати в закодованій формі історичний досвід народу та визначати його подальший суспільний розвиток. Врахування характерних рис та особливостей національної ментальності є необхідною умовою реформування українського суспільства.

Окремі проблеми, пов'язані з жанровою специфікою фольклорних творів соціально-побутового змісту, їх виникненням та побутуванням, стали предметом досліджень М. Костомарова, М. Драгоманова, І. Франка, М. Сумцова, Б. Грінченка, М. Максимовича, Ф. Колесси, О. Потебні, О. Дея, Г. Нудьги, Н. Шумади, В. Скрипки, Р. Кирчіва, С. Грици, О. Правдюка, С. Мишанича, О. Хмілевської, Л. Дунаєвської, М. Дмитренка, Л. Вахніної.

Великий внесок у дослідження сутності ментальності внесли В. Антонович, М. Драгоманов, М. Костомаров, О. Потебня, І. Франко, М. Грушевський, Д. Донцов, В. Липинський, М. Міхновський, Г. Ващенко, І. Мірчук, В. Янів.

Глибоке осмислення народом суспільних процесів, матеріальних і духовних чинників формування особистості призвело до появи широкого пласту пісенних творів, які відобразили емоції та почуття людини в дисгармонійних ситуаціях (війна, служба у війську, перебування поза межами етнокультурного оточення і т.д.).

У розгалуженій системі українського фольклору твори соціально-побутового змісту займають чільне місце, адже вони є результатом постійного розвитку національно-суспільної свідомості, відображенням культури соціально-побутових відносин. Народ століттями зберігає традиційні зразки, а виникнення нових соціальних груп у процесі розвитку суспільних відносин спричиняє появу нових творів, що відображають явища суспільного життя та народне ставлення до них.

Соціально-побутова лірична пісня відображає результати осмислення народом різних явищ, подій чи обставин суспільного життя і містить цілісне, узагальнене, типове ставлення до них. Аналіз змісту козацьких, рекрутських, солдатських, чумацьких, наймитських, бурлацьких, емігрантських пісень дозволяє зробити висновок про те, що народ не лише висловлює свої оцінки соціально-побутових явищ доби, а й виходить на рівень філософського осмислення проблем буття людини, її місця в світі, свободи вибору, висловлює своє бачення гармонійної побудови суспільства, в якому кожна особистість зуміла б реалізувати свої потреби.

Сьогодні постала необхідність комплексного аналізу фольклорної спадщини соціально-побутової тематики, відображення у народних творах названої спрямованості традиційних ознак та провідних складових національної ментальності українців.

Вивчення світоглядної основи творів названої спрямованості та особливості відображення в них ознак української національної ментальності, традиційних засад та їх трансформацій дозволяє зробити висновок про кардинальні зміни в свідомості народу під впливом соціально-економічних чинників.

Поетичним літописом героїчної історії українського народу є козацькі пісні. Козацька доба залишила свій відбиток не лише в історії, політиці, але й позначилася на народних смаках, уподобаннях, оцінках, сформувала ідеал чоловіка-оборонця батьківщини, активного, дійового, відданого великій меті. Образ козака в народній свідомості міфологізовано, ідеалізовано, опоетизовано, адже в його особі власні інтереси поєднуються з інтересами нації. За висловом дослідника козацької доби, історика Д. Яворницького, народний геній прикрасив козака «всіма цвітами поезії».[132]

Козак наділений рисами, які відповідають народним уявленням про особистість, «покликану історією до здійснення націотворчої функції» в героїчну добу. [133]

В особі козака власні інтереси поєднуються з інтересами нації. Ідея Вільної України, яка в народній свідомості абсолютизована, постає духовною потребою козака. Заради неї він ладен зректися особистого, родинного, матеріального. У козацькій пісні бачимо:

Рости ж, сину, в забаву,
Козаченькам на славу,
Вороженькам в розправу.[134]

Дослідники народного світогляду визначають волю як необхідний чинник (вільний спосіб життя, демократія в суспільстві, особиста незалежність однієї людини від іншої) піднята народом на особливий рівень. Це поняття локалізоване міфологічним та художнім мисленням і є, за спостереженням М. Бахтіна, відображенням

132 Д. Яворницький, *Україно-руське козцтво перед судом історії,* Український історичний журнал, Київ, №7, 1968, с. 120.

133 О. Забужко, *Філософія української ідеї та європейський контекст*, Київ 1993, с. 89.

134 *Соціально-побутові пісні*, Київ 1985, с.57.

народних уявлень про ідеал, справедливість, довершеність, гармонійний стан людини і суспільства в майбутньому.[135]

Текстуальний аналіз козацьких та рекрутських, солдатських пісень дозволяє зробити висновок про зміни у ставленні народу до поняття «воля». Якщо для козака воля – національна незалежність, свобода життєвого вибору, непідвладність панові, московському цареві, то для рекрута, солдата воля уособлюється в картинах мирної праці у колі сім'ї, спокійного життя (іноді під паном), а неволя – військова служба, солдатчина. За висловом Д. Донцова, «смаки мирного хлібороба підносяться до символів національного життя».[136]

Рекрутчина – одна з найтрагічніших сторінок української історії, адже знаменує собою занепад, руйнування козацьких світоглядних засад, зміну в ставленні вояка до громадського, загального, національного. Нащадки козацького роду після зруйнування Запорозької Січі опинилися під подвійним гнітом – на сході московський цар, на заході – австрійський цісар. Військова служба, що для козака була змістом усього життя, для рекрута, солдата означає неминучу смерть, фізичну або моральну. Рекрутчина сприймається народом як аномальне явище, набір у військо – як велике родинне горе. Козак іде у військо добровільно, з великою охотою, рекрута на службу забирають примусово.

Цінну інформацію щодо поширених у народі соціально-побутових мотивів містить українська народна коломийка. Популярний серед українців, поляків та словенів традиційний жанр дворядкової співанки, що виконує функцію приспівки до танцю або існує автономно, вирізняється особливою сконденсованістю думки, містить перевірені часом формули народного світовідчуття, концентрує об'єктивні оцінки, найяскравіші емоції щодо соціально-побутової дійсності.

І. Франко зазначав: «коломийки перекочуються й мерехтять, наче перли розсипаного намиста... і тільки зведені докупи в систему, що гуртує їх відповідно до змісту, вони складаються на широкий образ нашого сучасного народного життя, безмірно багатий деталями й кольорами, де бачимо сльози, й радощі, і спочивки, турботи і забави, серйозні мислі й жанри нашого народу в різних його розверстованнях, його сусідів, його соціальний стан, його життя

135 М. Бахтин, *Литературно-критические статьи*, Москва 1986, с.163.
136 Д. Донцов, *Дух нашої давнини*, Дрогобич 1981, с. 86.

громадське й індивідуальне від колиски до могили, його традиції і вірування, його громадські й етичні ідеали.» [137]

Ілюстративними в цьому смислі є соціально-побутові коломийки рекрутської та солдатської тематики. Названі твори репрезентують зміни в ставленні чоловіка до військової служби. Д. Ревуцький зазначав: «Народ, що утворив героїчну Січ, коли робив це по власній волі, полохливо, як заєць тікав від рекрутського набору, куди приганяли його палицею.»[138]

Ой на Кути доріженька, на Кути, на Кути,
Бувай, мила, здоровенька, бо я йду в рекрути;[139]
Славний город Коломия, ще славніші Кути,
Оце і я оженився б, якби не рекрути;[140]
Пішов любко у рекрути, за него не чути,
Лишив мені на признаку два кущики рути;[141]
Відливали, відливали мою білявину:
Та й виляли сім коновок на одну годину;[142]
Та цісарю, цісарику, та цісарю, царю,
Наробив-єс в Буковині великого жалю:
Плачуть мами за синами, жінки за мужами,
А дівчєта-ластівєта за кавалєрами;[143]
Проводила мати сина горов гребельками,
Не виділа дороженьки перед сльозоньками.[144]

Символічним є епізод, коли, готуючи рекрута до набору, йому бриють лоба. Козацький чуб у народній свідомості – символ приналежності до товариства особливих людей. Д. Фрезер вказує на особливе священне ставлення багатьох народів до такої частини людського тіла, як голова. На його думку, це пов'язано з вірою в те, що голова – притулок людської душі. Тому образа, яку нанесли волоссю або голові загалом сприймається як образа людської гідності.[145] Носій же української національної традиції асоціює чуб із невід'ємною ознакою козацької верстви. Картини «бриття лоба» пройняті особливим трагізмом:

137 І. Франко, *Літературно-науковий вісник.*,1906, с. 502–503.
138 Д. Ревуцький, *Українські думи та пісні історичні*, Київ 1919.
139 *Закувала зозуленька*, Київ 1989, с .423.
140 *Ibidem*, с. 423.
141 *Ibidem*, с. 424.
142 *Коломийки*, Київ 1963, с. 62.
143 *Ibidem*, с. 67.
144 *Ibidem*, с. 63.
145 Д. Фрезер, *Золотая ветвь*, Москва 1998, с. 262.

А як мене постригали, я на кріслі сидів,
Сльози очі заливали, що світа не видів; [146]
Кучерики мої любі, що-сте ся діждали,
Та аби вас попід плоти прохожі топтали.

Втрата козацького чуба оцінюється парубком як кара, порівнюється з отриманням розбійницького тавра, служба у війську – як вирок за скоєний злочин:

Чи я тобі, пане війте, дитину зарізав,
Що ти мені молодому, кучері обрізав?[147]
Чи я тобі, пане війте, переорав межу,
Що на мене закладаєш цісарську одежу?[148]

Із втратою козацького чуба рекрут підсвідомо відчуває, що віддаляється, відокремлюється від традиційного, родинного, національного, зазнає особистого приниження. У пісні зустрічаємо епізод, коли «подивився рекрут на свого чуба – сів рекрут да вжахнувся, за голову ухватнувся». Втративши ознаки вільної людини, парубок перетворюється на сліпу машину імперської різні, відчуває себе довічним невольником. Сприйняття військової служби як вічної, нескінченної – провідний мотив вояцької пісні.

Якщо для козака «по ріллі спотикати, за плугом спини ламати» – справа не гідна чоловіка, то для рекрута, солдата – омріяне, ідеальне життя. Архетипами такого життя для козака постають кінь, зброя, китайка, війна; для рекрута, солдата – плуг, нива, коса, віл і т.д. військове життя солдат сприймає крізь призму свого бачення ідеалу. Для вояка краще «гіркий полин їсти», «скопати гору», «камінь гризти», «за плугом іти», «воли пасти», «пшениченьку косити», ніж служити у війську:

Волів би-м я товар пасти та громадські вівці,
Ніж я маю пуцувати цісарські ремінці;[149]
Сиві вуцьки, сиві вуцьки, сивенької вовни,
Хто вас буде, вуцьки, пасти, я піду до войни?[150]
Пішов би я, моя мамко, з косою косити,
Дали мені, молодому, карабін носити;[151]
Карабіне, карабіне, та й карабіночку,

146 *Коломийки, op. cit.*, с. 64.
147 *Ibidem*, с. 63.
148 *Ibidem*.
149 *Коломийки, op. cit.*, с. 65.
150 *Ibidem*, с. 63.
151 *Закувала зозуленька, op. cit.*, с. 424.

Коби тебе положити хоч на годиночку![152]
Ой кувала зозуленька, тепер не чувати,
Де нас мати не родила, там треба вмирати;[153]
Гори мої високії, мушу вас лишити,
Волів би у вас гнити, як в чужині жити;[154]
Маю бартку, порошниці, новенькі пістолі,
Лиш не маю свої хати, щасливої долі;[155]
Не вчив я ся розбивати, не вчив я ся красти,
Лише сіно громадити та в копиці класти.[156]

Соціально-побутова коломийка ілюструє ситуації, коли солдатові віддаються накази чужою мовою. Твори містять угорські, чеські, німецькі слова, що позначають реалії військового життя:

А я піду на зацирку, зацирки не вмію,
Він до мене по-німецьки, я не розумію;[157]
А як прийшов пан капітан та й зачав кричати,
Казав взяти на вахцимру, в шпанги закувати.[158]

Ситуація перебування людини в умовах чужої культури, іншомовної стихії зумовлює виникнення стану дискомфорту, негативно впливає на ментальність народу.

Е. Фромм у праці *Людина для себе* вказує на здатність людини адаптуватися в різних умовах, навіть у рабських. Але в процесі такої адаптації особистість виробляє певні ментальні та емоційні реакції. Зокрема, на рабство, на думку Е.Фромма, людина реагує зниженням своїх інтелектуальних та моральних якостей.[159]

Цікаве спостереження висловив свого часу М. Драгоманов: «як тільки яка пісня зложена чисто українською мовою, то вона неодмінно й повна вільних, людських думок, так само, як тільки українська в пісні порушена, так зараз в пісню пролазить і невільницький дух і розпуста»»[160]

Логічним результатом пристосування до рабських умов є зміна життєвих орієнтирів, переоцінка чинників, які складають уявлення

152 *Ibidem*, с. 64.
153 *Ibidem*, с. 65.
154 *Ibidem*, с. 424.
155 *Ibidem*, с. 631.
156 *Закувала зозуленька, op. cit.*, с. 62.
157 *Коломийки, op. cit.*, с. 65.
158 *Ibidem*, с. 67.
159 Э. Фромм, *Человек для себя*, Минск 1992, с. 17–27.
160 М. Драгоманов, *Нові українські пісні про громадські справи (1764-1880)*, Київ 1991, с.456–461.

про щастя. В солдатській пісні зустрічаємо: «а в нашого царя-государя да все добре служити, єсть що їсти й пити, хороше ходити та нічим ся журити!»

Таким чином, суспільно-побутові коломийки відображають еволюцію в уявленнях про ідеальне, гармонійне, героїчне, трагічне, переосмислення традиційної ролі особистості в суспільстві, трансформування архетипів долі та волі.

Яскравою гілкою української соціально-побутової лірики є чумацька пісня. Чумацтво – одна з найяскравіших сторінок в історії українського народу. Роль, яку відігравав цей торгово-візницький промисел у процесі становлення економічних зв'язків України з іншими державами, важко переоцінити. Проте, набагато важливіше усвідомити значення, яке мало чумацтво для духовного життя народу. Результати текстологічного аналізу фольклорних творів чумацької тематики дають підстави говорити про наявність у них складових національної ментальності, специфічної ціннісної орієнтації, що робить цей пласт духовним надбанням українства. Автор праці *Чумацтво на Україні: історико-етнографічні нариси* (1928) Н. Букатевич, проаналізувавши відомі на той час дослідження І. Рудченка, Ф. Щербини, Я.Романчука, М. Сумцова, М. Костомарова, І. Новицького, Г. Данилевського, В. Антоновича та М. Драгоманова, узагальнивши результати власної роботи в Етнографічно-діалектологічній Спілці Одеської Комісії Краєзнавства при У.А.Н. та вивчивши зміст чумацьких пісень, робить висновок про те, що чумаки, як соціальний прошарок, відзначаються «певними фізичними і духовними рисами».[161] Науковець звертається до історичних, економічних, соціологічних джерел, значно розширює тогочасні уявлення про географічні межі діяльності чумаків, перелік їхніх товарів для продажу та обміну, а також про соціальні розшарування в середовищі чумацтва. Так, учений зазначає, що сіль привозили «...не лише з Криму, а й галицької Коломиї, з Угорщини, з Бохні й Велички, з Удечева,...Покуття,... Кинбурзьких озер»,[162] окрім солі – «возили найчастіше сіль та рибу, вино, горілку, тютюн, масло, полотно, горіхи, бавовну, кав'яр, крейду, крупу, олію, глиняний, гончарний посуд, колеса, осі, ярма, вози, відра, чарки, баклаги для води, ложки діжки та ін.,... хліб, сало, свині».[163]

161 Н. Букатевич, *Чумацтво на Україні*: *іст.- етнограф. нариси.*, Одеса 1928, с. 2.

162 *Ibidem*, с. 9–21.

163 *Ibidem*, с. 21–46.

У пісні чумак постає фізично витривалим, упевненим у собі чоловіком, має власну гідність, уміє товаришувати. Разом із цим він володіє особливою життєвою мудрістю, по-філософськи ставиться до побутових та родинних негараздів.

Серед причин, що змушують чоловіка займатися чумацьким промислом, часто постає бажання досягти певного матеріального достатку або уникнути землеробської праці, адже він не такий, як інші:

1) Запрягайте воли, воли рогатії.
   Поїдем шукати долі багатої[164]
2) Не ходили б ми по тих дорогах,
   Якби було чим оплатиться[165];
3) А в Одесі добре жити
   Мішком хліба не носити...
   Ні за плугом, ні за ралом –
   Називають мене паном;[166]
4) Ой, бодай же ти, молода дівчино, та того не діждала
   Ой щоб моя смоляная ручка та пшениченьку жала.[167]

Бажання відкупитися від панщини або рекрутчини також постає як причина чумакування. Проте, поряд із нормальним бажанням чоловіка забезпечити себе та свою родину матеріально, позбутися ненависної солдатчини, пісня подає й значно глибші чинники, які сягають засад ментальності українського народу. За влучним спостереженням І. Рудченка, «чумацтво – у світобаченні народу – не лише заняття, що приносить бариші, достаток, але заповітна мрія простолюдина, школа, через яку кожен повинен пройти, щоб знати життя і здобути повагу».[168]

У переважній більшості зразків чумацької пісенності мотиви чумакування далекі від прагматизму. Спостерігаємо підкреслену відстороненість у ставленні чумака до матеріального в житті. Романтика волі, прагнення відмежуватися від одноманітності побуту, виклик долі, бажання зазнати слави – рушійні чинники у виборі діяльності чоловіка:

Ой, пускай мене, моя рідна нене, бо на те вродився,

---

164 *Чумацькі пісні*, Київ, 1976, с. 175.
165 *Ibidem, с.* 134.
166 *Ibidem, с.* 134.
167 *Ibidem, с.* 154.
168 И. Рудченко, *Чумаки в народных песнях: Этнографический очерк*, Київ 1974, с. 447.

Гей, виряджай мене з вірним товариством, щоб я не журився.[169]

Чумак вважає негідним життя на одному місці, обтяжене побутовими проблемами. Він прагне долі, повної небезпек. М. Костомаров уважає, що людина, йдучи в чумаки, задовольняла своє прагнення життєвого простору.[170]

Пошук волі, як духовної свободи, можливості вибирати власний життєвий шлях, є провідним мотивом чумацької пісні. За М. Бахтіним, дорога в фольклорі – уособлення долі людини, а вибір дороги – це вибір життєвого шляху. З цього погляду ідейний зміст чумацької пісенності набирає значення філософського осмислення сутності людського життя.

Розподіл обов'язків, систему відносин у чумацькій валці побудовано за зразком Запорозької Січі, на чолі стоїть отаман або гетьман: «Отамана обирали чумаки з поміж себе. Він був найдосвіченіший, розумний і вольовий…Його розпорядження було законом для кожного члена валки, хоч у всіх важливих питаннях він радився з товаришами. Все життя чумаків під час походу підлягало суворому розпорядку. Отаман показував шлях валці, піднімав її в дорогу, зупиняв на відпочинок, призначав сторожів, розбирав сварки між чумаками, запобігав нападу степових чужинців.»[171] На думку В. Лазуренка: «чумак зберігав у собі риси, притаманні козаку».[172] Справді, чумак повинен бути вправним воїном, дотримуватися засад товаристської моралі, самовіддано любити свою справу.

Під вагою історичних, економічних та психологічних чинників соціальний склад чумацького прошарку змінюється. Поставши з бідних селянських верств, чумацтво поступово набуває рис складної ієрархічної будови, де поширена наймана праця та експлуатація. Про умови входження до чумацької спілки В. Лазуренко говорить так: «Щоби стати чумаком, потрібна була досить значна сума грошей. Крім пари-двох волів, треба було мати добре влаштовану мажу зо всіма приладдями до неї, шкіряне покриття до неї, або хоч рогожу для покривання краму в дорозі, і запас грошей на куплю краму. Цілком зрозуміло, що чумаки-хазяїни (не наймити) походили з досить заможних шарів».[173]

---

169 *Чумацькі пісні*, *op. cit.*, с.64.

170 Н. К о с т о м а р о в, *Две русские народности*, Київ-Харків 1991, с. 73.

171 В. Л а з у р е н к о, *Каравани українського степу*, Черкаси 2004, с. 26.

172 *Ibidem*, с. 7.

173 В. Л а з у р е н к о, *op. cit.*, с. 55.

Із розвитком торгівельних міст (Херсону, Миколаїва, Таганрогу, Маріуполя, Одеси), опануванням берегів Чорного моря, приєднанням Росією Криму (1783р.), встановленням безпосередніх торговельних зв'язків із західно-європейськими країнами через щойно засновані порти, зростає роль чумацької промисловості. Проте, поступово через ряд причин економічного плану (високі дорожні витрати та низькі ціни на сіль, інтенсивне будівництво залізниць, розвиток водного транспорту та ін.), чумацтво занепадає. Н. Букатевич зазначає, що в 30-х роках XIX століття виникають «чумацькі валки нового типу, валки хазяйські, замість ватаг типу запорозького, які мали на собі відбиток військової організації і разом з тим були торговельно-візницькими товариствами, що торгували й перевозили свій крам. Інші – «незаможні» чумаки складали ватаги візницькі, які перевозили виключно чужий крам».[174]

Усвідомлення безперспективності подальшої діяльності, пригнічений душевний стан – провідні мотиви пізніших зразків чумацької пісні. Тужливий настрій супроводжує чумака, іноді змушує звернутися до чарки:

1) Запив чумак, запив бурлак,
   Запив, зажурився.
   Ой тим же він зажурився –
   Без долі вродився[175]
2) Ой зацвіла червона калина
   Та у темному лузі,
   Тепер моя бідна головонька
   І серденько в тузі.[176]

На думку В. Лазуренка, «чумацтво у XVI-XIX століттях стало для нашої нації однією з форм самосцілення. Якщо козацтво оберігало наші землі зі зброєю, кобзарі оживляли духовне пробудження за допомогою кобзи й пісні, то чумаки тримали, якщо можна так висловитись, економічні важелі. Україна через постійні війни й грабунки потерпала в ті часи від господарської розрухи. Не маючи змоги налагодити чіткі державні структури, природний організм нації змушений був вишукувати інші форми самосцілення. Такою формою і стало чумацтво.»[177]

---

174 Н. Букатевич. *Чумацтво на Україні: іст.- етнограф. нариси*, Одеса 1928, с. 63.

175 *Чумацькі пісні*, *op. cit.*, с. 218.

176 *Ibidem*, с. 65.

177 В. Лазуренко, *Каравани українського степу*, *op. cit.*, с. 3.

Постать чумака в народній свідомості трагічна. Чумак, як соціальний і фольклорний тип, із його прагненням свободи, мужністю, вмінням товаришувати, здатністю мислити небуденно, історично позбавлений високої мети. Зміст чумацької пісні виводить її за межі побутових описів життя людей певної професії. Намагання людини знайти себе, своє місце в суспільстві, прагнення самоутвердження, самоусвідомлення – провідні ідеї чумацького циклу пісенності, що відображають трансформацію козацьких патріотичних ідеалів у ідеали людини, яка перш за все прагне реалізуватися як особистість.

Дослідники фольклору визначають характер заробітчанської пісні як психологічно-філософський, адже народ у своїй творчості не лише визначає соціальні причини тяжкого становища особистості, змушеної працювати на інших, але й засвідчує ті зміни, які відбулися в психіці людини та її концепції дійсності. Так, фольклористи помітили, що «давні бурлацькі пісні мають у змісті і формі багато спільного з козацькими та чумацькими піснями... У давніх бурлацьких піснях відчувається дух людей мужніх, непокірних, що зневажають життєві незгоди.»[178] Проте, під впливом посилення експлуатації, соціального розшарування «прагнення до свободи, відображені народною пісенністю, починають заступатись відчуттям непевності, пригнобленого становища».[179]

Хронологічно явище заробітчанства розквітає в другій половині XIX – на початку XX ст. Спочатку наймаються на роботу безземельні та зубожілі селяни, утікачі від поміщиків, пізніше, із розвитком фабрик, заводів, цукроварень застосування найманої праці неухильно зростає.

С. Грица констатує: «Якнайтісніше пов'язана з трудовими процесами, заробітчанська пісенність чутливо реагувала на зміни у виробничих і суспільних відносинах. Тим-то її найновіші нашарування пореформеного часу, що помітно відійшли від традиційної селянської основи, стали своєрідним явищем у розвитку народної творчості».[180]

Заробітчанська пісенність традиційно поділяється на: 1) пісні, що зображують долю наймита, бурлака; 2) твори, які змальовують долю заробітчанина на бурякових, тютюнових плантаціях, заводах

178 С. Г р и ц а, *Наймитські та заробітчанські пісні*, Київ 1975, с. 11.
179 *Ibidem*.
180 *Ibidem*, с. 9.

та фабриках; 3) емігрантські пісні. Генетично найдавнішою гілкою заробітчанської народної поезії вчені вважають бурлацькі пісні.[181]

Виникнення соціальної групи бурлаків історики та соціологи пов'язують ще з давньоруським періодом історії східних слов'ян, коли мандрівні люди-заробітчани, добуваючи сіль у Прикарпатті та Карпатах привозили її у Київську Русь. Науковці також зазначають, що «як одна з найдавніших форм заробітчанства на Україні, заснована на правах вільного найму, бурлацтво XVI- XVIII ст. було тісно пов'язане з визвольними селянськими рухами. Тому народна поезія, в якій нерідко виступають поряд образи козака, чумака, бурлаки, засвідчує спільність їх інтересів на певному історичному етапі, їхні вільнодумні настрої».[182]

Справді, давніші бурлацькі пісні ідейно *близькі* до козацьких. У них відображені почуття, настрої особистості, яка має власну гідність і небайдужа до долі своєї батьківщини. Пізніші ж твори ілюструють запанування настроїв пригніченості, песимізму, примирення з долею злидаря і нещасної людини, малюють картини морального приниження бурлака, репрезентують прагматичний, позбавлений високих ідеалів, погляд на життя. Таким чином, можна говорити про трансформацію традиційних уподобань народу, зміну життєвої концепції людини під впливом соціально-економічних чинників.

Часто пісня починається констатацією: «нема гірше так нікому...» або «нема в світі так нікому». Життя бурлака, на думку народу вже запрограмоване на недолю:

1) Доле ж моя, доле, та доле ж моя злая!
   Та доле ж моя злая, чом ти не такая,
   Чом ти не такая, як доля людськая?
   Що люди не роблять, та в жупанах ходять,
   А я роблю, дбаю – нічого не маю! [183]
2) Виріс я в наймах, в неволі
   Та не знав я долі ніколи.
   Гей, гей! По дорогах ходючи
   Та чужії воли пасучи.[184]

Мотиви залежності життя бурлака від долі, даної при народженні численні й розмаїті. Вона наділяє людину певними рисами

181 *Ibidem*, с. 11.
182 *Ibidem*.
183 *Наймитські та заробітчанські пісні, op. cit.,* с. 48.
184 *Ibidem*, с. 54.

характеру, визначає рівень матеріальної забезпеченості, впливає на можливість створення сім'ї людиною, прогнозує успіх у роботі. Поряд із цим, за народним баченням, незалежно від даної Богом, матір'ю долі, людина повинна сама обирати свій життєвий шлях. Народ досить тонко розрізняє причини того, чому бурлак, наймит, сирота погоджуються на тяжку підневільну працю на іншого. Часто нещастя, бідність бурлака розуміються народною свідомістю як розплата на аморальний, негідний спосіб життя:

1) Озвалася доля, за плечима стоя:
   - Чумаче-бурлаче! Не винувата доля,
   Не винувата доля, винувата твоя воля,
   Що ти п'єш-гуляєш – нічого не маєш [185]
2) – Козаче-бурлаче! Дурний розум маєш,
   Що ти свою долю марне проклинаєш!
   Ой не винна доля, винна твоя воля –
   Що ти заробляєш, те все пропиваєш,
   Що вдень загорюєш, за ніч прогайнуєш,
   А що заталаниш, то музики наймаєш.[186]

Фольклорна пам'ять відображає життєві ситуації, коли бурлак стикається з нерозумінням оточення, неадекватною оцінкою його справжньої сутності. Оскільки поведінка представника цієї соціальної групи випадає з традиційних, сформованих селянським середовищем, уявлень про нормальне життя, вона викликає переважно негативні оцінки громади. Стереотипні уявлення про бурлака як гультяя іноді переважають над об'єктивним аналізом ситуації:

1) Та бурлак робить і горує,
   Люди кажуть: «п'є, гайнує»
   Та бурлак робить, роботає,
   Аж піт очі заливає.
   Та бурлак робить, з ніг валиться,
   Люди кажуть: «він упився;» [187]
2) Да прийшов бурлак до корчмоньки,
   Та на стіл похилився.
   Кажуть люди й рідне браття:
   Ледачий упився. [188]

185 *Ibidem*, с. 49.
186 *Ibidem*, с. 48.
187 *Наймитські та заробітчанські пісні*, *op. cit.*, с. 55.
188 *Ibidem*, с. 48.

Часто фізичні та духовні страждання формують у свідомості людини бажання вмерти. Не маючи сили для протесту, бурлак вбачає порятунок від становища раба у смерті:

Бурлак ноги підгинає
Та й на небо поглядає:
- Та подай, боже, з неба смерти,
Пора бурлаку умерти.[189]

Нестерпне становище, що змушує людину просити смерті, відображено і в пізніших зразках заробітчанського фольклору. Народні твори, що виникають в період активного шахтобудування на Криворіжжі, містять близькі до вищеназваних мотиви:

Ох ти, шахто моя,
Шахто чорная,
Шахто чорная,
Забери ж ти мене.
Ой візьми ж ти мене,
Та накрий ти мене,
Та накрий ти мене
Смертю чорною [190]

Іноді народна пісня демонструє глибоке розуміння причин того, чому на рідній землі людина не може бути щасливою, вказує на чинники політичного характеру. У таких творах яскраво проілюстровано осмислення бурлацтва як логічного продовження козацтва з його патріотичними ідеалами; розчарування, пов'язаного з відповідною національною ситуацією на Україні:

Ти, царице Катерино,
Що ти наробила!
Край веселий, гай зелений
Панам роздарила!
Багатому розпродала
Від краю до краю,
А бідному зоставила
Те, де поховають.
Бо цариця Катерина
Добре в карти грала,
Вона наше усе добро
Та й попрогравала.

189 *Ibidem*, с. 54.
190 *Із матеріалів фольклорної практики студентів факультету української філології КПІ ДВНЗ «КНУ»*.

А ти, графе, ти, Потоцький,
Розпроклятий сину,
Занапастив свою Польщу
Та й взяв Україну.
Думав, було, на Вкраїні,
Щоб королем стати!
Пропадай ти і сам тепер
Та ще й твоя мати.
Грайте котрий на сопілку -
Сумно так сидіти!
Що діється тепер в світі
Да чиї ж ми діти? [191]

Таким чином, зразки бурлацької пісенності ілюструють народне ставлення до невільницького життя, а також репрезентують уявлення про долю людини-заробітчанина. Неволя у будь-якому виявленні не приймається національною свідомістю, хоча шляхи її уникнення різняться в залежності від часу та середовища, в якому виник твір.

Наймитський та сирітський цикли соціально-побутової пісенності близькі до бурлацького за своїм змістом та ідейною спрямованістю. Доля наймита, сироти – нещаслива та безперспективна від початку. Найчастіше вони позбавлені можливості жити щасливо від народження, іноді втрачають захист фортуни після прокльонів матері або внаслідок негідної поведінки. ставленні до наймита, сироти також з одного боку спостерігаємо співчуття, з іншого – натрапляємо на досить критичну оцінку його способу життя.

Народне осмислення ролі та поведінки названих соціальних типів підпорядковане побутуванням архетипних традиційних уявлень про суспільну значимість особистості, які сформувалися в козацькому середовищі. Прямо чи опосередковано в народній творчості кожен образ чоловіка зіставляється, порівнюється з традиційним образом козака як ідеального чоловіка, відповідального за долю країни, мужнього, сильного, вільного в усіх смислах цього поняття.

Тому в пісенних творах акцентовано увагу на описах приниження заробітчанина, а також на змалюванні його зовнішнього вигляду як естетично непривабливого, адже в розумінні народу, людина-невільник не може виглядати гарно (внутрішня і зовнішня краса – єдині):

Ні вмивавсі, ні вгортавсі, не мав ходак,

191 *Наймитські та заробітчанські пісні, op. cit.*, с. 53.

не вбувавсі.
Не мав ходак, не вбувавсі, не мав паса,
не впасавсі[192]

Мотиви змарнування краси під час служби на чужих людей, від тяжкої праці та поганого харчування, як і від туги за родиною, батьківщиною – провідні в заробітчанській пісні. Крім цього, народ убачає тісний зв'язок між рабським становищем людини та формуванням у неї відповідних психологічних ознак (покірність, терплячість). Особистість, яка дозволяє себе принижувати, не може оцінюватися позитивно:

1) Куди хилять, та й хилюся,
   То я всіх боюся;[193]
2) Один каже: «Женіть мене, я буду робить...»
   Другий каже: «Найміть мене, я буду служить»;[194]
3) – Робитиму, годитиму –
   Пожалують люди.[195]

Картини фізичного та морального приниження заробітчанина широко представлені в пісенному фольклорі:

1) Бідний наймит пасе воли та й нічого не знає,
   А йому ся з сорок мисок на обід зливає;[196]
2) Приймай, жінко, вареники з столу,
   Бо йде наймитюга;[197]
3) Богач слугу так корняє, що кури не піли,
   Дає слузі тото їсти, що діти не з'їли.[198]

Претензії й бажання героїв пісні щодо власного становища не сягають вище вимог нормального харчування, вчасного розрахунку за роботу, полегшення умов праці. Це умови, які забезпечують життя на рівні існування. Життєво необхідні чинники діяльності козака (воля, гідність, суспільна активність) втрачають свою актуальність у названих соціальних типів. Заробітчанин не відповідає народному уявленню про цілісну особистість, він економічно та психологічно не здатний створити нормальну родину, стати

192 *Наймитські та заробітчанські пісні*, *op. cit.*, с. 67.
193 *Ibidem*, с. 174.
194 *Ibidem*, с. 176.
195 *Ibidem*, с. 173.
196 *Ibidem*.
197 *Ibidem*, с. 178.
198 *Ibidem*, с. 176.

справжнім господарем, адже сформувався в середовищі людей, які часто з дитинства змушені були прислужувати іншим:

А з-за гори високої дощик зажурився,
А з дворака не господар, хоч би й оженився.[199]

Подекуди натрапляємо на твори, які ілюструють спроби відстояти власну гідність. У таких зразках протест набирає цілком відвертих форм:

Ми до краю дополемо,
Прикажчика поборемо,
Одежу порвемо,
Голову поб'ємо
Що внашого пана
Ряба кобила
Бодай тебе прикончила
Лихая година![200]

На жаль, подібні зразки – вияв поодинокості, ситуативності сплесків соціальної та особистої активності. Така поведінка не є типовою для соціального середовища заробітчанства. Як правило, характер протесту, відображається словами: «Ой ізтиха, помаленьки, най ніхто не чує».

Категорія комічного відіграє в названому циклі фольклорних творів важливу художню роль. Гостре висміювання зовнішнього вигляду утискувачів – один із засобів протесту:

1) Од куріня до куріня ряба жаба лізла...
   А в нашого пригінчого голова облізла.
   Од куріня до куріня доріженька проста...
   А в нашого пригінчого напала короста. [201]
2) Од кореня до кореня
   Чорна курка здохла,
   А в нашого пана
   Права рука всохла. [202]

Ще однією гілкою творів про заробітчанство є цикл пісень про працю на цукрових заводах, ливарнях та шахтах. Вони малочисельні, порівняно з бурлацькими, наймитськими та емігрантськими: «Нечисленність заробітчанських пісень про роботу на заводах, шахтах пояснюється тим, що заробітчанство в умовах капіталізму

199 *Ibidem*, с. 78.
200 *Ibidem*, с. 131.
201 *Ibidem*, с. 126.
202 *Ibidem*, с. 127.

тривало порівняно недовго. Для фольклору це був надто малий час, щоб події встигли в ньому широко та глибоко закарбуватись».[203]

Мотиви цих пісень близькі до бурлацьких та наймитських. Часто в творах головного персонажа названо бурлаком. Це логічно, адже змінилася лише назва соціального типу, а робота, ставлення до людини-заробітчанина залишилося таким, як і бурлацькому та наймитському середовищі.

Робота на заводі сприймається народом як невільницький труд:

1) А мій милий у неволі -
   У сахарному заводі;[204]
2) Ваш муж у заводі,
   Він робить, роботає:
   Да бере топор да й рубає.
   А топор до рук прикипає,
   А піт очі заливає
   А хазяїн його лає
   Да малих діток научає; [205]
3) Ой да милий у заводі,
   Ой на каторжній да роботі. [206]

Тяжкі умови праці, приниження від власників заводів – провідні в пісні:

1) Ми в заводі побували -
   Мого горя повидали.
   Нам і голод нам і холод,
   Нам і хліба не дают. [207]
2) На роботу буде рано,
   Хліба-солі дає мало.
   На роботу ідемо –
   Сухарики гриземо.
   Із роботи ідемо –
   Гіркі сльози ллємо [208]

Народна творчість ілюструє спроби протестувати проти такого становища заробітчанина, але цей протест обмежується лише

203 *Ibidem*, с. 27.
204 *Ibidem*, с. 486.
205 *Ibidem*, с. 487.
206 *Ibidem*, с. 494.
207 *Ibidem*, с. 504.
208 *Ibidem*.

рішенням більше не приходити на таку працю: «На другий год не прийдем, і собаки не пришлем, і сусідам закажем». [209]

Робота на шахтах супроводжувалася травматичними ситуаціями, широко описаними народним генієм у свої творах. Провідний настрій робітничої пісні – трагічний. Часто твір починається словами: «В шахту спускається – з світом прощається».[210]

Пісня насичена страшними натуралістичними картинами каліцтв на шахті і містить осмислення тяжкої долі шахтаря, який, розуміючи небезпеку, змушений щодня ризикувати життям:

1) Доля проклятая –
   Така ти важка і гірка [211]
2) Ой яка ж гірка ти,
   Судьбино шахтарська! [212]

Фольклористи вказують на близькість українських заробітчанських пісень капіталістичної доби із російськими, адже «українські селяни виходили на заробітки в міста і села центральних районів Росії, а російські – на Україну».[213] Науковці також зазначають, що «у порівнянні з давніми заробітчанськими піснями, де переважали мінорні тони, де соціальний протест виявлявся ще досить слабо, в нових піснях емоційна палітра більш контрастна.»[214] Таким чином, нові робітничі пісні про роботу на заводах та шахтах ілюструють зміни в світогляді людини-заробітчанина, який вже здатний відстояти власну гідність.

Емігрантська пісня відображає світогляд, внутрішні почуття заробітчанина, який перебуває в соціальних та етнографічних умовах, відмінних від традиційних, усталених, унормованих. Твори названої тематики надзвичайно інформативні, оскільки є джерелом пізнання побуту, особливостей життя людини поза межами батьківщини. Разом із тим емігрантська пісенність відображає позаматеріальні чинники, без яких представник певної нації не може почувати себе щасливим. С. Грица називає цикл емігрантських пісень «драматичною епопеєю про знедолених шукачів *земного раю*, життя яких сповнене тривог, надій, соціальних і моральних утисків,

209 *Ibidem*, с. 506.
210 *Ibidem*, с. 514.
211 *Ibidem*, с. 515.
212 *Ibidem*.
213 *Ibidem*, с. 26.
214 *Ibidem*, с. 27.

розчарувань».[215] Масова еміграція до Угорщини, Прусії, Америки, Канади, Бразилії була викликана нестерпним економічним та психологічним становищем, яке склалося на Західній Україні в середовищі зубожілого селянства.

Емігрантська пісня ілюструє спробу народу осягнути значимість традиційного, національного в житті людини. Цей масив конденсує в собі філософсько-естетичні роздуми про неможливість гармонійного існування особистості поза межами своєї культури та складність її самореалізації в умовах іншої ментальності, порушує проблеми собітотожності, відповідності психічних рис людині певної нації.

Дослідження традиційних засад емігрантської пісенності цінне з огляду на необхідність виховання національно орієнтованого покоління українців, яке б осмислено сприяло економічному та духовному розвиткові рідної країни.

Фольклористи визначають одним із джерел виникнення емігрантської пісні попереджувальні листи, які писали селяни з чужини, зрозумівши оманливість своїх надій та безперспективність життя в еміграції.

Твори названої тематики відображають народний аналіз причин, які змушують людину шукати щастя за межами рідної землі. Одним із найважливіших поштовхів до еміграції було прагнення матеріального забезпечення родини:

1) Ой Канадо, чужий краю, знайдеш, де нас діти?
   Бо ми в себе на рідному не маєм чим жити;[216]
2) Мислю іти у Канаду, а вас полишити.
   Я вас лишу в старім краю, сам піду в Канаду,
   Там зароблю трохи грошей, а може й пропаду.[217]
3) Ой хотів я тих доларів много заробити
   Та аж потім до дівчини скоренько спішити.[218]

Поряд із бажанням заробити, причиною еміграції в пісні постає прагнення досягти певної особистої свободи. Втративши надію бути вільною на батьківщині, людина спрямовує свою енергію на пошук свободи на чужині:

1) Вже пропало, вже не будем панків цюлювати.
   В Бразилії нема того дурного звичаю,

215 *Ibidem*, с. 27.
216 *Ibidem*, с. 407.
217 *Ibidem*, с. 408.
218 *Ibidem*, с. 407.

Щоб ся руки цюлювати, – тут того не знают.
Бо тут би ся бразиляни з того насмівали,
Якби тутка одні других в руки цюлювали.
Нема того і не буде, не повинно бути,
За такії дурні речі вже нам час забути.[219]

2) Мо' далеко в Бразилії буде ліпше жити.
Тут спокійно іще жити, ніхто не здирає,
Та секвестер на подвір'я ще не заглідає.
Тут шандаря не забачим ніколи на очі,
Тут так кождий поступає, як си кому хоче.[220]

Уміння цінувати рідне, традиційне набирає в емігрантській пісенності моральної валідності, в той час як бажання залишити батьківщину, навіть із причин цілком вмотивованих, викликає в народному середовищі засудження. Поряд із розумінням безвихідності становища селянина, змушеного від'їжджати в чужі краї, народна творчість визначає поштовхом до мандрівки прагнення «легкого хліба». Небажання важко працювати на батьківщині часто в пісні трактується як зрада, за яку може покарати доля:

1) Не хтіли-сте шанувати житненького хліба –
Тепер мовчи, ніц не кажи, чого тобі біда! [221]

2) Тут не хтіли наші жінки припічка білити.
Тепер мусять по-циганськи на плацу палити.
Тут не хтіли наші діти хатів замітати,
Тепер мусять в деревляних будах привикати.[222]

Провідний настрій сцен, які змальовують від'їзд заробітчанина – трагічний:

1) Гори мої високії, мушу вас лишати.
Волів би-м був у вас гнити, як в чужині жити! [223]

2) Ой поїдем в Аргентину, поїдем у гості.
То залишим в Аргентині свої білі кості. [224]

3) Бувай здоров, бувай здоров, зелений лісочку,
Бо вже більше тут не вчуєш мого голосочку.[225]

4) Як піду з того села, зовсім заберуся,

219 *Ibidem*, с. 409.
220 *Ibidem*, с. 406.
221 *Ibidem*, с. 432.
222 *Ibidem*.
223 *Ibidem*, с. 403.
224 *Ibidem*, с. 412.
225 *Ibidem*, с. 402.

Та най верба грушки родить, а я не вернуся.[226]

Подекуди в пісні зустрічаються сподівання на щасливу долю на чужині, проте, такі твори нечисленні. Поняття «горе», «біда», «злидні» як іпостасі гіркої долі провідні в емігрантській пісні. Поряд із абстрактними чинниками бездольного життя заробітчанина, у творах зустрічаємо й цілком конкретні: тяжкі умови праці, відсутність гарантій безпеки життя призводили до втрати здоров'я, каліцтва, що ставало причиною подальших нещасть. Наприклад:

1) Ой Канадо, Канадочко, бодай ти пропала,
   Що молодість і здоров'я від мене забрала.[227]
2) Ей, ота Америка бодай ізгоріла,
   Бо вна моє здоров'ячко навіки їз'їла.[228]

Рішення про від'їзд за кордон оцінюється народною свідомістю як вибір на користь морального чи аморального. Селянин, позбавлений зв'язків із домівкою, часто втрачав моральні орієнтири. Довга розлука з родиною, за піснею, викликає зміну ціннісних засад, деградацію і врешті призводить до розпаду сімейних стосунків. Наприклад:

1) Не є, боже, не є, як младой невесце,
   Муж їй в Америці, она робит цо хце.
   Муж їй в Америці робить на таляри,
   А она купує парубкам сигари.[229]
2) Маю мужа в Америці, десять літ немає,
   Ні до мене, ні до дітей вже ся не признає.
   Мої діти рідненькії, тато вас не знає,
   Бо наш тато в Америці другу маму має.[230]
3) Добре тому в Гамерице, хто ма жінки дві:
   Єдна в краю при звичаю, а друга при мні. [231]
4) Ми їм гроши шлеме,
   Гроши дулярами,
   Наши жінки піют
   Дома з фраїрами.[232]
5) Ой Канадо, Канадонько, яка ти зрадлива!

226 *Ibidem*, с. 422.
227 *Ibidem*, с. 423.
228 *Ibidem*, с. 435.
229 *Ibidem*, с. 443.
230 *Ibidem*, с. 455.
231 *Ibidem*, с. 456.
232 *Ibidem*, с. 444.

Не їдного чоловіка з жінков розлучила.
Чоловіка розлучила, дітям тата вкрала,
Ой бодай ти, Канадочко, була ся зогнила. [233]

Образ батьківщини в емігрантській пісні набирає рис ідеалізації. Саме рідна земля, її традиції є критерієм оцінки звичаїв інших країв. Побутові деталі життя, рідні краєвиди, традиційні норми поведінки в родині та суспільстві отримують у творах названої тематики особливої ваги, етико-естетичного забарвлення:

1) Буковино, моя мила, дорогий мій краю,
Я на тебе, сиротину, нишком поглядаю,
То заплачу на весь голос на чужій сторонці.
В'яну я та висихаю, як листок на сонці.[234]
2) Ні стежечки, ні доріжечки –
Все ліс та вода.
Куди гляну та подивлюся:
Не рід – чужина [235]
3) У нас, у краю, по садочках,
Скрізь птички співають,
А в Канаді лиш комарі,
Як гади кусають. [236]
4) Ой співав би-м коломийки, коби їх удати,
Но я в чужій сторононьці – будуть ся сміяти.
Бо то чужа сторононька та чужії люде,
Будуть з мене ся міяти, а мені жаль буде[237]

Традиційною для емігрантської пісні є народна оцінка праці на чужині як рабської. Національна свідомість об'єктивно висвітлює статус емігранта як дешевої робочої сили, безправної, позбавленої нормальних умов життя, маргінальної особистості:

1) Не мож вже мене питати ні брат, ні сестриці,
Бо ми, раби з Буковини, чужі чужениці. [238]
2) Ой Канадо, Канадочко і ти Манітобо,
Жиє в тобі руський нарід, мов тая худоба. [239]
3) Тут гадають наші люди, що будуть панами,

233 *Ibidem*, с. 425.
234 *Ibidem*, с. 443.
235 *Ibidem*, с. 432.
236 *Ibidem*, с. 480.
237 *Ibidem*, с. 432.
238 *Ibidem*.
239 *Ibidem*, с. 423.

А вони тут на роботу всі ідуть з торбами. [240]

4) Ой пішов я по Канаді гроші заробляти,
А в Канаді із голоду треба умирати. [241]

Рабське становище – естетично неприйнятне для персонажа пісні.

Виходячи з аналізу явищ суспільного та духовного буття, спираючись на традиційні уявлення, народна свідомість визначає формулу оцінки емігрантства: «Вандрівництво – ізрадництво, вандрівництво – горе». Провідною ідеєю пісні є думка: «Не виїжджайте до тої страшної біди». Народна творчість ілюструє впевненість у тому, що кожна людина повинна забезпечувати свої матеріальні та духовні потреби у власній державі, в межах рідної культури.

БІБЛІОГРАФІЯ

Б а х т и н М., *Литературно-критические статьи*, Москва 1986, с.163.

Б у к а т е в и ч Н., *Чумацтво на Україні*: *іст.- етнограф. нариси.*, Одеса, 1928, с. 2–46.

Г р и ц а С., *Наймитські та заробітчанські пісні*, Київ 1975, с. 9-44.

Г р и ц а С., *Фольклор у просторі та часі: вибрані статті* Тернопіль 2000, с.2.

Д о н ц о в Д., *Дух нашої давнини*, Дрогобич 1981, с.86.

Д р а г о м а н о в М., *Нові українські пісні про громадські справи (1764-1880)*, Київ 1991, с. 456–461.

З а б у ж к о О., *Філософія української ідеї та європейський контекст*, Київ 1993, с.

Закувала зозуленька. Антологія народної творчості: Пісні, прислів'я, загадки, скоромовки, Київ 1989.

К о с т о м а р о в Н., *Две русские народности,* Київ-Харків 1991, с. 73; *Коломийки.*, Київ, 1969.

Л а з у р е н к о В., *Каравани українського степу*, Черкаси 2004, с. 3–55.

Наймитські та заробітчанські пісні, Київ 1975.

Р е в у ц ь к и й Д., *Українські думи та пісні історичні.*, Київ 1919.

Р у д ч е н к о И., *Чумаки в народных песнях: Этнографический очерк*, Київ 1974.

Соціально-побутові пісні, Київ 1985.

Чумацькі пісні., Київ 1976.

240 *Ibidem*, с. 412.
241 *Ibidem*, с. 423.

Ф р а н к о І., *Літературно-науковий вісник*, 1906, с. 502–503.
Ф р е з е р Д., *Золотая ветвь,* Москва 1980.
Ф р о м м Э., Человек для себя, Минск 1992, с. 17–27.
Я в о р н и ц ь к и й Д., *Україно-руське козцтво перед судом історії,* Український історичний журнал, Київ, №7, 1968.

UKRAINIAN SOCIAL AND DAILY SONG: DYNAMICS OF TRADITIONS AND NATIONAL MENTALITY

This paper investigates the features of traditional attitudes to life in social and daily singing and their transformation under the influence of socio-economic factors. Socio-daily lyric melodiousness is interpreted as a cycle which has an integral, general, typical people's attitude to different events and circumstances of social life. The analysis of the Cossack's, recruiting, soldier's, chumak's, naimyt's, Burlak's, immigrant's songs nature suggests that people not only express their evaluation of social results of a day, but they also turn out the level of philosophical understanding of human existence problems and their place in the world, choice of freedom. People through songs express their vision of building a harmonious society in which each person was able to fulfil their needs.

Particular attention is paid to the changes of components of Ukrainian national mentality depending on socio-historical conditions.

Key words: folklore, tradition, mentality, social and daily song, theme, motive, transformation.

Світлана ЛАВРИНЕНКО

Фольклорний текст як джерело культуроправової інформативності

Метою статті є обґрунтування наявності в українському фольклорному конструкті лінгвокультурних знаків інформативності правової сфери.

Як елемент структури буденної свідомості, народнопоетична творчість виявляє власну специфіку через художньо-образне відображення освоєної людьми дійсності, в ідеальному її представленні за допомогою фіксації естетичних, моральних, соціальних та інших духовних цінностей, а також через емоційно-почуттєве вираження поглядів, потреб, сподівань носіїв традиції. М. Алефіренко підкреслює: «На початковому етапі соціалізації культура актуалізується у вигляді фольклорних дискурсів, основними репрезентантами яких виступають народні пісні, билини, прислів'я, приказки та інші структури мови, що фіксують народну мудрість»[242].

На думку В. Воробйова[243], В. Маслової[244], О. Хроленка[245], С. Єрмоленко[246], В. Жайворонка[247], В. Кононенка[248], О. Селіванової[249],

242 Н. Алефиренко, *Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка*, Москва 2010, с. 143.

243 В. Воробьев, *Лингвокультурология*, Москва 2008, с. 56.

244 В. Маслова, *Лингвокультурология*, Москва 2001, с. 23.

245 О. Хроленко, *Основы лингвокультурологии*, Москва 2009, с. 27.

246 С. Єрмоленко, *Фольклор і літературна мова*, Київ 1987, с. 7.; Idem, *Мова і українознавчий світогляд*, Київ, 2007, с. 3.; Idem, *Мовно-естетичні знаки української культури*, Київ, 2009, с. 5-6.

247 В. Жайворонок, *Етнолінгвістика в колі суміжних наук* [в:] «Мовознавство», №5-6, 2004, с. 23-35.; Idem, *Українська етнолінгвістика*, Київ 2007, с. 19.

248 В. Кононенко, *Мова і народна культура* [в:] «Мовознавство», № 3, 2001, с. 62–69.; Idem, *Концепти українського дискурсу*, Івано-Франківськ 2004, с. 248.; Idem, *Українська лінгвокультурологія*, Київ 2008, с. 15.

249 О. Селіванова, *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*, Полтава, 2008, с. 261.

Л. Мацько[250] та інших дослідників, фольклорний масив є акумулятором і ретранслятором лінгвокультурологічної інформативності, джерелом лінгвокультурологічної компетенції. У монографії *Мовно-естетичні знаки української культури* С. Єрмоленко переконливо доводить, що «Українська мова, література, фольклор або українська словесність – це невичерпна криниця думок і почуттів, скарбниця мовно-естетичних знаків культури»[251]. Отже, як частина національної культури, надбання цивілізації й віддзеркалення суспільної свідомості етносу, народнопоетична творчість містить багатий матеріал для лінгвгокультурологічних студій. О. Хроленко зауважує: «Для лінгвокультурознавця вельми привабливими є фольклорні тексти, оскільки вони колективно-анонімні, мінімально суб'єктивні, традиційні, стійкі, є сповіддю народу і презентацією зразків високої культури. Фольклорні тексти здаються тим ідеальним дослідницьким полем, на якому можна виробити методологію лінгвокультурознавства»[252].

Лінгвокультурологічне дослідження фольклорного масиву дозволяє зробити істотний крок у напрямку виявлення лінгвокультурних рис етноспільноти, дешифрації її мовомислення, опису культурних компонентів у семантиці мовних знаків, віднайдення у мові окремих культурних кодів. Актуальність і перспективність лінгвокультурологічного вивчення фольклорних текстів чітко сформулював В. Кононенко: «Українська народна творчість створила неповторний образ світу. Вивчення художньо-ціннісних орієнтацій, символічних образів, що їх виплекало українство, у свою чергу, відкриває шлях до підняття етнокультурологічних засад національного світосприйняття, закладає підвалини картини світу, що виокремлює національну спільноту. Побачити в узагальнених категоріях національно окреслене, історично й традиційно опрацьоване, осмислене у вимірах часу, ввійти в коло споконвічних народних прагнень і сподівань з орієнтацією на сучасні процеси національного відродження означає спрямувати опис концептуальних засад духовності у річище національної культури, національної мови»[253].

---

250 Л. Мацько, *Українська мова у освітньому просторі*, Київ 2009. с. 358.; Idem, *Стилістика й історія української літературної мови у лінгводидактичному полі підготовки українських філологів* [в:] «Вісник Львівського університету», Серія «Філологія», № 50, 2010, с. 112–116.

251 С. Єрмоленко, *Мовно-естетичні знаки української культури, op. cit.,* с. 6.

252 О. Хроленко, *op. cit.,* с. 24.

253 В. Кононенко, *op. cit.*, с. 98.

Культурна інформація закодована у фольклорі засобами мови. Мова фольклору не лише фіксує та зберігає у своїх одиницях концепти й настанови культури: через неї зазначені концепти й настанови відтворюються у менталітеті народу чи окремих його соціальних груп і передаються від покоління до покоління. За допомогою трансляторної функції культури мова здатна впливати на спосіб світорозуміння, властивий тій чи тій лінгвокультурній спільноті. «Мова усної народної творчості створює особливу фольклорну дійсність, яка в багатьох своїх аспектах становить ідеальну дійсність»[254]. «Мова фольклору свого часу виконувала функцію пізнання та осягнення світу. Вона не просто відображала, копіювала навколишню дійсність у національній свідомості, а й створювала свою особливу мовну картину світу, яка певним чином відрізняється від загальномовної і тих, що формуються в художньому тексті під впливом індивідуально-мовних образів»[255].

Українські мовознавці (С. Єрмоленко, В. Жайворонок, В. Кононенко, О. Селіванова, О. Тищенко, П. Мацьків, Н. Мех та ін.)[256], простежуючи певне бачення світу через призму фольклорного конструкту, аналізують мову народнопоетичної творчості як феномен культури, резервуар культурного змісту, засіб проникнення до ієрархії культурних цінностей, інструмент інтерпретації, категоризації й концептуалізації вторинних семіотичних систем[257]. С. Єрмоленко у фундаментальній праці *Фольклор і літературна мова* підкреслює: «Мова усної поетичної творчості трудового народу передає наступним поколінням і факти героїчної історії, і картини соціального і родинного побуту, і найрізноманітніші гами людських почуттів, оцінок, утілених у відшліфовані словесно-виражальні

254 И. Оссовецкий, *Очерки по стилистике художественной речи*, Москва 1979, с.76.

255 Н. Данилюк, *Поетичне слово в українській народній пісні*, Луцьк 2010, с. 91.

256 С. Єрмоленко, *Фольклор і літературна мова*, Київ 1987.; О. Тищенко, *Обрядова семантика у слов'янському мовному просторі,* Київ 2000.; В. Жайворонок, *Українська етнолінгвістика*, Київ 2007.; П. Мацьків, *Концептосфера Бог в українському мовному просторі,* Дрогобич 2007.; В. Кононенко, *Українська лінгвокультурологія*, Київ 2008.; О. Селіванова, *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*, Полтава 2008.; Н. Мех *Лінгвокультурологема «ЛОГОС» у науковій, релігійній та художній картинах світу,* Київ 2011.

257 Н. Данилюк, *Етнолінгвістичниі дослідження у другій половині XX – на початку XXI століть і вивчення мови фольклору* [в:] «Українська мова», №3, 2008, с. 90–97.

форми»[258]. У монографії *Мова і українознавчий світогляд* дослідниця зазначає: «Народно-пісенна мова – скарбниця мовних знаків національної культури, пов'язаних із характером мислення й почування народу»[259]. Отже, фольклорний текст становить складне закодоване повідомлення, яке можна інтерпретувати лише володіючи вербальним кодом, що розкриває особливості народнопоетичної картини світу.

Текстовий масив українського фольклору містить лінгвосмислові індикатори буденної філософсько-правової картини світу. Народнопоетична творчість транслює актуальні для української етносвідомості концептотвірні смисли правової сфери. До складу правової інформативності фольклорного конструкту входять етнокультурні уявлення про права і можливості людини, що витікають з усвідомлення носіями народнопоетичної спадщини низки понять, як-от: розум, воля, потреба, інтерес, примус, влада, порядок, порушення порядку, відновлення порядку та ін. Представлені у текстах різних фольклорних жанрів реалізації співвідносних із зазначеними категоріями смислів стосуються правового сегменту картини світобачення, властивої українському народу і втіленої у його традиціях, звичаях, віруваннях, процесах моделювання довкілля тощо.

Вважаємо, що саме шляхом лінгвокультурологічного дослідження й опису можливо схарактеризувати складний та дискусійний у плані інтерпретації масив культуроправової інформативності українського фольклору, що слугує своєрідним корелятом понять *людина, дія, оцінка*.

В українському фольклорі широко представлені мовні позначення правосуб'єктності, правосвідомості, правоздатності. Ідентифікація суб'єкта права спирається на усвідомлення проспективності ролі персонажу в реалізації конкретного різновиду правової активності. Основні правові прецеденти, інтерпретовані усною творчістю, стосуються держави, народу, влади, території, податків, органів правотворчості, кордонів, зовнішніх відносин, війська, наказів, каральних заходів, конфліктів, оборони, охорони правопорядку, державної символіки, виборчої системи, громади, інформації, казни, правосуддя, миру й війни, угод, розпорядження земельними ресурсами, керування майном, договорів, проступків, співучасті, необережності, недбалості, втрати власності, купівлі, продажу, спадкування, заповідання, шлюбу, піклування, захисту честі й гідності тощо.

258 С. Єрмоленко, *op. cit.*, с. 3.
259 *Ibidem*, с. 117.

Наївно-мовне розуміння фольклороправової інформативності суттєво відрізняється від наукових уявлень юридичної сфери й пов'язується з відтворенням рефлексивного досвіду утилітарного сприйняття правових явищ. Вивчення особливостей фольклороправового конструкту (буденного розуміння правосуб'єктності, правосвідомості, правоздатності) можливе через розгляд смислового наповнення відповідних мовних сегментів народнопоетичного масиву.

Обраний нами аспект наукового пошуку лежить у царині лінгвокультурології. Адже, за твердженням В. Воробйова, лінгвокультурологія досліджує різні форми опосередкування знаків, які передають не лише власне мовний, а й позамовний зміст, і має робити акценти на тому, що стосується глобальної, а не подієвої історії[260]. До того ж, лінгвокультурологічне дослідження правової інформативності фольклорного тексту відповідає загальній тенденції сучасної лінгвістики – переходу від лінгвістики іманентної, структурної, до лінгвістики антропологічної, що розглядає явища мови у тісному зв'язку з людиною, її мисленням, духовно-практичною діяльністю[261]. Лінгвокультурологія вивчає знаки культури, закріплені у різних формах побутової та ритуальної поведінки, у мові, зокрема, у фольклорних текстах. Лінгвокультурологічний підхід має бути застосований до вивчення правової інформативності фольклорного тексту ще й тому, що феномен право є частиною культури. Право належить до соціальних категорій культури, що відтворюють специфіку наявної системи цінностей і задають зразки соціальної поведінки та сприйняття світу[262]. В. Маслова справедливо зауважує: «Культура – це сукупність усіх форм діяльності суб'єкта у світі, основана на системі настанов та приписів, цінностей та норм, зразків та ідеалів, це спадкова пам'ять колективу[263].

Когнітивний поворот науки поставив у центр дослідницьких зацікавлень інформацію, що набувається шляхом пізнання світу в ході сприйняття та узагальнення досвіду. Власне предметом когнітивної рецепції є ментальна інформація, яку Дж. Фодор визначив як внутрішній код, Дж. Миллер і Ф. Джонсон-Лерд назвали

260 В. Воробьев, *Лингвокультурология (теория и методы)*, Москва 1997, с. 34.

261 В. Постовалова, *Картина мира в жизнедеятельности человека* [в:] *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*, под. ред. Б. Серебренникова, Москва 1988, с. 8.

262 В. Маслова, *Лингвокультурология*, Москва 2001, с. 51.

263 *Ibidem,* с. 17–18.

концептуальною структурою, що, на переконання Р. Джекендоффа, має вивчатися з позицій когнітивної теорії[264]. Концептуальна інформація є результатом пізнавальної діяльності, смисловою субстанцією, яка вже стала продуктом здійсненої людиною обробки й структурації знання. Згаданий феномен виникає у процесі осмислення всієї інформації, що надходить людині з різних каналів і може включати сегменти об'єктивного (пов'язаного з відтворенням реалій світу) й суб'єктивного (співвідносного з уявленнями про можливе) планів.

Широке розуміння інформації, характерне для сучасних лінгвістичних досліджень, ототожнює її зі значенням, значущістю й дозволяє тлумачити як повідомлення про факти, події, процеси, оформлені та представлені мовними засобами. У зв'язку з розвитком когнітивної лінгвістики загальновизнаною стає трактування інформації як знання, репрезентованого й трансльованого мовними формами[265]. «Фундаментальне значення має той факт, що знання, аби бути переданим іншій людині, має концептуалізуватися у мовні форми»[266]. Отже, інформація концентрується текстом, у процесі інтерпретації якого активізується не лише базове, але й усе релевантне знання, акумульоване пам'яттю, логічно чи евристично виведене.

Осмислення певного масиву інформації пов'язується з поняттям інформативності. Інформативність – кількість відомостей, елементів змісту, насиченість змістом, інформацією, поінформованість[267]. Інформативність – певна сума знань про якісь події, чиюсь діяльність. Термін інформативність стосується сукупності усіх смислових структур, що надходять до людини ззовні різними чуттєво-перцептуальними та сенсорно-моторними каналами, а також тих, що вже перероблені центральною нервовою системою, інтеріоризовані та реінтерпретовані людиною й представлені її свідомістю у вигляді ментальних репрезентацій.

Культуроправова інформативність фольклору – це закодовані мовними сегментами різножанрових народнопоетичних текстів

264 J. Fodor, *The Language of Thought*, Cambridge 1975. p. 214; G. Miller, P. Johnson-Laird, *Language and perception*, Cambridge 1976, p. 760; R. Jackendoff, *Patterns in the Mind. Language and Human nature*, NewYork 1994, p. 246.

265 Е. Кубрякова, В. Демьянков, Ю. Панкрац, Л. Лузина, *Краткий словарь когнитивных терминов*, Москва 1997, с. 36.

266 *Ibidem*, с. 35.

267 *Великий тлумачний словник сучасної української мови*, Київ 2005, с. 511.

знання про явища та події, які мають проекцію у сферу правової культури. Культуроправова інформативність реалізується через культуроправові смисли, що суміщають універсальні та ідіоетнічні узагальнення правового досвіду. «Смисл – особливий зміст, яким людина наділяє вияви своєї життєдіяльності, предмети та явища об'єктивного світу в процесі його духовного та практичного освоєння і внаслідок цього надає їм певного значення в системі людської культури, в ієрархії суспільних цінностей»[268]. У працях О. Кубрякової смисл ототожнюється з певною ідеєю, що існує у свідомості як оперативна одиниця мисленнєвих процесів[269]. На відміну від мовного значення, смисл характеризується недоступністю для прямого спостереження, інваріантністю, що регламентує різного роду перефразування, ситуативністю, суб'єктивністю[270]. Смисл не дорівнює значенню, адже передбачає перехід на рівень текстового розуміння[271]. За твердженням О. Леонтьєва[272], смисл створюється фіксованим у голові людини об'єктивним ставленням до того, що спонукає її до дії, до того, на що її дія спрямована як на безпосередній результат. Іншими словами, свідомий смисл виражає ставлення мотиву до мети. Смисл акцентує етнокультурні параметри мовного знаку. Як наслідок, формуються різні одиниці культурного смислу: від потреб та настанов – до складних ціннісно-смислових структур[273]. Смисли постають із поєднання різноманітних кодів суспільного, етнокультурного та індивідуального типів свідомості: вербального, поведінкового, міфологічно-ідеологічного, предметно-символічного. Для висвітлення смислу потрібне залучення широкого набору додаткових щодо значення мовної одиниці показників, семантичних конотацій, які лише у своїй сукупності дозволяють наблизитися до смислу. Лінгвокультурологічна інтерпретація смислів потребує звернення до різносубстратної інформації, у тому числі й орієнтацію на тексти традиційної культури, у яких закодовані асоціативні параметри та різного роду аперцепції, породжені традиційним мовним простором.

---

268 *Философский энциклопедический словарь*, Москва 1983, с. 590.
269 Е. Кубрякова, *Язык и знание*, Москва 2004, с. 316.
270 Э. Сулейманова, *Понятие смысла в современной лингвистике*, Алма-Ата, 1989, с. 31.
271 В. Кононенко, *op. cit.*, с. 128.
272 А. Леонтьев, *Основы психолингвистики*, Москва 1997, с. 287.
273 Н. Алефиренко, *op. cit.*, с. 93.

Процесуально окреслене розпізнавання смислів як відтворення національного мовного типу має власні механізми реалізації й передбачає включення комплексу чинників (фонові знання, історико-культурне тло, мовленнєвий досвід, чуття мови, лінгвокультурологічно орієнтовані пресупозиції та ін.)[274]. Культуроправові смисли українського фольклору виходять далеко за межі лексичних значень ключових слів правової сфери (закон, наказ, кара, суд та ін.), зафіксованих народною творчістю, та реалізуються у вигляді лінгвокультурем різних іпостасей і обсягів на базі необмеженої кількості текстів. Як накопичувальні елементи української культури, вербалізації правових смислів фольклору відтворюють параметри національного психотипу, відповідні ментефакти й становлять фрагмент етномовної картини світу. Тож вивчення культуроправових смислів народнопоетичного конструкту зорієнтоване не на окремий текст, а на гіпертекст, адже мережа гіпертексту забезпечує можливість гарантовано вловити культурні смисли, акумульовані мовою казок, пісень, дум, балад тощо. Антрпопометричність культуроправових смислів українського фольклору виявляється у їхній маніфестації крізь призму бачення певного явища носієм традиції. Саме через це навколо смислу групуються знання й когнітивні уявлення. Категорія смислу є характерологічною кваліфікацією концепту, оскільки когнітивні нашарування співвідносяться з елементами смислів. За смислом нерідко вбачається концепт. Когнітивна семантика послуговується категорією смислу з метою пізнання механізмів вербалізації об'єктів позамовної дійсності. Дослідники розглядають можливість паралельного використання таких двох суміжних понять когнітивної семантики, як концепт і смисл[275]. У фольклорному матеріалі ці поняття не завжди співпадають: досить часто сукупність культуроправових смислів утворює певний концепт.

Базисом вивчення культуроправової інформативності народнопоетичних творів слугує скероване сприйняття правових смислів як об'єктів рецепції. Ідентифікація культуроправового смислу забезпечується фокусом інтенційності, роль якого полягає у фільтрації інформативного потоку, опрацьованого реципієнтом.

Культуроправовий смисл фольклорного тексту – вербалізація прямого чи прихованого (асоціативного) сигналу значення, співвідносного з буденним правовим досвідом носія певної культури. В українських народних казках, піснях, думах, баладах культуроправові

274 В. Кононенко, *op. cit.*, с. 73.
275 Н. Алефиренко, *op. cit.*, с. 135.

смисли представлені цілою низкою вербальних проекцій, одиницями різних рівнів мовної системи – словами, словосполученнями, сегментами текстів, тематичними групами текстів, гіпертекстовими структурами тощо. Сутність правової інформативності фольклору виявляється у здатності до оприявнення ядерних та периферійних культуроправових смислів, пов'язаних із об'єктом рецепції. Правові смисли, супровідні чи основні, закладені у мовне втілення переважної більшості фольклорних образів та колізій. Критерій культуроправової інформативності є запорукою розпізнавання відповідних смислів фольклорного масиву. При цьому інтенсивність та якість реалізації правової інформативності у текстах різних жанрів не є однаковою.

Таким чином, фольклорний конструкт увібрав кванти інформації, співвідносні з параметрами правової реальності, оскільки право є невід'ємною формою буття людини, органічно вплетеною у суспільні відносини, здатною виступати ефективним засобом задоволення життєвих потреб та інтересів. Правова культура творців уснопоетичної традиції постала з сукупності матеріальних і духовних артефактів людської діяльності, відображених у системі знаків, символів, норм, які були сформовані у ході історичного розвитку різними поколіннями етноспільноти. Мова, як важливий компонент і знаряддя культури, що виконує комунікативну, гносеологічну, семіотичну, регулятивну, аксіологічну та інші функції, стала провідним засобом передачі зазначеного типу знання. Вербалізована текстами різних жанрів правова інформативність українського фольклору становить складне ментальне утворення, яке є частиною національної культури й характеризується низкою ознак, закорінених у наївно мовну та буденну правову свідомість носіїв традиції. Дослідження вербального підґрунтя ментально закорінених правових феноменів визначається потребами осягнення закодованих мовною системою світоглядних засад та ціннісних орієнтирів українців. Аналіз мовних знаків правової культури, представлених у фольклорних текстах, дозволяє унаочнити механізми вербалізації елементів первісних уявлень сфери становлення правотворчої та правозастосувальної практики, відкриває новий ракурс лінгвокультурологічного висвітлення суб'єктно-антропологічних і ментально-ціннісних основ права, сприяє виробленню типології вивчення широкого спектру фрагментів національної концептосфери.

Перспективи дослідження пов'язуються з подальшим осмисленням системи лінгвокультурних феноменів фольклорного тексту.

БІБЛІОГРАФІЯ

Алефиренко Н., *Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка,* Москва 2010.
Великий тлумачний словник сучасної української мови, Київ 2005.
Воробьев В., *Лингвокультурология,* Москва 2008.
Данилюк Н., *Етнолінгвістичниі дослідження у другій половині XX – на початку XXI століть і вивчення мови фольклору* [в:] «Українська мова», №3, 2008, с. 90–97.
Данилюк Н., *Поетичне слово в українській народній пісні,* Луцьк 2010.
Єрмоленко С., *Фольклор і літературна мова,* Київ 1987.
Єрмоленко С., *Мова і українознавчий світогляд*, Київ 2007.
Єрмоленко С., *Мовно-естетичні знаки української культури*, Київ 2009.
Жайворонок В., *Етнолінгвістика в колі суміжних наук* [в:] «Мовознавство», №5-6, 2004, с. 23–35.
Жайворонок В., *Знаки української етнокультури. Словник-довідник,* Київ 2006.
Жайворонок В., *Українська етнолінгвістика*, Київ 2007.
Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості, Київ 1989.
Калинова сопілка. Антологія української народної творчості, Київ 1989.
Кононенко В., *Мова і народна культура* [в:] «Мовознавство», № 3, 2001, с. 62-69.
Кононенко В., *Українська лінгвокультурологія,* Київ 2008.
Кононенко В., *Мова у контексті культури,* Івано-Франківськ 2008.
Кубрякова Е., Демьянков В., Панкрац Ю., Лузина Л., *Краткий словарь когнитивных терминов*, Москва 1997.
Кубрякова Е., *Язык и знание,* Москва 2004.
Леонтьев А., *Основы психолингвистики,* Москва 1997.
Маслова В., *Лингвокультурология,* Москва 2001.
Мацько Л., *Українська мова у освітньому просторі*, Київ 2009.
Мацько Л., *Стилістика й історія української літературної мови у лінгводидактичному полі підготовки українських філологів* [в:] «Вісник Львівського університету», Серія «Філологія», № 50, 2010, с. 112-116.
Мацьків П., *Концептосфера Бог в українському мовному просторі,* Дрогобич 2007.

Мех Н., *Лінгвокультурологема «ЛОГОС» у науковій, релігійній та художній картинах світу,* Київ 2011.
Мойсієнко А., *Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування Шевченкового вірша*, Київ 2006.
Мойсієнко А., *Мова як світ світів. Поетика текстових структур*, Умань 2008.
Мойсієнко А., *Народна загадка в текстово-дискурсивному вимірі,* [в:] «Українська мова», № 3 (47), 2013, с. 39–44.
Постовалова В., *Картина мира в жизнедеятельности человека,* [в:] *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира,* под. ред. Б. Серебренникова, Москва 1988, с. 8.
Оссовецкий И., *Очерки по стилистике художественной речи,* Москва 1979.
Селіванова О., *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*, Полтава 2008.
Сулейманова Э., *Понятие смысла в современной лингвистике,* Алма-Ата 1989.
Тищенко О., *Обрядова семантика у слов'янському мовному просторі,* Київ 2000.
Философский энциклопедический словарь, Москва 1983.
Хроленко О., *Основы лингвокультурологии,* Москва 2009.
Jackendoff R., *Patterns in the Mind. Language and Human nature,* NewYork 1994.
Miller G., Johnson-Laird P., *Language and perception,* Cambridge 1976.
Fodor J., *The Language of Thought,* Cambridge 1975.

FOLKLORE TEXT AS SOURCE OF CULTURAL AND LEGAL INFORMATIVITY

The article is devoted to the problems of linguistic and cultural analysis of folklore. It has been proved that lingual signs, related to the routine knowledge about order, forms of its disruption and ways of restoring, decipher ethnically determined parameters of categories, including legal subjectivity, legal consciousness and legal capacity that have been coded in folk poetic texts. The research focuses on the problems of linguistic culturelogical description of legal informativity of the Ukrainian folk epic block of texts. The systematization of theoretic notions, that ground the necessity of cognitive and interpretative comprehension of a folklore text as an initial legal knowledge transmitter, has been made for the first time. The choice of the linguistic culturelogical method for the analysis of legal segment of oral folk creativity can be explained by the fact that culture,

during its formation, is actualized in the form of folklore discourses, represented by folk tales, epic lyrical songs, ballads and other structures that reflect the intellect of many generations of those who created and used them. Folklore texts transmit the elements of social knowledge, verbalize the codes of a national world view and become excusive material for the philological study of various forms of ethnic and cultural experience. The perspectives of the investigation are based on the possibility to penetrate the legal sphere of sacral knowledge coded in different Ukrainian folklore genres by means of a broad spectrum of language means.

Key words: language, conscience, culture, legal informativity, cognition, concept, Ukrainian folklore.

II.
КУЛЬТУРА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ

Аґнєшка ГАВРОТ

Ставлення гуцулів до роботи в тетралогії Станіслава Вінценза *На високій полонині*

Природу відносин між жителями Гуцульщини, описаними в тетралогії Станіслава Вінценза *На високій полонині*, слід розглядати у площині економічної співпраці між людьми. У творі кожен етнос спеціалізується на окремому видові діяльності та відіграє свою роль у житті суспільства. Вінценз підкреслює, що всі вони в рівній мірі необхідні для налагодження порядку на полонині; іншими словами, не було б ладу, якби бракувало бодай однієї з ланок цього економічного ланцюга. Спробуємо вияснити, чи ці відносини будувалися на конкуренції, чи все ж таки – відповідно до принципів досягнення консенсусу – на взаємодоповненні.

Станіслав Вінценз, як ми раніше зауважили, наділяє своїх героїв конкретними й визначальними професійними ролями, що характеризують їхній етнос. Таким чином, використовуючи рід занять як критерій етнічної приналежності, можна легко визначити, ким є даний герой – гуцулом, євреєм чи вірменом. Пропонуємо коротко зупинитися на родах занять жителів полонини. Найбільше інформації читач отримує про професії гуцулів. Ці люди в основному займаються пастухуванням і вирубуванням лісів, але Вінценз також звертає увагу й на інші види діяльності окремих представників цієї групи – мольфарство та лірництво. Професії інших етнічних груп автор представляє дещо побіжно. Вірмени зображуються в ролі торговців худобою, що мандрують між гірськими хребтами; цигани в роботі поєднують приємне з корисним: вони – музиканти, що грають на гуляннях і ярмарках, або ковалі. Поляки – це передусім землевласники, хоча часто їх зображено у ролі шукачів і видобувачів нафти. Крім гуцулів, також достатньо широко описано діяльність євреїв. Вони тримали шинки та були власниками балагул для перевезення людей. У негативному світлі автор описує систему єврейських позик, які надавалися гуцулам під високі відсотки і в результаті часто призводили до ревізування нажитого.

Кожна з виконуваних професій, окрім згаданого вище лихварства, була затребуваною, цінувалася і шанувалася, а в деяких випадках

навіть мала сакральне значення. У контексті святості пастухування гуцулів розглядати найлегше, однак сутність святості в житті мешканців полонин було охарактеризовано раніше. Метою цієї роботи є аналіз видів діяльності корінних жителів полонини.

Жителям гір був властивий згадуваний поділ праці та ієрархія, що передбачало взаємоповагу між людьми. Спершу варто зупинитися на основному та найбільш природному занятті й розглянути роль і значення праці ґазди – власника господарства, голови роду. Про особливу природу цієї професії свідчать слова колядки:
«А перший ґазда Святий Микола,
А другий ґазда Святий Юрійко,
А третій ґазда – сам Ісус Христос...»[276]

Безсумнівно, моральний та релігійний авторитет господаря був високим, тим паче, якщо у нього були такі славні попередники. У той же час тут підкреслюється священна природа ґазди. Він мусив бути добрим і чесним, адже його прототипом були святі. Йому було відведено створення нового домогосподарства, прийняття всіх рішень, він був головою сім'ї або й усього роду, і водночас, за подобою Христа, служив їм. Це ясно видно на прикладі відносин ґазди Максима Шумея та його сина Фоки. Фока поважає батька, приходить до нього за порадами, а також із конкретними пропозиціями, як у випадку бутини. Батько зі свого боку, як і належить мудрому главі роду, поважає волю сина і погоджується, хоча й неохоче, реалізувати його суперечливий задум. Попри те, що вирубування лісу порушує гармонію в природі і, як відомо, в кінці кінців призведе до конфлікту людини та природи, Максим, як батько з притчі про блудного сина, хотів, щоб Фока вчився на власних помилках, тому не заборонив йому втілити свою ідею.

Образ господарів-святих також з'являться тоді, коли йдеться про закладення нового господарства – саме вони показали, як повинен виглядати будинок. Усі дії у процесі будівництва дому глибоко сягають корінням у священну давнину, тому ця робота носить релігійний характер.[277] Ісус, за віруваннями горян, відвідуватиме лише ту хату, яка була побудована згідно з усіма правилами і канонами: «[...] знов приходить Він, святий посланник, оглянути господарство.»[278]

276 S. Vincenz, *Prawda Starowieku*, Sejny 2002, s. 42.
277 P. Nowaczyński, *O «Prawdzie starowieku» Vincenza. Struktura – mit – idee* [w:] *Studia o Stanisławie Vincenzie*, red. P. Nowaczyński, Lublin – Rzym 1999, s. 73.
278 S. Vincenz, *op. cit.*, s. 53.

Дійсно, Вінценз відводить багато місця для опису гуцульської хати, звертаючи увагу на її особливе значення.[279]

Прикладом для господарів – таких як Максим, Фока або Танасьенко – служить архетипний образ ґазди, який уособлює присутніх у свідомості гуцулів святих і Христа.[280] Цей архетип є втіленням зразкового господаря, який відвідує свої володіння: святий Юрій згадується щороку з приходом весни – він нібито наглядає за вигоном на полонину і випасом овець. В свою чергу Ісус, як уже згадувалося, відвідує дім під час святвечору. Варто зазначити, що саме в день святого Юрія починається випас овець на полонині, а святий Миколай є одним із найпопулярніших святих у християнстві східного обряду. Так само і земні послідовники святих – гуцули – намагалися стати прикладом для наслідування: не тільки ідеально ведучи господарство, а й допомагаючи іншим.

Бути власником маєтку недостатньо для того, щоб стати справжнім ґаздою; крім цього, гуцульські господарі мали досвід у багатьох питаннях, не пов'язаних з роботою, служили іншим, ділячись своїми знаннями. Безсумнівно, вони (хіба що за винятком Фоки) були досвідченими людьми, які часто брали активну участь у житті громади і вирішенні проблем жителів полонини. Водночас ми повинні розуміти, що ґаздування було не тільки привілеєм, але й тягло за собою певні зобов'язання та відповідальність.

Варто звернути увагу на факт спілкування господарів із представниками інших етнічних груп. Тут зразковим прикладом є Фока, який мав теплі дружні стосунки з польським спадкоємцем паном Станіславом, а раніше приятелював із молодим поляком Петрусем Савицьким. Танасенко, в сою чергу, хотів усиновити італійського юнака Каміо, і хоча йому не вдалося досягти цієї мети, він все ж узяв під опіку цигана Гавеча. Дідусь Фоки, як розповідає його батько, заповів після його смерті обдарувати вірменську церкву та вірменських вдів. З наведених фактів видно, що у свідомості господарів не існувало етнічних відмінностей, набагато важливішими були християнське милосердя і дружба.

Пастухування на Гуцульщині було більш закритим, ніж ґаздівство.[281] Не кожен міг стати пастухом, до цієї роботи допускалися

279 Por. Р. Радович, *Гуцульська гражда на Рахівщині* [w:] *Stanisław Vincenz. Humanista XX wieku*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, Lublin 2002, s. 229–240.

280 C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976, s. 20.

281 Ґаздою міг стати будь-який чоловік, який відповідав наступним критеріям: був праведним чоловіком, володів майном, що як визначник успішності в житті

виключно чоловіки. Присутність гуцульських жінок на полонині суворо заборонялася, за виключенням випадків, коли пастухам потрібно було принести необхідні речі із села. Жінки не мали права наближатися до стада чи брати участь у доїнні.[282] У тетралогії автор звертає увагу на роль надприродного світу при випасанні овець, притому він не згадує, щоб представник будь-якої іншої етнічної групи займався цим. І в цьому немає нічого дивного, адже заняття горян становили свого роду табу: навіть гуцульські жінки не допускалися до їхньої роботи, а сторонні особи – тим паче.[283]

Вінценз не зосереджуються на детальному описі пастухування, натомість більше уваги присвячує здійсненню пастухами магічних ритуалів, таких як розведення ватри та святкування, підкреслюючи найбільш важливі у роботі гуцулів моменти, які відрізняють пастухів від інших робітників.[284] Згадки про це розкидані по всій тетралогії, але найбільше місця описам випасання автор відводить у частині *Правда старовіку*.

Оскільки на полонині під час випасу знаходилися тільки гуцули, варто присвятити трохи уваги їхнім контактам із природою і ставленню до худоби, за якою вони наглядали, особливо до овець, які переважали на пасовищі. Так автор описує їх із самого початку: «Найпокірливіші зі всіх одомашнених тварин, приручені найраніше, смиренні [...] Тому коли впадуть і опустіють міста й села, коли не стане теплих кошар, зі всіх живих істот залишаться лише дурні вівці.»[285] Попри те, що ці слова зображують цих тварин в дещо негативному світлі, вони водночас і підкреслюють їхнє ключове значення для пастухів, адже неможливо заперечити необхідність їхнього існування. Беззахисні вівці також пробуджують у своїх «опікунів» – гуцулів – потребу піклуватися про слабших. Цей зв'язок набуває сакрального значення, так як сам Вінценз наводить біблійні аналогії: «Хоч пастух і знає, що розуму і розуміння від овець не слід очікувати, він скаже, як колись казав Добрий Пастир: *Вівці мої знають мене слухають мене і вірять мені.*»[286] Гуцульський пастух у своїй роботі порівнюється із самим Христом, а його паства – із людьми.

додавало йому поважності. Зріла жінка також могла зажити шани, прикладом чого є кума Катерина.

282 M. Ząbek, *Pasterstwo na Huculszczyźnie*, Warszawa 2001., s. 152.

283 Пор. M. Eliade, *Aspekty mitu*, s. 34.

284 Цей факт не повинен дивувати, адже тетралогія не носить етнологічного характеру.

285 S. Vincenz, *Prawda*, *op. cit.*, s. 29.

286 *Ibidem*, s. 30.

Відносини між провідником і стадом, про яке потрібно дбати, набирають особистого характеру: це вже стосунки у площині ближній – ближній, а не людина – вівця.[287]

Таке висвітлення заснованих на повазі відносин між твариною і пастухом є частиною іудо-християнської традиції, а отже – євангельської. Цей образ підходить Фоці, що опікується своїм стадом, а також Штефанкові, відомому з ретроспективної історії.[288] Нагадаймо, що у творі згадується, як Штефанко розмовляє зі своїми тваринами. Фока, власник стада овець, страшенно переживав, коли з'ясувалося, що Трофимко не зміг вберегти беззахисних тварин від нападу вовків, і все ж, в ім'я християнської любові, він пробачив своєму підлеглому. Гуцульським ідеалом пастуха є образ Дмитра Василюка, ну і звичайно – Ватаг Досконалий[289], який розуміє мову тварин (його історію розповідає Танасій під час хрестин на Ясенові). Усіх їх, за прикладом Ісуса, можна назвати Добрими Пастирями. Зрештою, повагу і турботу про безпорадних тварин підкреслюють і слова одного з пастухів Базили: «Ой, бідолахи, бідолахи сердешні, не лякайтеся, бідолахи любі.»[290] Про особливу турботу свідчить і молитва, в якій Базило просить у Бога захисту та паші для худоби. Ближче читачі знайомляться з небагатьма пастухами, тим не менше, стає зрозуміло, що всі вони однаково бережно дбають про тварин. Привертає увагу також той факт, що стада не належать пастухам – згідно з правилами випасу, пастухи отримують овець лише на літній період, а після повернення з полонини зобов'язані повернути тварин господарям[291]. Проте незалежно від того, хто є власником овець, горяни ставляться до них із повагою, як до ближніх, про яких потрібно піклуватися.

Настільки ж тісний взаємозв'язок людини і тварини існує між гуцулами та кіньми. Про значення цих тварин наратор говорить так: «Не було би ніколи людини у горах, у чорних пущах і золотих верхах

287 Ю. Тішнер аналізує цю проблему з точки зору стосунків матері і її ненародженої дитини. Він вважає, що навіть якщо медицина відмовляється називати ембріон людиною, його потрібно визнати ближнім. Пор. J. T i s c h n e r, *Nieszczęsny dar wolności*, Kraków 1993, s. 39.

288 M. O ł d a k o w s k a – K u f l o w a, *Stanisław Vincenz wobec dziedzictwa kultury*, Lublin 1997, s. 165.

289 Ватаг – це також господар і організатор життя на полонині. Пор. M. Z ą b e k, *Pasterstwo na Huculszczyźnie*, s. 139.

290 S. V i n c e n z, *Barwinkowy wianek*, Warszawa 1983, s. 13.

291 *Ibidem, s.* 138–139.

полонинських, якби не кінь».[292] Він підкреслює значимість ролі коней у житті гуцулів. Гуцульська цивілізація побудована на образі коня, а жителі полонини, на підтвердження гармонійного зв'язку між ними і тваринами, представлені у творі як віддані скотарі: «[...] верховим є гуцульський кінь переважно для своїх, для тих, хто його годував у хаті і пестив змалку». [293] Тому не повинен дивувати і звичай називати коней: «Добош зазвав свого коня Грозова Хмарка, а молодий хасид Єкелій – Братик».[294] Мали імена й коні, якими гості приїхали на хрестини доньки Фоки.[295] Розмова про них мала місце на початку церемонії. Коні, як і вівці, вважалися близькими для гуцулів. Жителі полонини чудово розуміли залежність між цими двома світами, і усвідомлювали свій борг перед тваринами, звідси – велика любов і повага до них. «Скривдити коня легше, ніж дитину, і це найбільший гріх!»[296] – вигукує Танасій під час хрестин. Ця залежність призводить до симбіотичного зв'язку: у гуцульській традиції коней цінують, шанують і винагороджують за їхню працю.

Наратор в деталях описує світ і природу коней, порівнюючи їхні риси з характером людей. Він бачить, що поведінка тварин має багато спільного з людською: зухвалість, пихатість, прагнення до свободи[297] – все це робить коней схожими на людей. Тому зв'язок, який об'єднує дві реальності, стає ще більш зрозумілим.

Роль коней у житті мешканців полонини, певна річ, дуже відрізнялася від ролі овець. Вигін овець на полонину викликав почуття милосердя і співчуття у свідків цієї сцени: «Малята любі. Змучаться. А найбільше – ягнята. Такий довгий шлях!»[298] Коней використовували для пересування розлогими гуцульськими територіями та для транспортування вантажів. Тому ставлення до них мало більш індивідуальний характер, ніж у випадку овець, де набагато більше значення мало стадо. Проте неправильним буде твердження, що коней цінували більше – всі тварини відігравали однаково важливу роль в житті пастухів, просто вони виконували різні функції. Фока довго розповідав на хрестинах про своїх корів, так, ніби хотів представити

292 S. V i n c e n z, *Prawda*, *op. cit.*, s. 25.
293 *Ibidem*, s. 25.
294 Єкелій, звісно, не є гуцулом, однак його сповнені поваги погляди на світ природи і тварин співпадають із гуцульським відношенням до менших братів.
295 Кінь Катерини зветься Сметанка, Максима – Зазуля, Фоки – Клин. Не має імені лише кінь наймолодшої Оленки.
296 S. V i n c e n z, *Listy z Nieba*, Sejny 2004, s. 23.
297 Пор. S. V i n c e n z, *Listy*, *op. cit.*, s. 24.
298 S. V i n c e n z, *Prawda*, *op. cit.*, s. 27.

їх гостям і надати їм людські якості: «[...] А поряд з нею – Красуля. Червона, як вогонь [...] Найбільше молока дає, але капризна, вибаглива »[299]. Тобто учасниками хрестин були не тільки люди, а й усі тварини господаря. Корови йшли на церемонію поряд із возом з новонародженим немовлям, як доказ того, що вони є членами сім'ї.

Вінценз описує магічні обряди, більш пов'язані не з тваринами, а з тими, хто покликаний захищати їх на полонині. Відомо, що пастухи, причому не тільки на Гуцульщині, здійснюють безліч ритуалів, які допомагають вберегти стадо від хвороб, уникнути зурочення чи відбирання молока[300].

Як уже згадувалося, робота на полонині була своєрідним табу, і жінки до неї не допускалися. Але попри це, контакт із тваринами не був заборонений жінкам, наприклад, під час доїння корів. Ще одним цікавий явищем є ставлення до ласок. Звичайно, відношення до худоби не було схожим на ставлення до цієї священної тварини. Вбивство ласки пророкувало Добошові[301] нещастя, хоча він і не був пастухом і відбулося це не на полонині. Однак це демонструє зміну природи стосунків людина – тварина.

Крім худоби та коней автор більше не згадує жодних тварин, які використовувалися гуцулами у повсякденній роботі. Однак стосунки із перерахованими тваринами свідчать про гармонію, яка об'єднувала світ людей і тварин, і викликають асоціації із біблійними мотивами, пов'язані не лише з Ісусом як Добрим Пастирем, а й із першим пастухом Авелем. Такі стосунки могли бути побудовані тільки на бездоганному знанні свого скоту. Підтвердженням цього є Фока, який розповідав про своїх корів, або те, що кожен гуцул добре знав своїх коней і стадо. Справжнє розуміння базується на повному пізнанні, що породжує повагу. Завдяки цьому стосунки гуцулів і тварин можна розглядати у контексті предметності. Тож не дивно, що гуцули надавали імена своїм коням і коровам, адже таким чином вони підкреслювали їхню індивідуальність. Зрештою, дуже схоже на Гуцульщині виглядають і стосунки між людьми: будь-яка оцінка іншої особи ґрунтується на пізнанні.

Ще одним підтвердженням сприйняття худоби як ближнього є пригощання тварин під час святвечору. Той факт, що робив

299 S. Vincenz, *Listy*, *op. cit.*, s. 29.

300 M. Ząbek, *Pasterstwo na Huculszczyźnie*, *op. cit.*, s. 137.

301 J. Ługowska, *Ład życia w perspektywie Prawdy Starowieku Stanisława Vincenza* [w:] Świat Vincenza, *op. cit.*, s. 241.

це «скоріше старий, ніж молодий»[302] пастух свідчить про те, що цей обряд мав дуже важливе значення. Те, що до стайні приходив найважливіший член сім'ї, щоб порозмовляти з тваринами, означає, що він трактував їх як членів своєї родини. Цей ритуал є свого роду вибаченням за кривду, якої може зазнати худоба. Навіть поганий пастух повинен принаймні один раз на рік під час святої вечері звернутися до тварини, підтвердивши цим своє шанобливе ставлення. Більше того, за віруваннями гуцулів, після цього тварин відвідував сам Ісус.[303]

Тепер спробуємо проаналізувати ставлення до природи гуцулів, які не займалися пастухуванням. Значно легше прослідкувати це у доволі суперечливій роботі лісорубів. Жителі полонини негативно ставилися до бутини, що неодноразово підкреслюється у романі. Вже з перших сторінок тетралогії читачу стає відомо, що вирубування лісів суперечить природі. Таким чином, наратор створює ієрархію значення різних родів занять на полонині: «В пісні йдеться про три прошарки: старий пастухівський, який протягом століть жив за своїми правилами. Про новий розбишацький прошарок, який бився і рубав. І про новітній бутинарський прошарок: а що це за господарі? [...] В пісні згадується про них з презирством і сумом.»[304] У наведеному уривку зазначається, що життя бутинарів значно коротше, ніж життя пастухів. Також у ньому зачіпається тема погіршення часів: минулий час господарів був золотим віком, час опришків – срібним, а теперішній час бутинарів – це всього на всього мідний вік.[305]

Те, що людина нищить створений Богом ліс за гроші, є ганебним явищем, і саме смертю на бутині, як відомо, закінчується життя лісоруба. Зразковий господар і організатор бутини Фока висловлює про ліс таку думку: «ось тут нашим витівкам і кінець, амінь! Цей ліс залишиться і вічно тут буде!»[306] Він знає межу, яку не можна переступати при роботі з деревом, однак, на думку Танасія, він уже перейшов через край, коли підтримав ідею вирубування лісу: «Це по-твоєму робота? У будь-якому випадку, не для господаря». У висловлюваннях героїв чітко простежується конфлікт поколінь –

302 S. V i n c e n z, *Prawda*, *op. cit.*, s. 105.
303 Пор. О. В о р о п а й, *Звичаї нашого народу*, с. 38.
304 S. V i n c e n z, *Prawda*, *op. cit.*, s. 101.
305 M. Z o w c z a k, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wrocław 2000, s. 89–90.
306 S. V i n c e n z, *Prawda*, *op. cit.*, s. 13.

з одного боку, слова Танасія та Андрія Плитки, а з іншого – Фоки, що організовує вирубку на землях свого батька, який теж не підтримує ідею сина. Однак незважаючи на переконливі аргументи Фоки і попри те, що він іде на це не задля власної матеріальної вигоди, а для блага інших людей, порушення природної гармонії полонини призводить до смерті частини бутинарів. Ці драматичні події показують, що людина не має права руйнувати Божий світ для власного збагачення. До цього часу гуцулам вдавалося виживати без бутин, тож і тепер немає жодної розумної причини, щоб виправдовувати вирубування лісів, тим паче, що рахмани, як правило, цього не роблять.[307] Що цікаво, Фока сам висловлює таку думку під час бутини[308] і це свідчить про те, що чоловік усвідомлює, що ідея вирубки лісу віддаляє його від рахманських ідеалів, однак він змушений цим займатися, щоб якось вижити.

Та з іншого боку не можна так суворо судити рішення Фоки. Саме завдяки бутині збережеться правічна незалежність Гуцульщини, що чоловік і намагається пояснити Максимові. Попри те, що ідею Фоки критикують на кожному кроці, він упевнений у своїй правоті й за всяку ціну намагається уникати конфліктів під час вирубки, хоча йому не завжди це вдається.

Тривога й непорозуміння між бутинарями призводять до того, що вони й самі починають усвідомлювати, що порушують табу, згідно з яким ліс повинен залишатися недоторканим. Їм складно подолати бар'єр суспільних стереотипів, які забороняють вирубування лісів, навіть знаючи, що матеріальна винагорода буде високою. Тим не менше, для гуцулів, особливо літнього віку, про що згадувалося раніше, нищити дерева задля збагачення було недопустимим.[309] Та все ж, попри негативну оцінку вирубування лісів як порушення природної гармонії, варто звернути увагу на позитивне ставлення гуцулів до людей, які працюють. Незважаючи на те, що Танасій відверто не схвалював діяльність бутинарів, він сповнений поваги до італійців, вважаючи їх сумлінними і відповідальними працівниками на власній бутині. Таким чином, автор підтверджує,

---

307 Рахмани, як уже говорилося, також зрубували дерева, однак дуже рідко, і вони ніколи цього не робили заради грошей.

308 «Але вони не зрубують дерев, вони вважають, що дерева того ж роду. [...] Вони рубають дерева лише для кораблів і жертвоприношення Богу» – говорить Фока, S. V i n c e n z, *Zwada*, Sejny 2003, s. 224.

309 Андрійко, будучи на бутині, говорить: «Я вже достатньо нагрішив, та шкода лишати вас самих – на зваду. [...] З лісом – журився.», S. V i n c e n z, *Zwada*, Sejny 2003, s. 95.

що жителі полонини оцінювали людей, беручи до уваги контекст провини – у даному випадку для італійців вирубування лісів не мало особистого характеру, в той час як гуцули підносили руку на спадщину батьків.

Тут стикаються різні погляди на вирубування лісу – для хазяйновитих гуцулів із їхнім усталеним світоглядом, бутина є негативним явищем, схожу точку зору мають і євреї, проте директори притримуються зовсім іншої думки. Мешканці полонини вірять: коли зрубують дерево, гине його душа[310]. Гуцули переконані, що люди і природа – це одне ціле, вони залежать одне від одного, тому повага до природи для них є значно важливішою ніж жага до збагачення, притаманна директорам. Як уже згадувалося, євреї мають подібні переконання, і можливо, саме тому серед активних учасників бутини не було євреїв, хіба що пізніше – на етапі торгівлі деревиною.

Варто відзначити, що спочатку робота на гуцульській бутині відбувалася за християнськими законами, про що свідчить дотримання ряду релігійних заборон і правил. Бутинарі молилися перед роботою і молитвою закінчували день, ввечері не грали в карти – теоретично робітники не чинили нічого всупереч власному сумлінню. І попри це смерть на бутині вони сприймали як покарання. Цікаво, що в італійських лісорубів на бутині, яка так зацікавила Фоку, подібних докорів сумління не було. Таким чином, лише господарі полонини гуцули, які дуже добре знали ці місця й розуміли закони, що тут панували, і які своїми діями виступали проти святого лісу, каралися за порушення порядку, що царить у природі. Бідні італійці прийшли на ці землі лише заради отримання прибутку, оскільки у них не було іншого виходу, в той час як гуцули завжди мали вибір: вони могли займатися випасом овець.

Гуцули наділяють природу антропоморфними якостями, що легко прослідкувати на прикладі ситуації, яка склалася на бутині. Гора Одокія «повстала» проти вирубки дерев, «погрожуючи» сходом лавини. Бутинарі сприймають гору як живу істоту, що показує своє невдоволення. Гуцульщину належить розглядати у сакральному вимірі, як місце, де ніщо не відбувається просто так. У даному випадку світ природи намагається комунікувати з місцевими жителями, тому голос Одокії не можна ігнорувати.[311] Також по-різному

310 S. Vincenz, *Tematy żydowskie*, Gdańsk 1993, s. 24.

311 Пор. A. Karcz, *Sakralna wizja świata w Stanisława Vincenza «Na wysokiej połoninie»*, Lublin 1993, s. 103.

слід сприймати внутрішнє і зовнішнє зло, хоч вони і мають подібні наслідки[312]. Зовнішнє зло (наприклад, бутина, тобто нищення природи) є результатом хаосу в світі, а внутрішнє (бунт гори) є свого роду виявом спротиву природи і виникає тоді, коли порушується гармонія на Гуцульщині. Гора пробуджується лише тоді, коли виникає загроза вирубки лісу – саме так робітники сприймають це нещастя. Вони відчувають тривогу та страх на роботі. Дисгармонія, яка виникає в природі через вируб лісу, відбивається на людських стосунках, і напруга у відносинах між бутинарями стає джерелом все частіших непорозумінь. Таким чином, напрошується висновок, що нещастя, причиною якого стала природа (гора Одокія), накликані самими учасниками бутини, й воно не зачіпає інших людей, наприклад, пастухів. Хоча, звичайно, пастухи також стикаються із проблемами, наприклад, нападами вовків на стадо, проте варто наголосити, що, як правило, причиною цього є людська недбалість, а не власне природні стихійні лиха, як це було на бутині.

Також під час роботи гуцули стикалися з істотами з потойбічного світу, причому ці контакти мали амбівалентний характер.[313] З одного боку, ці духи допомагали в роботі, працювати з іншого – шкодили. Однозначно позитивним персонажем є Семенко – щезник, слуга, й навіть друг Максима, який допомагав йому під час випасу. Дух має ім'я, і це надає йому індивідуальності. Протиставленням до образу Семенка є мавки, які використовуючи самотність пастухів, зваблюють їх, що часто призводить до божевілля. Зустріч із мавкою є свого роду пасткою, що перевіряє силу волі чоловіка в горах і зміцнює її. Таким чином, незважаючи на негативну роль мавок у житті пастухів, слід зазначити, що існування цих духів також виправдане: якщо людина зможе впоратися зі знадливою примарою, то самітницька робота на полонині їй вже не здаватиметься такою страшною. Тож контакти гуцулів зі світом надприродного при виконанні своєї роботи не мали негативного забарвлення. Наратор не описує жодної ситуації, коли потойбічні істоти свідомо перешкоджають роботі гуцулів, зло з'являється тільки тоді, коли горяни піддаються спокусі.

На особливу увагу заслуговують способи оплати праці на Гуцульщині. Вони свідчать про взаємну повагу і чесність жителів полонини. Вінценз описує так звану систему ревашів, яка

312 *Ibidem*, s. 105.
313 A. S z y j e w s k i, *Mitologia Słowian*, Kraków 2003, s. 16.

використовується на Гуцульщині.[314] Цей спосіб шанувався серед горян і передавався з покоління в покоління. Максим пояснює суть системи розрахунків на Гуцульщині так: «В реваші найважливіше те, що обоє карбують, обоє касують, і один без одного ревашу не зачеплять.»[315] Фока і його батько також користувалися цим архаїчним методом. Цей же спосіб використовувався і при розрахунках на бутині. Головним чином, він ґрунтувався на співпраці – жодна зі сторін договору не могла нічого зробити без іншої, таким чином діалог між ними був необхідною умовою. Старі реваші ретельно зберігалися і нагадували про минуле – в одній зі сцен на хрестинах внучки Максим витягує дощечки, зібрані протягом кількох поколінь, і згадує часи своїх предків. Таким чином, розповідаючи історії, пов'язані з ревашами, Максим вшановує древню традицію, надаючи сакрального значення цьому архаїчному методу розрахунків.[316] Взаємоповага, що панувала серед гуцулів, також проявляється під час обговорення винагороди бутинарів. Сам Фока не визначає заздалегідь розмір оплати за виконану роботу – безпосередню участь в цьому беруть робітники. Обговорення винагороди відбувалося в урочистій обстановці, що ще раз підкреслює серйозне ставлення гуцулів до роботи.

Зрештою, в тетралогії немає жодної згадки про те, що гуцули поводилися нечесно. Микєта Ґотич розповідає, як у дитинстві батько всипав різок йому і братові, коли дізнався, що вони вкрали дзвіночок і срібну коробочку для тютюну. Таким чином наратор доводить, що цим людям можна довіряти. Пізніше землевласник узяв на роботу покараних хлопців та їхнього батька саме завдяки їхній чесності.

В образ Гуцульщини як ієрархізованої моделі порядку чудово вписується ще один вид діяльності – ведення домогосподарства, до якого автор відносить «[...] косіння трави, порання коло худоби й біля хати, робота на подвір'ї, в городі і в хаті.» На перший погляд може здатися, що ця робота є значно менш престижною, ніж, наприклад, пастухування, однак для функціонування господарства належним чином вона є просто необхідною. Безсумнівно, на полонині ця робота цінувалася й шанувалася, і підтвердженням цього є факт, що до наймитів, які займалися домогосподарством, ставилися

314 S. V i n c e n z, *Resztki archaicznej kultury u Huculów. Dawne sposoby obliczeń,* [w]: «Odbitka z Ziemi», nr 10, 1935.

315 S. V i n c e n z, *Listy*, *op. cit.* s. 132.

316 A. K a r c z, *Sakralna*, *op. cit.*, s. 111.

як до членів родини. Ще одним гуцульським заняттям, на якому ми не зупинялися детальніше, є мольфарство. Магічні ритуали на полонині здійснювалися поруч зі щоденною роботою і не завжди схвалювалися церквою. У томі *Листи з небес* ми знайомимося з Антошеком і його родиною, які займалися замовлянням та виганянням нечистої сили. Ці ритуали доводять, що перетнути межу між світами живих і мертвих дуже легко; вони здійснювалися з метою усунення загроз, які надходили з потойбічного світу, й захисту від духів померлих. Християнська церква вважала ці ритуали марновірством. Вони були відомі і використовувалися не тільки на полонині, а й у багатьох інших культурах.[317] Гуцули допускали існування явищ, які не підлягають раціональному поясненню, тож їм потрібно було створити механізм для усунення цих загроз. Автор пояснює це так: «Справа в тім, що про ці стидкі, але важливі речі, які відбувалися у парафіях, священики дізнавалися або в останню чергу, або ніколи. [...] На Бистрецю давно відомо, що у Живний четвер душі померлих роями злітаються з цвинтаря до церкви на службу Божу»[318] Священики, на думку жителів полонини, лише здаються близькими до надприродного, насправді ж звичайні гуцули мають набагато міцніший зв'язок із іншими світами. У віруваннях горян, мертві не повинні бути джерелом страху, бо вони є частиною світу живих, просто в деяких випадках їм треба допомогти перейти на той бік. Такі люди як Антошек важалися вправними майстрами: «У мовчанні махав залізом, наче хірург, що обрізає померлим голови.»[319] Варто відзначити, що ці ритуали, з точки зору ефективності в боротьбі з мертвими, стояли вище, ніж будь-які інші дії гуцулів, навіть християнські релігійні обряди – Антошек «не розмахував руками, не замовляв ані водою, ні вогнем, ні енергією, ні молитвами.»[320]

317 У Польщі жінки-знахарки обкурювали хворих, щоб «вигнати» недуги. Пор. A. Z a d r o ż y ń s k a, *Światy i zaświaty. O tradycji świętowań w Polsce*, Warszawa 2000, s. 266. За сілезькими традиціями покійному треба влаштувати належні похорони, щоб його душа не блукала світом. У труну або могилу клали предмети, які можуть знадобитися померлому, а якщо він чогось не знайде, то може навідуватися до членів сім'ї уві сні. Померлий може нагадати про себе, посвистуючи вітром. Пор. K. T u r e k, *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*, Katowice 1993, s. 25, 32.

318 S. V i n c e n z, *Listy*, *op. cit.*, s. 389.

319 *Ibidem*, s. 390.

320 *Ibidem*.

Описані вище гуцульські ритуали Вінценз відносить до окремої конкретної професії, зрештою, у такому ж контексті можна розглядати і діяльність священиків. Автор представляє присутність мертвих на землі як абсолютно реальну проблему, з якою стикається багато гуцулів. Смерть також перестає бути таємницею, і є просто ще одним станом, в який входить людина й у якому може продовжувати бути активною. Автор пише про відносини жителів полонини та духовенства: «[...] парафіяни були задоволені священиком не менше, ніж Антошеком.»[321] Насправді, як стверджує автор, для того, щоб порозумітися зі світом надприродного і спокійно жити, потрібні і священики, і такі люди як Антошек, однак тільки гуцул в змозі зрозуміти це: «Спершу не повірить (священик), якщо повірить – не зрозуміє, і в будь-якому випадку буде кричати й дорікати. Кому потрібне це суцільне непорозуміння».[322] Гуцули, незважаючи на те, що освічені священики вважають їх марновірами, можуть бачити більше завдяки своїй чутливості, а їхня відкритість і терпимість до світу дозволяє сприймати не лише те, що наказує церква. Не дивно, що гуцули з повагою ставилися до діяльності Антошека. Вони вірили в існування щезників та інших надприродних істот, тож їм не складно було прийняти й те, що на землі можна зустрітися з душами померлих. Зрештою така думка побутувала не тільки у віруваннях гуцулів, а й по всій Україні.[323]

Діяльність сім'ї Антошека також можна розглядати у контексті табу, адже лише гуцули розуміли її мету й характер, а подробиці знали тільки обрані.[324] Представники інших культур, що проживали на полонині, здогадувалися, що магія має місце на Гуцульщині, однак вони не надавали цьому особливого значення, а іноді, як і священики, сприймали негативно. Як пише наратор про людей, що осягнули таємні знання і надприродні вміння, «отримання і поява надприродних сил оповиті великою таємницею».[325] Слід зазначити, що корінні жителі полонини також часто засуджували мольфарство, адже воно могло принести шкоду не тільки людям, а й невинним тваринам. Один із таких ритуалів ілюструють слова наратора: «Найбільший гріх – шкодити худобі, а чародійське викрадення

321 *Ibidem*, s. 392.
322 *Ibidem*, s. 394.
323 Подібні зустрічі можуть траплятися на Великодні свята у Великий Четвер або перед Зеленими святами. Пор. О. В о р о п а й, *Звичаї ..., op. cit.*, s. 210.
324 Пор. M. E l i a d e, *Aspekty mitu*, Warszawa 1998, s. 34.
325 S. V i n c e n z, *Prawda*, *op. cit.*, s. 126.

молока, що здійснюється тільки мольфарами і відьмами [...], це гріх над гріхами».[326] Магія, спрямована проти невинних істот, вважалася великим гріхом перед Богом.[327] А якщо магія і діяльність провидців нікому зла не приносила, то гуцули вважали, що це не суперечить «кодексу» полонини і вченню церкви.[328] Пріоритетом для гуцулів є допомога через чаклунство, а не шкода, і якщо вдається досягти цієї мети, то обряди вважаються позитивними і необхідними.

Іноді християнство і магія можуть уживатися разом. У творі молодий священик вивчає заклинання, щоб вилікувати хвору матір; це свідчить про те, що він з розумінням відноситься до гуцульських магічних обрядів і вірить у їхню ефективність. Представники церкви не завжди зображуються у ролі поборників марновірства на полонині, тим паче, коли йдеться про допомогу. Так, пояснюючи свій вчинок, говорить молодий священик: «Може здаватися, що це щось поганське. Але ні, це самобутнє народне християнство».[329]

Вінценз присвячує увагу ще одній відомій в Україні професії – лірництву, заняттю під знаком табу. Він пише про нього: «Саме з цієї (таємної) мови молоді сліпці здавали таємний екзамен перед лірницькою радою. Без цього екзамену ніхто не міг стати товаришем братства чи пристати до лірницької віри».[330] Закритість придавала лірництву таємничості й загадковості; лірник був водночас і віщуном, і посередником між світами живих і мертвих. Фока в молодості також цікавився лірництвом, і у пошуку свого життєвого покликання часто розмовляв із одним з них – «сліпим велетнем».

Наратор відзначає, що бажання податися в лірники породжувала самотність. Самотність була характерна і для віщунів, мольфарів, частково пастухів. Ґазда теж часто мусив покладатися лише на себе у прийнятті рішень. Це особливе відчуття відображалося

326 *Ibidem*, s. 128.

327 Деякі ритуали, що використовувалися мольфарами, нагадують діяльність вуду: «Коли мольфар встромить шпильки чи голки в язик дерев'яної або глиняної ляльки, то недруг хворіє онімінням, якщо в голову – божеволіє, якщо в око – сліпне, якщо вкидає ляльку у вогонь – ворог сохне і помирає повільною смертю» (S. V i n c e n z, *Prawda*, *op. cit.*, s. 127).

328 «Треба відкинути усі форми ворожіння: звернення до сатани чи демонів, викликання мертвих або інші ритуали з метою передбачити майбутнє. (Вищезгадані ритуали – ремарка автора статті). Вони є проявами бажання панувати над часом, історією і в кінці кінців – людьми.» *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 2002, s. 486.

329 S. V i n c e n z, *Barwinkowy*, *op. cit.*, s. 143.

330 S. V i n c e n z, *Prawda*, *op. cit.*, s. 136.

на психічному стані людини – на самоті ймовірність зустрічі з надприродними істотами зростає, що також можна пояснити помутнінням розуму через відсутність людської компанії. Самотність дозволяла людині більш тонко відчувати надприродні явища, робила її більш чутливою, а отже – і багатшою духовно. Тому робота, для якої компанія не потрібна, вважалася більш престижною, ніж наприклад бутинарство, що часто недооцінювалось і засуджувалося. Також саме завдяки самотності вищезгаданий священик був посвячений у таємницю гуцульських чарів і зумів опанувати магічні ритуали для лікування.

Розглянувши види діяльності жителів полонини, ми можемо зробити висновок, що гуцули сумлінно ставилися до виконання своєї роботи. Заняття ці не завжди відповідали усталеній системі моральних принципів гуцулів (наприклад, бутина), однак важливо те, що горяни завжди намагалися зберігати гармонію і допомагати живим істотам. Гуцульський побут, що в основному тримався на пастухуванні, донедавна справляв враження самодостатнього світу, і лише останнім часом через нове заняття, вирубування лісу, виникла потреба безпосередньої співпраці з торговцями деревиною – євреями та іноземними директорами. Споконвіків Гуцульщина, де займалися переважно пастухуванням та веденням господарства, була закритою і не залежала від інших культур, хоч наратор у творі не намагається переконати, що такі контакти мають негативне забарвлення. Однак до бутин настільки тісних фінансових відносин між народами на полонині не було. І попри те, що необхідність продажу зрубаного лісу привела на Гуцульщину чужинців – іноземних директорів, горяни й надалі залишаюся вірними принципу: поважай інших людей, навіть тих, яких не розумієш.[331]

Переклад – Т. Гомон

БІБЛІОГРАФІЯ

J u n g C. G., *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976.
E l i a d e M., *Aspekty mitu*, Warszawa 1998.
K a r c z A., *Sakralna wizja świata w Stanisława Vincenza «Na wysokiej połoninie»*, Lublin 1993.
O ł d a k o w s k a – K u f l o w a M., *Stanisław Vincenz wobec dziedzictwa kultury*, Lublin 1997.
S z y j e w s k i A., *Mitologia Słowian*, Kraków 2003.
T i s c h n e r J., *Nieszczęsny dar wolności*, Kraków 1993.

331 Пор. A. K a r c z, Sakralna wizja, op. cit., s. 116.

T u r e k K., *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*, Katowice 1993.
V i n c e n z S., *Resztki archaicznej kultury u Huculów. Dawne sposoby obliczeń, Odbitka z Ziemi*, nr 10, 1935
V i n c e n z S., *Barwinkowy wianek*, Warszawa 1983.
V i n c e n z S., *Listy z Nieba*, Sejny 2004.
V i n c e n z S., *Prawda Starowieku*, Sejny 2002.
V i n c e n z S., *Tematy żydowskie*, Gdańsk 1993.
V i n c e n z S., *Zwada*, Sejny 2003.
Z a d r o ż y ń s k a A., *Światy i zaświaty. O tradycji świętowań w Polsce*, Warszawa 2000.
Z ą b e k M., *Pasterstwo na Huculszczyźnie*, Warszawa 2001.
Z o w c z a k M., *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej,* Wrocław 2000
В о р о п а й О., *Звичаї нашого народу,* Київ 1993.
Katechizm Kościoła Katolickiego, Poznań 2002.
Studia o Stanisławie Vincenzie, red. P. Nowaczyński, Lublin – Rzym 1999.
Stanisław Vincenz. Humanista XX wieku, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, Lublin 2002.

HUCULSKI STOSUNEK DO PRACY W TETRALOGII STANISŁAWA VINCENZA «NA WYSOKIEJ POŁONINIE»THE HUTSUL ATTITUDE TOWARDS WORK, IN THE STORIES OF STANISLAW VINCENZ «IN HIGH PASTURES»

The present paper analyses Vincenz's Hutsul region as a place, which is defined by its dwellers' ethnically specific occupational roles. Each of the inhabitants: the Hutzuls, the Jews, the Armenians, etc. are portrayed by the writer as specialising in a particular trade. Hutzuls are mostly shepherds and woodcutters, Armenians sell cattle, Gypsies are musicians and Jews run pubs and own carts that transport people. Vincenz's portrayal of relations between these nationalities serves to emphasize how each group is needed for the harmonious existence of the upland community.

Key words: Hutsul, Vincenz, upland, relations

Ольга СМОЛЬНИЦЬКА

Особливості змалювання народного католицизму в творчості Віри Вовк: компаративний аналіз українського і латиноамериканського магічного реалізму

Сучасне українське літературознавство розширює можливості, залучаючи до свого спектру різні аналітичні моделі, відтак пропонуючи нові погляди на проблеми XIX ст. Наприкінці 1990-х рр. в українському літературознавстві стали популярними різні теорії, зокрема розвиток компаративістики, психоаналізу, синтезу власне літературознавчого аналізу зі здобутками образотворчого і музичного мистецтва. Таким чином, удавана строкатість нових підходів насправді являє собою спробу створення цілісної моделі.

Окреслений контекст виявляється в творчості Віри Вовк (автонім Віра-Лідія-Катерина Селянська, 1926 р.н.), української поетеси, прозаїка, драматурга, перекладача, науковця, літературного критика, музиколога, композитора, яка мешкає в Ріо-де-Жанейро. Традиційно цю письменницю відносять до Нью-Йоркської групи, але творчість В. Вовк ширша за одного напряму. В. Вовк досить мало згадується в сучасних дослідженнях і навіть навчальній літературі, хоча напрям її творчості неординарний саме баченням ґендерної та юнґіанської теорій та поєднанням українських архетипів із магічним реалізмом. Творчість В. Вовк розглядається переважно або в загальному контексті Нью-Йоркської групи (Олександр Астаф'єв, Ірина Жодані та ін.), або вузькоспеціально, в окремому аспекті (символіка – Валерій Шевчук, юнґіанський аналіз – Л. Залеська Онишкевич, Ігор Калинець та ін., категорія сакрального в прозі – Юлія Григорчук). Зокрема, дослідників приваблювала нестандартна біографія української письменниці.

Варто зазначити, що сама письменниця не вважає слушним ділити українську літературу на так звану «материкову» і «зарубіжну» чи «діаспорну», про що неодноразово заявляла. З огляду на це доречно дослідити творчість В. Вовк в українському аспекті,

але залучивши символіку, історичні концепти та ідеї бразильської культури та інших культур, з якими пов'язані тексти письменниці. Це дозволить різнобічно проаналізувати світогляд В. Вовк. Слід зауважити, що сучасна українська література не розглядається в річищі магічного реалізму, хоча творчість В. Вовк позначена особливостями цього стилю. Таким чином, матеріалом аналізу даного дослідження є поезія та проза В. Вовк, яка містить особливості народного католицизму як одного з елементів магічного реалізму. Відповідно, мета – дослідження народного католицизму в комплексі української та латиноамериканської культури. Поставлена мета передбачає завдання:

I. стисло окреслити особливості магічного реалізму в Латинській Америці;
II. на основі звичаїв, обрядів, вірувань, забобонів простежити формування культів як в українського (іммігрантського), так і в корінного населення Латинської Америки та віддзеркалення цих паттернів у художній літературі;
III. уперше порівняти творчість В. Вовк з напрямами інших латиноамериканських письменників;
IV. схарактеризувати українську специфіку сприйняття письменниці та синтез різних культур у формуванні народного католицизму на прикладі творів В. Вовк.

Юрій Покальчук, аналізуючи інтерес до фантастичного елементу в латиноамериканських письменників цього напряму, виокремлює суттєву рису, яка відрізняє магічний реалізм від романтизму: «Романтики намагалися втекти від сучасності через нереальні, високі образи... В Латинській Америці бачимо несподіване використання старого прийому на новому терені з прицілом в проблеми сьогоднішнього дня»[332]. Те ж саме спостерігається в українській літературі, зокрема у творчості В. Вовк.

Український магічний реалізм, з одного боку, підживлюється здобутками творчості Ґабріеля Ґарсія Маркеса, Міґеля Астуріаса, Хорхе Луїса Борхеса та інших латиноамериканських письменників, які поєднували світогляд народного католицизму з віруваннями тубільного населення[333], довільно використовуючи елементи чи рештки міфів на реалістичному матеріалі. Ю. Покальчук наводить як приклад такого двовір'я роман бразильського прозаїка

332 Ю. Покальчук, *Сучасна латиноамериканська проза*, Київ 1978, с. 56.
333 О. Смольницька, *Тотем скальних соколів Віри Вовк як приклад українського магічного реалізму* [в:] «Слово і час», № 12 (600), грудень 2010, с. 105.

Жоржі Амаду *Жубіаба*: «поруч з ідолами Ошоссі і Шанго висять олеографії католицьких святих»[334]. Це явище народного католицизму, тобто поєднання понять і обрядів офіційної релігії з віруваннями і традиціями корінного населення – відповідно до ментальних особливостей даних племені чи нації. Аналогічний принцип лежить у поезії В. Вовк – зокрема, у такому показовому верлібрі (збірка *Ромен-зілля*, 2007), де згадуються божества бразильської нижчої міфології:

Ошаля, чорнобог небесних потуг
у почеті богині Єманжа,
що вдягається в море,
навколішки прийшов до плащаниці
поцілувати Христові рани[335].

Тут бразильський бог ототожнюється з українським (і західнослов'янським) Чорнобогом через подібність функцій. Таке двовір'я притаманне сповідникам католицизму, православ'я і, у меншій мірі, лютеранства; елементи подібного синкретизму наявні й в ісламі. Таким чином, синтез вірувань з офіційною релігією – міжнаціональне і транскультурне явище.

Синкретичність народного мистецтва, пов'язане з шаманськими традиціями (розповіддю, співом і танцем), мотивує розгляд творчості В. Вовк у зв'язку з живописом, музикою, кінематографом. Ю. Покальчук наводить приклад шаманського синкретизму: «З описів негритянських поганських свят кандомбле і макумба... бачимо, що поклоніння поганським богам пов'язане з піснями й танцями, причому часто – з оригінальним інтерпретуванням виконавцями того чи іншого танцю, із своїми піснями, що складаються на честь богів... Аналогічну єдність різних фольклорних джерел бачимо у численних прикладах латиноамериканських карнавалів»[336]. Ця картина чітко простежується в циклі оповідань В. Вовк *Карнавал*, де навіть описуються балетні школи. Класичні традиції тут поєднуються з народними: так, містерія Страстей Господніх чи семи смертних гріхів може гратись і з язичницькими божествами (акторами інших шкіл) в єдиному танці. Тут можна згадати відомий сюжет *Танцю Смерті*, згідно з яким усі рівні.

Народний католицизм широко представлений у багатьох країнах Європи, Латинської Америки, Африки тощо, де має численні

334 Ю. Покальчук, *op. cit.*, с. 45.
335 В. Вовк, *Ромен-зілля*, Дніпропетровськ 2007, с. 37.
336 Ю. Покальчук, *op. cit.*, с. 57 – 58.

варіації та безліч особливостей. Проте можна виокремити спільні паттерни в архетипових системах різних народів. Зокрема, це культ Діви Марії, близький багатьом племенам, етносам, субетносам, народам і націям.

Матеріал вивчення народного католицизму – це не лише документальні джерела, але й художня література та польові експедиції, у результатах яких зафіксовані обряди та звичаї, пов'язані з «накладанням» язичницьких вірувань на нові, принесені християнські поняття. Оскільки темою дослідження є народний католицизм у Латинській Америці, то не можна не оминути звичаїв Піренейського півострова, бо іспанська та португальська культури як колонізаторські значною мірою зумовили появу магічного реалізму. Один з прикладів народного католицизму – святкування Успення Богородиці в Іспанії (Asunción de la Virgen); цей день часто називається «серпнева Діва» (Virgen de Agosto). Як повідомляють дослідники: «Особливо це свято відоме в м. Ельче, де презентуються з давніх часів на тему Успення»[337]; вважається, що це відгомін язичницького культу родючості, тобто Діва Марія замінила собою богиню-матір. Аналогічні вірування та звичаї є й в інших народів: українців і багатьох інших слов'ян, німців, англійців тощо.

Релігійні обряди і вірування в Бразилії розглядаються переважно істориками, етнографами і фольклористами, на основі польових досліджень. Одне з ключових питань – збереження українцями ідентичності (Джон Лер, Сергій Ціпко). Але в літературознавстві ці автентичні матеріали ще не були представлені, тоді як порівняння свідчень респондентів і їхнього віддзеркалення в творчості В. Вовк дозволить глибше зрозуміти світоглядну специфіку письменниці.

Як зазначає Марина Гримич: «...побут українців Бразилії в сільських місцевостях ще донедавна (до 1980-х років) нагадував *класично* традиційний, а подекуди й досі таким залишається»[338]. Ця регламентованість не могла не вплинути на світогляд носія української культури. Проте якщо в штаті Парана, де більшість українського населення – це нащадки селян, – етнічна культура збереглася

---

337 С. Я. Серов, С. А. Токарев, *Народы Пиренейского полуострова* [в:] *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Летне-осенние праздники*, Москва 1978, с. 55.

338 М. Гримич, *Життя і побут українського селянина в Бразилії: календарний цикл* [в:] *Українці Бразилії = Os Ucranianos do Brasil = Ukrainians in Brazil : історико-етнологічне дослідження,* гол. наук. ред. М. Гримич та ін., Київ 2011, с. 196.

в законсервованому вигляді, мало поєднуючись з власне бразильською, то в Ріо-де-Жанейро та інших містах зовсім інша ситуація. Урбаністична культура містить замало українських елементів, оскільки в Ріо-де-Жанейро майже немає українського населення (а взагалі точна кількість українців у Бразилії досі не з'ясована[339]). Про Україну як державу дізнаються головним чином від В. Вовк. Але міська культура – майже монолітна бразильська, з якою українська символіка синтезується нерівномірно. *Накладання* автентичних південноамериканських концептів і паттернів наявне переважно в писемній культурі – творах В. Вовк. У побуті, матеріальній культурі про це говорити майже не доводиться.

Роберт Клімаш запропонував у 1970 р. для фольклористичних досліджень два поняття: «іммігрантська етнічність» і «символічна етнічність». Канадський дослідник Андрій Нагачевський застосував ці поняття для української культури Бразилії[340]. Як далі пояснює вчений: «При іммігрантському типі етнічність предметів твориться несвідомо» (на перший план виступає не українськість, а практичне застосування вироблюваного предмета). Натомість при символічному типі «предмети задіюються свідомо»[341]. Отже, символічна етнічність – засіб репрезентації себе в світі, національна самоідентифікація українців.

Проте релігійний чинник, яскраво представлений у Бразилії, цікавим чином поєднаний українськими віруваннями. Тому варто говорити про це як про прояв народного католицизму – одне з понять магічного реалізму. Переважна більшість українських іммігрантів – греко-католики, які, однак, обрядністю не змішуються з римо-католиками (тобто корінним населенням Бразилії), не поступаючись навіть дрібницями ритуалу. Український церковний календар не змінюється, незважаючи на інші кліматичні умови: «Різдво в Бразилії припадає на найжаркішу пору року, а Петра і Павла – на найхолоднішу»[342].

Проте якщо в сільській місцевості українці ставляться консервативно до обрядності, то в містах іммігранти відвідують

339 М. Бондаренко, *Українці Бразилії: минуле і сучасність* [в:] I d e m, с. 32.

340 А. Нагачевський, *Іммігрантська та символічна етнічність в бразильсько-українській матеріальній культурі,* [в:] I d e m, с. 100.

341 *Ibidem*, с. 100.

342 М. Гримич, *Життя і побут українського селянина в Бразилії: календарний цикл*, op. cit., с. 196.

і римо-католицькі храми. Це позначається на світогляді та відповідно фіксується в літературній творчості В. Вовк.

І греко, і римо-католицький світогляд об'єднує культ Діви Марії (тоді як у православ'ї він не виокремлений, хоча Божа Мати, звичайно, ушановується). Про особливе вшанування культу Пречистої в Бразилії свідчить уже той факт, що серед 230 українських католицьких церков у цій країні «найбільше названо на честь Матінки Божої»[343]. Оскільки православні в Бразилії становлять меншину, і сама В. Вовк – греко-католичка, – варто зупинитися лише на католицькій специфіці маріології.

Оскільки письменниця досліджувала легенди, присвячені Діві Марії, і образ Богородиці різноаспектно відбитий у творчості авторки, слід зупинитися на особливостях культу Богоматері в Бразилії.

За свідченнями М. Гримич: «За календарем української католицької церкви в Бразилії, наприклад, чи не кожен місяць року присвячений якійсь духовній акції. Так, травень – це так званий *Марійський місяць*, коли вшановується Матір Божа, серпень – «місяць покликань», вересень – *місяць Біблії*, жовтень вважається *місяцем вервиці*»[344]. Відомо, що «травневе набожество» на честь Діви Марії в Україні «запровадили монахи-кармеліти 150 років тому. Відтак в цілому краю в Греко-Католицькій Церкві понад півтора сторіччя відправляється урочистість, присвячена Цариці мая»[345]; цей культ у Бразилії приніс орден василіан, що досі має там великий вплив. До того ж, травень збігається з Днем матерів. Тут знову можна бачити синтез народних вірувань і офіційної церковної доктрини, сакрального і профанного. Українці Бразилії пізнають культ Божої Матері через образ земної жінки – функцію материнства.

Образ «Цариці мая» (або «Травневої королеви») дуже цікавий і незвичний, оскільки аналогічне святкування відбувалося в Англії після прийняття християнства. Узагалі коріння цього свята на 1 травня – ушанування богині Флори[346]. Як писав Микола Золотницький, поширеності обряд обрання найгарнішої дівчини «королевої травня» набув за Генріха VIII. І далі автор проводить паралель з віршем Альфреда Теннісона «Травнева королева» (*The May Queen*,1833). У тексті поезії змальовані переживання селян-

343 *Ibidem*, с. 219.
344 *Ibidem*, с. 196.
345 *Ibidem*, с. 213.
346 Н. З о л о т н и ц к и й, *Цветы в легендах и преданиях*, Москва 1913, с. 252.

ської дівчини, яку обрали травневою королевою, і після цього, попри всі негоди в її житті, героїня береже цей світлий спогад[347]. Але, як писали дослідники, звичай обрання травневої королеви почав зникати в XIX ст.[348] Натомість у Бразилії українці ототожнили «Царицю мая» і Матір Божу, тобто синтезували християнські та язичницькі риси.

Як продовжує свій дискурс М. Гримич: «Не можна не оминути красивий звичай, започаткований владикою (нині емеритом) Єфремом (Кривим) в Курітибі. При катедрі Української католицької церкви Івана Хрестителя на Йордана роблять таку композицію: зі скульптури Івана Хрестителя на скульптуру Ісуса Христа (на голову) ллється вода, виливається у велику чашу, з якої люди беруть воду, що освячується згори священиком. Треба визнати, що цей звичай набагато ближчий до первісної суті євангельської оповіді про хрещення Ісуса Христа Іоанном (Хрестителем), аніж східнослов'янські звичаї вирізування з льоду хреста»[349]. Це християнське розуміння хрещення поєднано з первісним українським культом води.

Українсько-бразильський фольклор знає два образи-символи Божої Матері. Зокрема, це чорна покровителька Бразилії, неодноразово змальована в творчості В. Вовк – Матінка Божа Апасеріда (Nossa Senhora da Conceição Apacerida). За твердженнями Ватикану, у 1717 р. чорну скульптуру Богоматері в мантії виловили рибалки[350]. Культ Матері Божої Апасеріди має риси Чорної Мадонни, відомої католицькому населенню Франції, Швейцарії та інших країн. Оскільки про християнсько-язичницьку взаємодію рис у формуванні культу Божої Матері сказано багато, слід зазначити лише кілька деталей для кращого уявлення про роль магічного реалізму в українсько-бразильському світогляді.

М.-Л. фон Франц зазначає, що перші християни рідко вносили нове в іконографічний тип і часто копіювали античні зображення богів, але вже на позначення янголів, Богородиці та ін. Зокрема, найперше зображення Діви Марії було копію статуї Ізіди та її сина Гора[351]. Відповідно, функції та риси єгипетської богині перейшли

347 Tennyson Lord Alfred, *The May Queen*, http://www.readbookonline.net/readOnLine/25589/ [29.03.2014].

348 Н. З о л о т н и ц к и й, *op. cit.*, с. 253.

349 М. Г р и м и ч, *op. cit.,* с. 204.

350 *Ibidem*, с. 217.

351 М.-Л. фон Ф р а н ц, *Кошка. Сказка об освобождении фемининности*, пер. с англ. В. М е р ш а в к и, Москва 2007, с. 45.

Богородиці. Проте офіційна церква не визнавала зв'язку Богоматері з родючістю і дітонародженням. Ці уявлення збереглись у віруваннях і обрядах різних народів, що дає підставу казати про народне православ'я і народний католицизм. Зокрема, останнього і стосується культ Чорної Мадонни – відгомін поклоніння Ізіді на території колишньої Римської імперії. Цим статуям сповідалися, молились і приносили дари. Дослідниця зазначає, що в Південній Америці Мати Божа Ґваделупська успадкувала риси індіанської богині родючості[352] – а культ цієї Богородиці відображений у творчості В. Вовк.

Показово, що риси родючості як язичницькі не були визнані католицькою церквою і в інших країнах Латинської Америки. Наприклад, у Венесуелі зберігається порівняно молодий (з 1750 р.) культ Марії Ліонси (Maria Lionza) – жіночого божества природи, любові та гармонії, тобто рис, притаманних Богородиці в апокрифах і фольклорі. Ця богиня уявляється як зеленоока іспанка чи індіанка верхи на тапірі. Існують різні версії прототипу божества, але всі відомі легенди приписують Марії Ліонсі земне походження і називають конкретних жінок. Це теж типовий приклад народного католицизму, оскільки в образі Марії Ліонси синтезуються риси Діви Марії, африканських героїв та індіанських божеств. Показово, що в народній іконографії венесуельська богиня зображується в короні, як і Мадонна; такий тип особливо близький корінному населенню. Узагалі традиція виводження божества чи міфічного героя від смертної людини, зі збереженням біографічних подробиць, притаманна примітивним культурам і відображена в магічному реалізмі. Послідовники культу Марії Ліонси називаються в англійській транслітерації *marialionceros*; наявна версія окремої релігії Марії Ліонси[353].

Отже, у народному католицизмі одна з прикметних рис – укоріненість Христа, Богородиці та святих у природу, тобто своєрідний синкретизм. Це помітно, зокрема, у сонеті В. Вовк *До одного святого* (друга збірка *Зоря провідна*, 1955, створена вже в Бразилії), де останні терцети побудовані за принципом: перший вияскравлює ідею подвижництва, а другий містить гармонію жертовної постаті та природи:

Та ти прийшов до неї [до юрби. – *О. С.*], щоб у днях

352 *Ibidem*, с. 47.

353 G. E. Andrade, *A Girardian reading of the myth of Maria Lionza*, http://www.anthrobase.com/Txt/A/Andrade_GE_01.htm/ [22.02.2014].

Страждань з гріха, занепаду і смерти
Нести Христа нечувані ідеї.

Так на гнилих і порохнявих пнях
У пралісах, що хижістю роздерті,
Цвітуть для Бога білі орхідеї.[354]

Символ орхідеї сприймається українським читачем як екзотичний, проте для латиноамериканського реципієнта це виразник святого дива. Зокрема, ця квітка, що часто згадується в творчості В. Вовк, білим кольором пов'язана з чистотою білих рук святого і його душі. Отже, праведник, пророк стає співтворцем природи. Можливо, тут наявна імпліцитна паралель з житієм святого Франциска Ассізького, який почав проповідувати птахам на знак контрасту з людьми.

Звичайно, в одному дослідженні неможливо проаналізувати всі особливості народного католицизму творчості В. Вовк, тому варто взяти вузький аспект – розгляд культу Діви Марії латиноамериканським і українським населенням та відображення цього синтезу в текстах письменниці. Прив'язаність колонізованих народів саме до материнського культу, тобто матріархальність, свідчить про архаїчність прапервнів світогляду. Відповідно, культ Мадонни став популярним у корінних племен Америки і Африки, тому що нагадував язичницьких богинь (і перші паралелі з тубільною релігією проводили місіонери). Натомість культ Христа не має аналога в жодній іншій релігії з тими функціями і змістовим наповненням, як у християнстві, тому досі в колонізованих країнах на першому плані завжди стоїть Мати Божа.

Але треба докладно зупинитися на особливостях ушанування Божої Матері саме в Бразилії. Специфіка Божої Матері Апасеріди суто бразильська, більше державна, ніж локальна, оскільки об'єднує всі народи країни. Проте вона день Апасеріди (12 жовтня) включений і до українського церковного календаря в Бразилії. До того ж, вівтар із зображеннями Апасеріди – «абсолютно невід'ємна частина українського сільського інтер'єру»[355], хоча про саму цю іпостась Божої Матері українці зазвичай мають приблизне уявлення.

Образ Матері Божої Апасеріди неодноразово виступає в творчості В. Вовк як архетипово-символічний паттерн. Наприклад, в одному

354 В. Вовк, *Зоря провідна* [в:] Idem, *Поезії*, Київ 2000, с. 87.
355 М. Гримич, *op. cit.*, с. 217.

з верлібрів збірки *Ромен-зілля* виразно наявний синтез українських і бразильських архетипів:

Мати Божа Апасеріда
притулилася вранці лицем
до моєї шиби й мовила:
«Я була на прощі в Києві.
Бачила стільки церков, критих золотом,
бачила стільки разів свого Сина розп'ятого»[356].

Близькість Матері Божої до земної людини – прикметна риса вірувань різних народів. Проте це не зведення сакрального до профанного, а, навпаки, засади міфологічного та магічного реалізму.

Отже, Мати Божа Апасеріда – українсько-бразильська покровителька. Натомість Мати Божа Коралева пов'язана суто з українським народом, оскільки вважається покровителькою іммігрантів. Розповіді українців про історію цієї чудотворної ікони та зцілення належать до магічного реалізму. Слід урахувати, що ікона Матері Божої Коралевої була створена самими іммігрантами, а саме жінками-українками – вишита кораловими намистами (зокрема, В. Вовк пожертвувала коралі своєї матері). М. Гримич записала таку історію цієї ікони від владики-емерита Єфрема (Василя) Кривого про священика Інокентія Михальчука, який 1911 р. запропонував українським іммігранткам: «Жінки, може би, ми якусь нашу ікону зробили? Таку чудотворну, шоб була українсько-бразилійська. Але мусите ви давати свої коралі в дарунку... які маєте з України, шо ви привезли... І наші жінки з поважних родин почали коралі зносити...»[357]. Створеність цієї ікони (а не чудесне знайдення її) підкреслює магічно-реалістичне мислення українців Бразилії.

У романі *Останній князь Звонимир* (2011), позначеного ознаками магічного реалізму, наявний центральний образ саме Богородиці Коралевої як заступниці українських емігрантів. Перебуваючи за кордоном (мотив одіссеї), головний герой просить заступництва у Божої Матері, і розділ *Камінь, що усміхається* являє собою молитву, в якій В. Вовк перелічує іпостасі та найменування Діви Марії: «Тобі дають люди стільки імен! Ти піклуєшся нашими болями й потребами, о Непорочне Зачаття, що сипле зерно ласки зі своїх долонь, о Покрово, о Ручко Всезолота, що береже нас від усього лиха, бо Ти – Нев'янучий Квіт, Ти – Храм Господній і Кивот, що зберігає

356 В. Вовк, *Ромен-зілля*, Дніпропетровськ 2007, с. 39.
357 М. Гримич, *op. cit.*, с. 218.

в собі Предвічне Слово!»[358], і далі: «Ти – Мати Божа Безнастанної Помочі, Ти – Богородиця Доброго Народження і Доброї Смерти, Ти – Матір Дороговказу на нашій земній мандрівці, Ти – Страдниця із серцем пробитим шпагами, що любовно втирає наші сльози, Ти – Діво-Мати Пера, що дає надхнення, Ти – Пісня Хвали, Пречиста Лілія і Єрихонська Троянда!».[359] Символіка цих звертань греко-католицька, бо в православ'ї визнають лиш ікони, а не скульптури, а іконографічне зображення Матері Божої Семистрільної (католицьке – Скорботна Мати, Mater Dolorosa) зображується пробитим стрілами, тоді як у католицькій традиції – мечами. Число сім означає сім скорбот Діви Марії. Свято Семи Скорбот для врівноваження свята Семи Радостей було офіційно запроваджено в Кельні 1423 р.[360] Водночас для українців Бразилії це зображення Богородиці (а також Мати Божа Апасеріда) за типом – Агіосоритисса, тобто Заступниця, Прохачка. В Україні аналогію цьому образу можна знайти в типі Оранти. Отже, в описі функцій Матері Божої авторкою полягає імпліцитна символіка тексту. Водночас у тексті звертання чітко виражені загальнолюдські концепти.

Слід зазначити, що міфологія Бразилії дуже строката, специфічна, їй притаманний архетиповий дуалізм, успадкований від первісної культури. Наприклад, у штаті Багія (Байя), описаного В. Вовк, наявний культ кантомбле – поєднання вірувань і обрядів африканського племені йоруба з індіанською складовою. Існує поклоніння духам кабокло, макумба і умбанда, а також таємна секта прихильників культу мертвих – еґун-ґун[361]; через брак власної писемності таємні знання передаються в ізольованих громадах (як у родинах). Усі ці вірування синтезувалися з образом Христа. Як зазначає сама В. Вовк, негритянська демонологія в Бразилії багатша, ніж індіанська.

Із названими культами пов'язані вірування, що виродилися в забобони (тобто сакральне набуло профанного змісту). І українська, і американська, і східна культури містять як архаїчну спадщину вірування та забобони, що вплітаються в художній текст. Приклад цього в американській літературі – твори Марка Твена *Пригоди Тома Сойєра* і *Пригоди Гекльберрі Фінна*, поезія Енн Секстон (вірш *Вроки*

358 В. Вовк, *Останній князь Звонимир*, Ріо-де-Жанейро – Львів 2011, с. 58.
359 *Ibidem*, с. 58.
360 Дж. Холл, *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, Москва 1999, с. 188.
361 В. Сенаторов, *Подданные Марии Лионсы*, №8 (2599), август 1990, http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/6035/ [22.02.2014].

– *The Evil Eye*) та ін. Відображені в них вірування – спочатку суто рустикальні, згодом прищеплені вже на урбаністичний ґрунт сучасного життя, часто столичного чи побуту мегаполісу – являли собою синтез індіанських і африканських уявлень, відгомін пуританських традицій та взагалі культури іммігрантів різних національностей, а також – у XX ст. – формування жанру міської легенди (схожої на сільську бувальщину). Проте якщо в XIX ст. забобони переважно переповідались незмінними і відігравали важливу роль у формуванні сюжету, то в XX ст. вони почали переосмислюватись і навіть критикуватися (наприклад, у романі Гарпер Лі *Убити пересмішника*... від беззастережної віри в магію робиться перехід до реальності). У річищі зведення сакрального до профанного витримане й раннє оповідання Рея Бредбері *Хлопчик-невидимець* (*Invisible Boy*, 1945), побудоване як псевдофантастичне або як сільська бувальщина: навіювана магія виявляється камуфляжем реальності, але розгадка чітко виступає лише у фіналі. Забобони, як і казки, можна вважати виродженим міфом, а ритуали, якими супроводжуються ці вірування, – відгомоном сакрального (аналогічно – дитячі ігри). Як приклад атавізму, але водночас і як творчі елементи структури тексту, вірування та забобони змальовуються в прозі В. Вовк.

Якщо провести аналогії з латиноамериканською літературою XX ст., то лаконічний стиль, який нагадує етнографічні нариси, та глибокий підтекст викликають асоціації з прозою еквадорських письменників. Зокрема, в оповіданні Мануеля Муньйоса Куеви *Індіанський похорон* відтворено не лише погребові звичаї тубільців, але й вірування, забобони як першопринципи пізнішого магічного реалізму. Наприклад, вирок знахаря такий: «Хворий умре. По-перше, тому, що не знайшли квітки м'яти для настоянки. По-друге, тому, що пугач спустився на поперечину хреста, що на пагорбі. А головне тому, що курка співала півнем»[362]. Описані цим та іншими письменниками архаїчні звичаї нагадують фінальну сцену похорону в повісті Михайла Коцюбинського *Тіні забутих предків* (твору, перекладеного В. Вовк і обігруваного нею в поезії). Відображені вірування викликають асоціації і зі стилем Ґ. Маркеса – наприклад, згадкою про дитинство і яйце василіска.

Утрата патріархальності в XX ст. призвела до пошуку нових форм у мистецтві. Як і в XIX ст., початок розвитку літератури в XX ст. був позначений впливом французької культури, проте пізніше відбувся

362 М. К у э в а, *Индейские похороны* [в:] *Эквадорские рассказы*, пер. с исп., Москва 1962, с. 9.

симбіоз французького і латиноамериканського як предтеча магічного реалізму: «Французька умовність, французьке почуття міри, принаймні, непогано доповнювали суворий іспанський реалізм та індіанський анімізм»[363]. Те ж саме можна сказати про португальську культуру та індіансько-негритянську міфологію. Тут цікаво виокремити особливу національну деталь у світогляді бразильців. Образ португальця в бразильському фольклорі сприймається негативно через асоціації із завоюванням; відповідно інший бік такого сприйняття – комічний, оскільки португальці часто фігурують як персонажі анекдотів (зі слів самої В. Вовк). Проте вплив самої Португалії та її культури, звичайно, відіграв велику роль у формуванні бразильського мистецтва, так само як іспанської – у решті латиноамериканських країн.

Якщо порівнювати біографію та художній метод В. Вовк, то можна провести певні аналогії з життєписом і лірикою еквадорського поета Хорхе Каррери Андраде (1902 чи 1903 – 1978). Звичайно, ці факти ні в якому разі не тотожні, кожен автор розвивався самостійно, проте спільні риси в біографії та світогляді можна знайти. Зокрема, як і В. Вовк, Каррера Андраде рано сформував свій стиль під впливом тубільної культури: в української письменниці такою базою стали гуцульські та бойківські реалії, в еквадорського поета – сільські індіанські вірування (не слід забувати і про генетичний зв'язок, бо Андраде мав іспансько-креольсько-індіанське походження). Таким чином, анімізм рано став складником світогляду обох поетів. Проте ця система складніша, ніж здається на перший погляд. І у В. Вовк, і в Андраде архаїка не стає самоціллю, так само як і глибока європейська культура – це радше засоби.

Рано емігрувавши з України, але зберігши її образ у пам'яті (причому мінімально ідеалізований), В. Вовк сприйняла світову культуру, на основі якої збудувала свій творчо-науковий світогляд. Каррера Андраде після навчання в Іспанії та Франції мандрував світом, будучи на дипломатичній службі Еквадору. Серед відвіданих поетом країн були Бельгія, Нідерланди, США, Японія тощо, причому Андраде любив культуру старої Європи, у тому числі німецьку, проте не сприйняв нацистського режиму[364] (так само – В. Вовк та інші українські емігранти). Культура цих країн відображена

363 О.Савич, *От предмета к человеку* [в:] Х. К. Андраде, *Инвентарь мира*, пер. с исп., Москва 1977, с. 5.

364 *Ibidem*, с. 9.

в творчості поета, але не як екзотика, а скоріше як спроба осмислення себе («Я») через «Іншого». Аналогічне можна стверджувати про В. Вовк.

Як і В. Вовк, Андраде використовував канонічну форму поряд з верлібром. Проте в української письменниці тематика творчості більш різноманітна, а стиль більш концентрований. Від епічного розгортання метафор В. Вовк перейшла до лаконізму, шліфуючи текст. Один з численних прикладів цьому – верлібр *Свята Роза* (збірка *Жіночі маски*, 1994), портрет першої американської святої (1585 – 1617, канонізована 1671 р.[365]):

над аналоєм звела крила голубка
і несеться про Агнця вість

навіщо мені віщий лет бабруна
кухоль жіночої долі
золоті балюстради Ліми?

розцвітаю в небесних хоромах
коли на землі обсипаються
мої пелюстки[366]

Спільні концепти в поезії обох авторів, В. Вовк і К. Андраде – це: ностальгійність, відчуження, ретроспективність, принципи народного католицизму, індіанізм, замальовки латиноамериканської культури (реальні події, що стали міфом).

Андрій Кофман вважає, що основи магічного реалізму були започатковані ще конкістадорами під час завоювання Латинської Америки. Аналізуючи залишену ними літературу, дослідник називає серед прикметних рис бінарні опозиції батьківщини – чужини, мотив Ельдорадо, відчутність своєї інакшості, прагнення досягти мети, а також пізнання нового світу. Окреме питання – хронотоп, схожий на прийоми письменників XX ст. Отже, герой відчуває себе чужим у світі, щоб стати своїм у новій, відкритій культурі. У цьому переліку впадає у вічі вичленована А. Кофманом контрастність мислення.

Контрастність бразильської культури (як і української, за твердженням Віри Вовк) пояснюється зафіксованою архаїчністю мислення. Але ця ж ознака є і в іспанській культурі, що відомо досить давно. Так, у передмові до своїх перекладів драматургії Кальдерона

365 В. В о в к, *Поезії*, Київ 2000, с. 412.
366 В. В о в к, *Жіночі маски* [в:] I d e m, *Поезії*, Київ 2000, с. 294.

(1899) Костянтин Бальмонт зазначав про психологічну подвійність іспанської ментальності – поєднання протилежних елементів: «... вони реальні, як саме життя, вони абстрактні, як найстрогіша ідея.... Кастильський розум поєднується в іспанцях з первісною пристрастю арабського вершника»[367]. Далі перекладач зазначає про пристрастність, поєднання геніальності з дитячою наївністю, тобто архаїчних рис. Отже, етичний чинник у цих текстах виражений не надто сильний, на перший план виходить емоційність. Те ж саме можна сказати про вплив португальської культури на бразильську.

Але й християнство як реалії дитинства і ментальний концепт дуже близьке обом поетам. Зокрема, у вірші Каррери Андраде *Диво* розгортається метафора П'ятидесятниці, причому змальовувані символи в цій поезії як вітаїстичні (дівочий вінок, квітуча весна, ластівки), так і трагічні (голова святого Діонісія, яка стає відрубаною головою самого ліричного героя)[368]. Аналогічний контраст спостерігається у В. Вовк. Сама природа (рослини і тварини) і у В. Вовк, і в Андраде живе християнською обрядністю, таїнствами та іншими релігійними поняттями (причастям, зустріччю з Ісусом тощо). Зокрема, бразильській та еквадорській культурі близький образ святого Франциска Ассізького (або святого Франческо, за транслітерацією В. Вовк), відомого своєю любов'ю до птахів і тварин, відкриттям їм Божого знання. Так, у вірші Андраде *Кролик* християнські поняття (келія, святий Симеон) згадується бажання ліричного героя, щоб мотузка святого Франциска торкнулася цього звіря в день смерті[369]. Вочевидь, тут мається на увазі або мотузка, якою підперезуються мандрівні ченці, або вервиця відлюдника. Християнські реалії, що переходять у світову гармонію, часто згадуються і у В. Вовк:

В повітрі линеш.
Хори: «Свят, свят, свят...»
Багрові хмари заходу – кирея.
І розцвітає Божество –
вселенна орхідея[370].

Отже, сакральне і фантастичне Каррера Андраде і В. Вовк відображали в буденних речах, тобто профанному.

---

367 К. Бальмонт, *От страстей – к созерцанию (поэзия Кальдерона)* [в:] *Чистилище Святого Патрика. Драма Кальдерона*, пер. с исп. К. Д. Бальмонта, Москва 1900, с. XI.

368 Х. К. Андраде, *Инвентарь мира*, пер. с исп., Москва 1977, с. 22 – 23.

369 *Ibidem*, с. 56.

370 В. Вовк, *Ромен-зілля. Поезії*, Дніпропетровськ 2007, с. 12.

Близькість реального і потойбічного світів, притаманна міфологічному мисленню гуцулів (де рай часто подібний до конкретного земного способу життя), наявна і в бразильському (як і взагалі латиноамериканському) світогляді. Наприклад, у вірші К. Андраде *Лист до Франсіса Жамма* ліричний герой стверджує, що в раю дощі, тому що сам Господь стежить, «щоб суховієм / у раю не випалило вишень»[371]. Ці деталі підтверджують, що архаїчні культури різних народів мають багато спільного, причому вищий ступінь архаїчності якраз сприяє цій подібності. Чим давніша дописемна культура, чим більш вона ізольована від урбаністичної, тим більша вірогідність простеження в ній спільних рис з іншою архаїчною культурою. Отже, на основі компаративного аналізу можна проводити паралелі між гуцульськими та індіанськими віруваннями і обрядністю.

Таким чином, у творчості Віри Вовк широко наявні паттерни народного католицизму, проте це не вузький етнографізм, а своєрідне переосмислення різних традицій відповідно до художньої проблематики даного твору. Світогляд письменниці відрізняється від мислення інших українських іммігрантів у Бразилії потягом до синтезу не лише двох культур – генетичної української та бразильської, – але й прагненням використати здобутки міфів, легенд, звичаїв, обрядів, вірувань, писемних творів інших народів. Тому комплексний аналіз поезії та прози В. Вовк чітко показує такі відмінності. До того ж, якщо іммігрантське населення штату Курітиба спирається переважно на етнічну самоідентифікацію завдяки неписемній культурі (усному передаванню інформації, музиці, танцям, образотворчому мистецтву тощо), то у В. Вовк на першому місці стоїть елітарна, писемна культура. Авторка не прагне архаїки як самоцілі; для В. Вовк магічний реалізм не є переказуванням міфу, а одним із засобів репрезентації України в світі. Проблема дослідження народного католицизму в текстах В. Вовк має перспективу продовження, оскільки наявна в багатьох інших творах цієї письменниці та вимагає знання культур різних народів Південної Америки та Європи.

БІБЛІОГРАФІЯ

Andrade G. E., *A Girardian reading of the myth of Maria Lionza*, http://www.anthrobase.com/Txt/A/Andrade_GE_01.htm/ [22.02.2014].

Андраде Х. К., *Инвентарь мира*, пер. с исп., Москва 1977.

371 Х. К. Андраде, *op. cit.*, с. 25.

Б а л ь м о н т К., *От страстей – к созерцанию (поэзия Кальдерона)* [в:] *Чистилище Святого Патрика. Драма Кальдерона*, пер. с исп. К. Д. Бальмонта, Москва 1900.
Б о н д а р е н к о М., *Українці Бразилії: минуле і сучасність*, [в:] *Українці Бразилії = Os Ucranianos do Brasil = Ukrainians in Brazil : історико-етнологічне дослідження*, гол. наук. ред. М. Гримич та ін., Київ 2011.
В о в к В., *Останній князь Звонимир*, Ріо-де-Жанейро – Львів 2011. [Автор. комп. набір]. *(З особистого архіву О. Смольницької)*
В о в к В., *Поезії*, Київ 2000.
В о в к В., *Ромен-зілля. Поезії*, Дніпропетровськ 2007.
Г р и м и ч М., *Життя і побут українського селянина в Бразилії: календарний цикл* [в:] *Українці Бразилії = Os Ucranianos do Brasil = Ukrainians in Brazil : історико-етнологічне дослідження,* гол. наук. ред. М. Г р и м и ч та ін., Київ 2011.
З о л о т н и ц к и й Н. Ф., *Цветы в легендах и преданиях*, Москва 1913.
К у э в а М. М., *Индейские похороны* [в:] *Эквадорские рассказы*, пер. с исп., Москва 1962.
Н а г а ч е в с ь к и й А., *Іммігрантська та символічна етнічність в бразильсько-українській матеріальній культурі* [в:] Ibidem.
П о к а л ь ч у к Ю. В., *Сучасна латиноамериканська проза*, Київ 1978.
С а в и ч О., *От предмета к человеку* [в:] Андраде, Х. К. *Инвентарь мира*, пер. с исп., Москва 1977.
С е н а т о р о в В., *Подданные Марии Лионсы*, № 8 (2599), август 1990, http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/6035/ [22.02.2014].
С е р о в С. Я., Токарев С. А., *Народы Пиренейского полуострова* [в:] *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Летне-осенние праздники*, Москва 1978.
С м о л ь н и ц ь к а О., *Тотем скальних соколів Віри Вовк як приклад українського магічного реалізму [Віра Вовк. Тотем скальних соколів]* [в:] «Слово і час», № 12 (600), грудень 2010.
Ф р а н ц, М.-Л. фон, *Кошка. Сказка об освобождении фемининности*, пер. с англ. В. Мершавки, Москва 2007.
Х о л л Дж., *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, Москва1999.
T e n n y s o n L. A., *The May Queen*, http://www.readbookonline.net/readOnLine/25589/ [29.03.2014].

PRESENTMENT OF FOLK CATHOLICISM IN WORKS BY WIRA WOWK: COMPARATIVE ANALYSIS OF UKRAINIAN AND LATIN-AMERICAN MAGIC REALISM

In the article the folk Catholicism in the works by a Ukrainian writer in Rio-de-Janeiro Wira Wowk is analyzed. The central place is given to the image of Virgin (in the works by Wira Wowk) that is compared to pagan goddesses – for example, rare, rustical Spanish and British customs and the cult of Maria Lionza are compared. Also the lyrics by Wira Wowk are compared to the poetry by other writers in Latin America, the main patterns are emphasized. The tendency of a new style in prose and poetry of XX – XXI centuries is traced. The common motifs not only on Brazilian theme, but also on Venezuela, Ecuador etc., are given, because Wira Wowk does not intend her image to be an isolated piece. National symbolism and the view of an immigrant, the search of self-identification are the problems of art by Wira Wowk. The textological, archetypical, philosophical, ethnological, historical analysis is presented.

Key words: Wira Wowk, Brazil, magic realism, comparative analysis, literature, folk Catholicism, immigrant, Virgin (Maria), cult.

Жанна ЯНКОВСЬКА

Рецепції фольклорного наративу в українській прозі I половини-середини XIX століття: особливості становлення літературного розповідного жанру

Розвиток епічних прозових жанрів в українській літературі нерозривно пов'язаний з епохою романтизму, що припадає на початок та середину XIX століття. Загальновідомо, що романтизм як напрям актуалізував якнайширше звернення до фольклору. Заперечуючи просвітницький раціоналізм, письменники-романтики на фоні історизму велику увагу приділяли звеличенню та вихованню людини духовної, опертої на традицію, релігію, народну творчість, глибоку емоцію.

Постання української фольклористики як науки, записування та видання народних творів (спочатку пісенних збірок), формування і розвиток розповідних жанрів, що мають за зразок фольклорний наратив, – все це об'єднало передове українське письменство та науковців у прагненні зрозуміти та відтворити дійсне життя народу в усій багатоманітності форм та культурних виявів. М. Яценко, аналізуючи збірник пісень, виданий М. Максимовичем 1927 року, про працю дослідника пише: «Він намагається охопити всі сторони народного життя, конкретизувати поняття народ зсередини через його психологію, характер духовного життя і побуту...»[372]. Те ж саме намагалися зробити у той час, на зорі становлення нової української літератури, й письменники, тільки у власних авторських творах на рівні трансформації різних форм народної свідомості.

Спочатку як окремі розповідні літературні жанри постають оповідання та повість, зокрема, це твори відомих Г. Квітки-Основ'яненка та М. Гоголя із його збірками на українську тематику *Вечори на хуторі біля Диканьки* та *Миргород*. Еволюцію прозових жанрів у цей період простежуємо в оповіданнях та повістях П. Куліша,

372 М. Яценко, *Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст.*, Київ 1979, с. 221.

Ганни Барвінок (Олександри Білозерської-Куліш), М. Шашкевича, Марка Вовчка та деяких інших письменників аж до історичного роману П.Куліша *Чорна рада*.

Звичайно ж, знаковим для етапу становлення авторської прози на Україні є тісний зв'язок із народним наративом. Захоплення фольклором, народною культурою загалом, народною мовою, звичаями, психологією, філософією, національним способом буття привело до написання творів, які стоять ніби на межі авторського і фольклорного. Таке «проростання» народного твору в літературний зумовило рецепції між цими спорідненими жанрами на різних рівнях.

Варто зазначити, що формами впливу і взаємовпливу фольклору та літератури як двох систем художньої словесності вчені зацікавилися ще починаючи з того ж таки XIX століття. Це насамперед М. Максимович, М. Костомаров, П. Куліш, О. Бодянський, І. Срезневський, П. Лукашевич та інші, й оперували вони тоді таким поняттям, як «народність літератури». За словами Ю. Шутенко, ця проблема закономірно постала перед дослідниками «у зв'язку з формуванням романтичної парадигми світосприйняття, захопленням старовиною, прагненням пізнати своє, рідне, національне»[373]. Поняття «народність» у літературознавстві потрактовується як «органічна якість художніх творів кожної національної літератури, яка виражає ментальність народу в його етнологічних та історичних виявах і вимірах, зумовлена органічним зв'язком письменника зі своїм етнонаціональним середовищем»[374].

Сьогодні, в умовах розбудови національної гуманітаристики як теоретичної галузі наукових знань частіше використовується поняття «фольклоризм літератури» (до наукового обігу введено у 60-х роках XX століття), яке, увібравши в себе раціональний досвід попередніх студій, значно розширює обрії досліджень у частині, де йдеться про принципи та способи «співдії» народної та авторської творчості. На думку О. Кузьменко, має важливе значення й «виявлення відмінностей і типологічних аналогій між професійною літературою та усною народною творчістю», що на сьогодні «набирає щораз більшого резонансу, виростаючи до загальнослов'янської

373 Ю. Шутенко, *Фольклоризм літератури*, http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2004/N5/Art16.htm, [25. 12. 2013].

374 Літературознавчий словник-довідник, за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка, Київ 2007, с. 481.

проблеми»[375]. На значенні фольклорного первня порівняно з літературною творчістю неодноразово у своїх працях наголошував й І. Франко, оскільки «між тими обома відділами добачаємо тисячні зв'язуючі огнива і взаємні залежності»[376]. Аналізуючи літературу свого часу, він акцентував, що «новіша національна література починає виростати прямо з живого джерела традицій народних»[377]. Детальніше вплив фольклору на літературу в інтерпретації І. Франка розглядає у статті *Тисячні зв'язуючі огнива: співвідношення фольклору та літератури у науковій аргументації Івана Франка* дослідник-франкознавець С. Пилипчук[378], наголошуючи на тому, що «хронологічну першість І. Франко цілком логічно віддавав впливові фольклору на літературу, однак неодноразово відзначав вагому роль і зворотного процесу, адже творчість окремого поета чи письменника може бути настільки знаковою, що «...наслідки її входять вглиб життя цілого народу...»[379]. У цьому випадку маємо справу із процесом, що в науковій літературі інтерпретується як фольклоризація. Закономірність таких взаємовпливів, і особливо впливу народної творчості на літературну форму словесності С. Пилипчук вбачає ще й у тому, що «народна словесність ніколи не переживає «антрактів» – це безперервний процес, це незмінна тяглість традиції»[380]. У літературі ж такі «антракти» періодично спостерігаються.

Зважаючи на нинішній етап аналізу впливу фольклору на літературну творчість протягом усього періоду її існування, можна говорити про перетрактування, або «інтерпретацію» та «ре інтерпретацію» текстів, про що, спираючись на праці Г. Г. Гадамера, слушно зазначає П. Іванишин у своїй монографії *Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко*[381].

Власне, акцентується на нових, зовсім відмінних підходах та методах дослідження художніх творів, серед яких досить помітне,

375 О. Кузьменко, *Стрілецька пісенність: фольклоризм, фольклоризація, фольклорність*, Львів 2009, с. 11.

376 І. Франко, *Зібрання творів: У 50-ти томах, Т. 41*, Київ 1984, с. 48.

377 *Ibidem*, с. 24.

378 С. Пилипчук, *»Тисячні зв'язуючі огнива»: співвідношення фольклору та літератури у науковій аргументації Івана Франка* [в:] *Література. Фольклор. Проблеми поетики. Випуск 34*, за ред. О. Наумовської, Київ 2010, с. 320.

379 *Ibidem*, с. 324.

380 *Ibidem*, с. 325.

381 П. Іванишин, *Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: Монографія*, Київ 2008, с. 5–6.

а можливо, і чільне місце займає метод інтердисциплінарних зв'язків, що дає можливості виконувати складні наукові завдання на перетині, з одного боку, фольклористики й літературознавства, а з іншого – й нових гуманітарних галузей, як етнолінгвістики, лінгвостилістики, етнопсихології, літературної герменевтики, етнокультурології, етнофілософії та інших. Зазначений метод, на думку В. Давидюка, є «головним інструментарієм», що «дає змогу стереоскопічного бачення багатьох культурних явищ, які важко зауважити в площинному вимірі»[382].

Загалом поняття «фольклоризм літератури» – досить осяжне, неоднозначне, багатовимірне, тому дискурс стосовно його смислонаповнення серед дослідників триває і на сьогодні. Окремі аспекти цього дискурсу проаналізовані автором цієї розвідки у статті *Визначальні семантично-стильові вектори фольклоризму української літературної прози першої половини XIX століття* (Журнал «Болгарська україністика», № 3, 2013 року)[383]. Варто лише зазначити, що зміна домінант і рухомість схеми у визначенні переважаючих семантично-стильових векторів цього поняття залежить від багатьох чинників:

– конкретного хронотопу (при цьому слід враховувати два аспекти: 1) час, місце та суспільне становище як зображуваних у творі подій, так і 2) подій, сучасних автору, що є великою мірою оціночним);
– способу освоєння та глибини розуміння фольклорного зразка;
– авторського задуму;
– навіть від таланту письменника, який в даному випадку виступає як «кут переломлення» первинної чи вторинної фольклорної інформації та забезпечує форми її трансформації в авторський твір.

Досить цікавим з точки зору дослідження фольклоризму літератури різних періодів чи окремих письменників (або і конкретно взятого твору) нині вважаємо праці Л. Дунаєвської, І. Денисюка, У. Далгат, Р. Кирчіва, С. Мишанича, О. Вертія, В. Давидюка,

382 В. Д а в и д ю к, *Генетично-порівняльний метод – нові можливості фольклористичної компаративістики* [в:] *Література. Фольклор. Проблеми поетики. Випуск 36*, за ред. О.Наумовської, Київ 2012, с. 73.

383 Ж. Я н к о в с ь к а, *Визначальні семантично-стильові вектори фольклоризму української літературної прози першої половини XIX століття*, http://www.bgukrainistika.com/widgets/Filemanager/uploads/anon/Almanah_3.pdf, [25. 12. 2013].

П. Іванишина, Я. Гарасима, Ю. Шутенко, Р. Марківа, С. Пилипчука та багатьох інших дослідників. Проте, оскільки це явище поліаспектне, то маємо ще широке поле для наукових студій.

На разі ставимо за *мету* з'ясувати бодай основні особливості розвитку розповідних жанрів у літературі І половини – середини XIX століття, що пов'язують його насамперед із народним наративом, вплив якого на авторську прозу зазначеного періоду був надзвичайно продуктивним та різноплановим, а, як відомо, жанр сконцентровує численні характеристики тексту, і тільки в разі їх чіткого визначення можлива повноцінна його інтерпретація.

У зазначений час в малій прозі з'являються своєрідні жанрові «підстилі», які безпосередньо пов'язують її із жанрами народного наративу. Скажімо, П. Куліш дає такі підзаголовки своїм оповіданням: *Уривок з казки, Гішпанська дітська казочка, Бабусине оповідання, Спомини старого діда* та інші. Ганна Барвінок називає збірку своїх творів *Оповідання з народних уст,* а Марко Вовчок *Народні оповідання*.

Насамперед слід наголосити, що основним місцем зображуваних подій у прозі Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, П. Куліша, М. Шашкевича, Ганни Барвінок, Марка Вовчка та інших письменників того періоду було в основному середовище тогочасного села (за винятком тих, де автор ретроспектує до минулого, найчастіше козаччини), а отже, і героями творів були представники даного простору національного буття. Набагато рідше у творах зазначені автори зображують життя представників інтелігенції, а відповідно, і міського середовища.

Визначимо основні напрямки рецептивного розвитку авторської прози вищезгаданих письменників, закоріненої у фольклорну традицію. По-перше, це так звана «формальна» сфера, охоплена поняттям «фольклоризм літератури»[384], до якої відносимо рецепції на рівні мовностилістичних (великою мірою – лексичних) одиниць, що у літературознавстві відносять до стилізації: використання діалектної лексики, фразеологізмів, паремій, порівнянь, епітетів, усіх типів переносних значень, тобто – народно-художньої тропіки, а також прямих цитувань із фольклорних творів. По-друге, це, відповідно, сфера «змістова», що є комплексним відображенням елементів національного буття на рівні світоглядних уявлень, ідеологічних, морально-етичних переконань, народної філософії, психології і т.п.

384 *Українська фольклористика. Словник-довідник*, за ред. М. Чорнописького, Тернопіль 2008, с. 400.

По-третє, це звернення до образної системи та символіки фольклору і народної культури загалом. На думку укладачів словника-довідника *Українська фольклористика*, котрі у своїх судженнях базуються на працях І. Денисюка, С. Мишанича, У. Далгат, названі три сфери, напрямки (або рівні) становлять «функціональний аспект використання фольклорного елемента у літературному тексті»[385]. Варто наголосити, що цей аспект є основоположним при дослідженні рецептивних зв'язків народної та авторської творчості, оскільки лише за його наявності та при аналізі його складових мають сенс два наступні аспекти: «ступінь трансформації фольклорами» та «спрямованість трансформації фольклорних елементів – зближення з фольклорним джерелом, з уснопоетичною естетикою та поетикою чи відштовхування від неї; поглиблення чи спрощення смислового навантаження елементів, які стають предметом художньої трансформації"[386]. Тому повернемося до трьох рівнів «функціонального» аспекту.

Якщо говорити про лінгвостилістичний рівень рецепції фольклору у прозових творах І половини-середини XIX століття, то варто звернутися спочатку до самого поняття «стилізація», тому що у літературознавстві до нього склалося двояке відношення. У першому випадку воно вживається на означення цілком закономірного позитивного явища, що трактується як «свідоме наслідування творчої манери певного письменника, зовнішніх формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, стилю чи напряму»[387]. У другому випадку цей термін вживається з негативним відтінком, оскільки пояснюється як «втрата чуття естетичної міри», що може призвести «до порушення внутрішньотекстової опозиції, до нівеляції «авторського голосу», зумовлюючи епігонство»[388]. Позицію між цими полярними характеристиками стилізації як творчого методу може займати літературна підробка, або пастіш.

У авторській прозі зазначеного періоду ми маємо справу із свідомим, закономірним і бажаним наслідуванням фольклорних жанрів, і зокрема – розповідних. Цей метод застосовувався письменниками надзвичайно широко, зумовлюючи природнє використання різноманітного спектру мовностилістичних засобів народної творчості.

385 *Ibidem,* с. 401.
386 *Ibidem*.
387 *Літературознавчий словник-довідни, op. cit.,* с. 640.
388 *Ibidem*, с. 641.

Пов'язано це насамперед із фактом, що йдеться про перший етап становлення жанру літературної прози в період романтизму і, відповідно, його безпосередню зорієнтованість на народний наратив, який без будь-якого посередництва слугував йому найвищим зразком. Тут важко не погодитись із продуктивною думкою про те, що фольклорна стилізація – не що інше, як «синкретизм фольклору та літератури на високому художньому рівні, що народжується в процесі тривалої різнобічної взаємодії та взаємовпливу двох художніх систем»[389]. Саме через посередництво елементів стилізації здійснюється зв'язок і фактично засвідчується єдність «формальної» та «змістової» сфери рецепцій на рівні народної та авторської творчості.

Отже, окремим (лексичним) пластом на рівні стилізації можна вважати широке використання у літературі аналізованого періоду народної мови загалом та діалектизмів, розмовно-побутової лексики зокрема («зоставляти», озиме», «танцьовати», «глузовать», «швандять», «навісноголовий», «буцім», «нігде» та багато інших), що надають тексту неповторного народного колориту та прив'язують зображувані події до конкретного часу і місця (часопростору, або хронотопу).

Мовностилістичний аспект для літературного твору загалом є надзвичайно важливим, оскільки, як зазначає Я. Гарасим, «у мові розкривається дух народу, у мові і через мову пізнається народ, тут джерела і спосіб народного самопізнання і пізнання себе як нації»[390]. Нагадаємо, що в аналізований період деякі «великоросійські» письменники взагалі вважали українську мову нижчим діалектом російської, непридатним для художньої творчості. Г. Квітка-Основ'яненко після написання повісті *Маруся* у листі до російського письменника П. Плетньова писав: «Был у меня спор с списателем на малороссийском наречии. Я его просил написать, что серьёзное, что трогательное. Он мне доказывал, что язык неудобен и вовсе не способен. Знав его удобство, я написал *Марусю* и доказал, что от малороссийского языка можно растрогаться»[391].

Цікавий щодо цього прийом застосував у своїх *Вечорах на хуторі біля Диканьки* М. Гоголь, якого ще В. Петров відносив

389 *Українська фольклористика, op. cit.*, с. 400.

390 Я. Гарасим, *Нариси до історії української фольклористики: Навчальний посібник,* Київ 2009, с. 93.

391 Г. Квітка – Основ'яненко, *Листи* [в:] *Зібрання творів у 7-ми томах, Т.7,* Київ 1981, с. 215.

до української історіографії: у написаних російською мовою оповіданнях про Україну велику кількість назв різноманітних предметів побуту, речей, страв, частин одягу, усього того, за допомогою чого якнайповніше можна було передати неповторний національний колорит, він так і залишив звучати по-українськи («чоботи», «каганець», «бандура», «кобза», «горлиця», «сотник», «гаман», «схимник», «молодиця», «очіпок», «лемішка», «сукня», «курінь», «макітра», «стрічка», «жупан» і багато інших). Окремі тогочасні критики називали такі номінації у творах М. Гоголя помилками. Проте саме за допомогою таких «помилок» письменнику вдалося розкрити стихію народного життя з усіма його подробицями. При перекладі цих назв втрачалося не тільки національне звучання твору, але і правильне значення окремих слів.

Часте вживання авторами оповідань зменшено-пестливих іменникових та прикметникових форм із суфіксами -очк, -ичк, -ечк, -еньк, -есеньк і т.п. яскраво засвідчують їх симпатії до сентименталізму, який ще називають преромантизмом. Натомість епітети (іноді з цими ж суфіксами, іноді т. зв. «постійні») є фактично ідентичними з фольклорними і такими, що тяжіють до народнопісенної поетики та естетичного бачення. Саме у поетичному фольклорі до цього часу збереглися повні нестягнені форми прикметників, що трансформувалися й у літературну поезію і прозу («чорная земля», «білії коники», «широкий луг», «золоторогії тури», «сивий кінь», «красна(я) зоря», «гордеє серце» і т. п.).

Власне, з такою ж метою використовують письменники І половини XIX століття й художні порівняння, що відображають народне мислення, бачення світу, спосіб буття («впав, як сніп»; «як сонце»; «як квіточка»; «як ясна зоря»; «як мак у городі»; «як повний колос на ниві»; «як билина в полі»; «сивий, як голуб»; «мов ясочка» і т. д.).

Межовими стосовно «формальної» і «змістової» сфери рецепцій можна вважати у прозових творах зазначеного періоду паремії та фразеологізми, оскільки вони є одночасно і елементами стилізації, і, разом з тим, відображають ту народно-місцеву стихію, ті сконцентровані, високозмістовні згустки народного досвіду, філософії, бачення світу й естетичного відношення до нього, почуттів, морально-етичних відносин та інших сфер національного буття («та й розум же, бачиш, у мене не в кишені»; «чи я живий був, чи мертвий»; «нехай їй легенько ікнеться»; «річкою меди лилися»; «у сиру землю піду»; «гави поміж людьми ловити»; «і в пельку не потовпилось» і т. д.). У контексті творів Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок та інших письменників вони відіграють

роль своєрідних регуляторів людських стосунків, як міжособистісних, так і групових, акумулюючи в собі влучну характеристику героїв, виражають позитивне чи негативне ставлення при звичайному спілкуванні або вирішенні конфліктів, відображаючи за змістом гармонійну єдність людини з природою, охоплюючи всі сфери її життя та побуту.

Так само двояко можна трактувати й побутописання, або етнографізм цих творів, який для романтизму характерний у достатньо розлогих формах. Це насамперед детальні описи облаштування житла, народного костюма, обрядовості, що повністю зорієнтоване на народно-естетичний ідеал. Слушною з цього приводу є думка дослідника О. Вертія про те, що у творах, зокрема, П. Куліша, житло, побутові речі, одяг, опис звичаїв та обрядів і т. п. «виступають не простими етнографічними замальовками, а художнім узагальненням, яскравим свідченням відповідного укладу й способу життя, вираженням естетичних, морально-етичних ідеалів та психології зокрема»[392].

У рамках романтизму таким чином спостерігаємо своєрідну «естетизацію явищ побуту», через посередництво якої автор «1) подає певну достовірну інформацію про саме явище як факт повсякденного буття героя, 2) передає гармонію або дисгармонію його внутрішнього світу зі світом навколишнім і 3) розкриває тісні внутрішні зв'язки з минулим, історією, народними традиціями»[393].

Визначені засоби стилізації тексту в контексті рецептивних зв'язків фольклору і літератури можемо назвати «стилетворчими», оскільки вони безпосередньо впливають на формування як загальнолітературного стилю певного періоду, так і індивідуального стилю окремо взятого письменника.

Щодо «змістової» сфери рецептивних зв'язків і трансформацій на рівні народної й авторської творчості, то вони у літературній прозі визначеного часу проявляються більш комплексно, а саме через відображення цілісної картини та елементів національного буття, знову ж таки світоглядно-релігійних орієнтирів, ідеологічних та морально-етичних переконань, народної філософії та психології і т. п., звичайно ж, великою мірою через посередництво засобів стилізації, за допомогою яких і простежуються зв'язки із «формальною» сферою. У цьому ракурсі може бути зреалізована ідея «смислових полів» у народному, особистісно-авторському світогляді

392 О. Вертій, *Пантелеймон Куліш і народна творчість*, Тернопіль 1998, с. 27.
393 *Ibidem*, с. 27.

та художньому творі, запропонована О. Вертієм в науковій монографії *Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років XIX століття*[394], що заслуговує на цілком окреме дослідження.

«Змістова» площина художнього твору відображає все те, що проф. Г. Штонь назвав «духовним простором»[395], тобто це ареал її свідомого національного буття і діяльності (дім, родина, рід, громада, місце проживання...), де великого значення надається *звичаю* і *звичаєвості* у найширшому їх розумінні як категоріям, необхідним для збереження самобутності етносу як нації. Велику увагу приділяє розробці цього питання і Д. Донцов у праці «Де шукати наших історичних традицій»[396].

Як і у творах фольклору, у прозі зазначеного періоду сюжет містить певну колізію (за винятком ідилій), побудовану на бінарних опозиціях, протистоянні добра і зла, любові та ненависті, правди і брехні, буденного і святкового. І традиція тут відіграє надзвичайно важливу роль, наскрізним стержнем переходячи із народної прози в авторську, у якій на генетичному, етноментальному рівні простежується міжпоколінний зв'язок, спадкоємність ключових елементів культури, архетипів національного буття. (Стосовно останніх, то відомий український культуролог та філософ С. Кримський, спираючись на праці М. Хайдеггера, зокрема його теорію архетипних структур, та Г. Гачева, зосібна його працю *Национальные образы мира*, вивів універсальний міждисциплінарний та міжгалузевий концепт «Дім – Поле – Храм» у площину аналізу явищ української культури[397]. Дана схема була застосована автором цієї розвідки для спроби нового прочитання історичного роману П. Куліша *Чорна рада*[398]. Дуже цікавим для аналізу у цьому плані є оповідання Ганни Барвінок *Домонтар*.

---

394 О. Вертіем, *Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років XIX століття: Монографія*, Суми 2005, с. 8.

395 Г. Штонь, *Духовний простір української ліро-епічної прози*, Київ 1998.

396 Д. Донцов, *Де шукати наших історичних традицій* [в:] *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. У 4-х кн. Кн. 3,* укл. В. Яременко, Київ 2003.

397 С. Кримський, Архетипи української культури [в:] С. Кримський, Про софійність, правду, смисли людського буття: Зб. науково-публіцистичних та філософських статей, Київ 2010, с. 239-262.

398 Ж. Янковская, *Фольклоризм исторического романа П.Кулиша "Чёрная рада»: попытка этнофилософской трактовки поэтики символических смысловых локусов* [в:] *Современные проблемы филологии, искусствоведения*

Змальовуючи реалії, здавалося б, буденного життя, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, Г. Барвінок та інші письменники намагаються передати через парадигму «традиція – звичай – обряд» прагнення людини до *свята* як до інстанції *святого*, тобто небуденного, як не дивно, але навіть у щоденності; звеличують життєву мудрість, успадковану від предків, глибину емотивних порухів, велич душі і духу простих представників нації. Надзвичайно ємким у цьому плані видається образ Наума Дрота із повісті Г. Квітки-Основ'яненка *Маруся*. Це – заможний, добропорядний, роботящий селянин, господар, який твердо стоїть на ногах та знає, як і для чого живе. Він ревний, богобоязливий християнин, добрий сім'янин, який поважає свою дружину Настю та безмежно любить доньку Марусю. Маючи на увазі цю повість, П. Куліш зазначив, що Г. Квітка-Основ'яненко «нас увів у мужицьку хату», показав духовний «внутрішній образ українського народу»[399]. Безпосередньо про цього героя П. Куліш пише, що це «людина в повному значенні слова... У всіх її поняттях і діях... вражає нас саме якась велич, у якій відчуваєш природну шляхетність натури людської»[400].

Народний наратив у час формування українського письменства як ідейно-культурної цілості став тим зразком, своєрідною рухомою (не закостенілою) рамкою, в якій розвивалися традиції авторської прози і яка виявилася тим плідним ґрунтом, на якому зростали нові літературні напрями і стилі, як сентименталізм, романтизм, реалізм, проростаючи один із одного, а іноді й синтезуючись окремими рисами в одному творі.

Тому зазначений «змістовий» зріз (звичайно ж, у поєднанні з окремими формами стилізації, тобто їх смисловим наповненням) можна назвати «жанротворчим». Він є, як бачимо, за складовими досить різноплановий, що можна підтвердити судженням відомого дослідника І. О. Денисюка про те, що «жанровий аналіз тексту зобов'язує висвітлити широкий спектр зв'язків художнього твору – соціальних, естетичних психологічних (суспільство – автор – твір – читач – суспільство), розглянути його як своєрідний вузол стійких компонентів

и культурологии: Сб. материалов Международной научно-практической конференции, Новосибирск 2012, с. 99-109.

399 П. К у л і ш, *Взгляд на малороссийскую словесность послучаю выхода в свет книги «Народні оповідання» Марка Вовчка* [в:] I d e m, *Твори. У двох томах, Т.2*. Київ 1989, с. 473.

400 *Ibidem*, с. 467.

змісту і коригуючи цю стійкість особливостей письменника»[401]. Загалом стосовно жанрової специфіки художньої прози І половини XIX століття від М. Гоголя та Г. Квітки-Основ'яненка до П. Куліша, Ганни Барвінок, М. Шашкевича та Марка Вовчка можна говорити про ситуацію пошуку опертості на фольклорний наратив, творчі експерименти на межі сентименталізму, романтизму та реалізму, жанровий синкретизм.

Заслуговує на увагу і третій напрямок «функціонального» аспекту, який можна потрактувати як «системотворчий», оскільки він також суттєво доповнює два попередніх напрямки рецептивних зв'язків фольклорної та літературної прози зазначеного періоду. Як складові цього напрямку виступають система образів та система символів, які, власне, і «обслуговують» стилізацію та «змістову» сферу, у чому і виявляється їх тісний союз.

Герої авторських творів цього часу, особливо малої прози, яка переважає і є більш наближеною до фольклорної, – на перший погляд, нічим не відрізняється, хіба тим, що після драматичних творів І. Котляревського фактично вперше були виведені на авансцену літературної творчості у такому форматі. За обмеженості в об'ємі статті та дотримуючись заданого принципу схематизму, не будемо вдаватися до численних прикладів та їх детального аналізу. Проте варто наголосити, що кожного разу в окремому творі маємо справу із поняттями «тип» і «типізація», де тип – це «образ-персонаж, який концентрує в собі риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, залишаючись яскраво індивідуальним, неповторним»[402]. Найчастіше головні герої творів – це «мегаобрази» (П. Іванишин), через які втілюється бачення і показ автором тих позитивних чи негативних явищ у соціумі, на яких він хоче наголосити. Ці герої насправді настільки ж типізовані, наскільки й індивідуалізовані, часто базуються на реальних прототипах. Автори ніби «вирізають» із кіноплівки їх життя найбільш яскраві епізоди, загострюючи на них увагу, іноді вдаючись до гіперболізації.

Не кажучи вже про письменників, які писали українською мовою, звернемося для прикладу до творів М. Гоголя, який у збірках *Вечори на хуторі...* та *Миргород* українські імена, як і згадані вище деякі колоритні загальні назви, залишив звучати по-народному: Солопій

401 І. Денисюк, *Жанрові проблеми новелістики* [в:] Idem, *Розвиток жанрів в українській літературі кінця XIX – початку XX століття*, Київ 1986, с. 7.

402 *Літературознавчий словник-довідник, op.cit.*, с. 670.

Черевик, Охрім, Терентій Корж, Параска, Хівря, Вакула, Грицько, Левко, Стецько, Пацюк, Чуб, Горобець та інші. Саме за допомогою цих імен письменник наділяє своїх героїв відповідними типовими чи винятковими характерами, психологічними рисами, передає стихію народного життя. Цей прийом, безумовно, додавав національної специфіки твору, а також слугував одним із засобів типізації. Стосовно цього, спираючись на судження І. Денисюка, дослідник Я. Гарасим стверджує, що «прозаїки початку XIX століття часто переносили вироблені фольклорні образи на характеристику внутрішніх переживань людини»[403]. І справа не просто в іменах та прізвиськах, а в тому, що давалися вони на Україні за найбільш яскравими рисами характеру, вчинками, або й зовнішніми ознаками когось із членів роду, як правило, передавалися із покоління в покоління, в основному по батьківській лінії. За такою номінацією у творі уже відразу вгадується тип людини, часто мегаобраз. Тому можна стверджувати, що в основі типізації героїв у прозових творах цього періоду лежить фольклорно-естетичний ідеал людини, що відповідає національній візії (пригадаймо хоча б яскраво виписані портрети Марусі, Василя (Г. Квітка-Основ'яненко, повість *Маруся*), Орисі, Лесі, Череваня, полковника Шрама, божого чоловіка (П. Куліш, роман *Чорна рада*) і полягає в гармонійному співвідношенні зовнішніх рис та внутрішнього духовного світу персонажів, їх морально-етичних переконань і способу життя. Це справді неповторні мегаобрази, які впізнаються поколіннями навіть без вказівки на те, із якого вони твору.

Для героїв прози зазначеного періоду характерні на сьогодні відомі усі три види типізації: «1) відтворення яскравих життєвих типів; 2) трансформація достовірних прототипів, їх злиття та узагальнення при домінуванні враження від відомої особистості; 3) творення «збірних образів» з орієнтацією на соціально-психологічну і національну достовірність»[404], хоча можна помітити у творах цього періоду, все ж, перевагу двох останніх видів.

На особливу увагу в аналізованій прозі заслуговує образ оповідача (розповідача), власне, наратора, що найбільше зумовлює наближеність до фольклорного зразка. Часто акцент робиться на «розповідання» від першої чи від третьої особи або від першої із посиланням на третю («як казала, було, моя бабуся...»), а також простежується чітка орієнтація на слухача («слухайте»). С. Квіт у праці *Герменевтика стилю* з цього приводу зазначав: «Людина

403 Я. Гарасим, *op. cit.*, с. 280.
404 *Літературознавчий словник-довідник, op.cit.*, с. 671.

розуміє культуру через звичайну людську історію, що розповідається одними людьми про інших. (...). Ми сприймаємо світ епічно, крізь ці оповіді, що їх переживаємо і проживаємо як частину власного життя»[405].

Майже завжди в оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок прямо чи опосередковано наявний фактично експліцитний образ народного оповідача, який, на думку О. Бріциної, відображає не лише виконавський, але й «комунікативний» аспект у текстологічній моделі оповіді. Дослідниця, працюючи в основному із фольклорним текстом, пише про те, що на цю постать не відразу звернули увагу перші фольклористи, хоч саме від виконавця залежала варіативність твору усної словесності, акцентуючи, що «*показовим* (виділення наше) був інтерес до казкаря, виявлений П. Кулішем ще у середині XIX століття в замітці *Сказки и сказочники*, вміщеній у другому томі *Записок о Южной Руси*. Це був один із перших кроків, що знаменував постання інтересу до оповідача», що було зумовлене «бажанням глибшого розуміння фольклорних явищ»[406]. Таким чином, стає зрозумілим факт, чому П. Куліш та інші письменники цього часу так часто у своїх творах апелюють до посередництва «епічного виконавця». Наприклад, в оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка роль епічного оповідача найчастіше перебирає на себе автор, звертаючись до читачів, як до слухачів і таким чином зберігаючи манеру і атмосферу усної оповіді («А послухаймо, як у лиху годину справлявся Тихон Брус...» – *Добре роби – добре і буде;* «Тривайте лишень, я вам усе розкажу...» – *Конотопська відьма*; «Послухайте мене; я таки пожив на світі, бачив дечого чимало на своєму віку, а то й чував від стариків; бачив і добро, і худо, розберу потроху, де чорне, де біле...» – *Щира любов* і т. п.). Такі звертання автор вводить у текст не із самого початку, а після своєрідного прологу-вступу, зачину, де загострює на проблемі чи героєві, про яку або якого йтиметься далі. Подібні посилання знаходимо і в оповіданнях П. Куліша («...розказує, було, молодшим людям прадід мій» – *Мартин Гак*; «Древня була моя бабуся-покійничка, – ще то з тих старосвітських людей, що шведчину і усякі невпокої козацькі своїми очима бачили... Найчастіше було споминає про Марусю Ковбанівну...» – *Гордовита пара*, що має підзаголовок *Бабусине оповідання*, як *Січові гості – Споминки старого діда*).

---

405 С. К в і т, *Герменевтика стилю*, Київ 2011, с. 11.

406 О. Б р і ц и н а, *Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства*, Київ 2006, с. 106.

Введення автором в текст таким підзаголовком чи зауваженням особи оповідача передбачає не лише апелювання до народного світогляду, але й орієнтацію на народного читача або слухача, і, разом з тим, наявність своєрідного очевидця – один із засобів дотримання принципу правдивості. В оповіданнях Ганни Барвінок розповідь рідше ведеться від автора, частіше – від одного з головних героїв твору. Таким чином вона набуває більшої переконливості, зосереджується на народних морально-етичних засадах, показує найкращі риси духовної культури народу, якого письменники бачать як носія високих моральних якостей і національних традицій. У таких оповіданнях успадковано від народних оповідачів щирість розповіді, відкритість характеру, довірливість, багатство народної мови, досконале володіння фольклорним матеріалом, художніми прийомами. Для розповіді використовується то минулий, то теперішній час, іноді автор-оповідач, як це буває у звичайних розмовах, захопившись, переходить з однієї часової форми на іншу.

З особою народного оповідача тісно пов'язані епічні, а почасти й казкові зачини у творах письменників, що уже самі по собі зумовлюють рецептивні зв'язки з народними наративами і передбачають певний стиль викладу сюжету (Г. Квітка-Основ'яненко: «Був собі колись-то якийсь-то маляр...» – *Салдацький патрет*; П. Куліш: «Був собі колись якийсь-то циган...» – *Циган*, що має підзаголовок *Уривок з казки* і т. п.). Іноді оповідання починаються запитанням, зверненням (що спонукає до певних роздумів, встановлення причинно-наслідкових зв'язків), а у Ганни Барвінок – раптовим введенням у сюжет без будь-яких вступів, що сприяє концентрації уваги.

Власне, сам прийом введення у сюжет образу епічного оповідача найперше використали М. Гоголь (це його пасічник Рудий Панько із *Вечорів на хуторі біля Диканьки*) та Г. Квітка-Основ'яненко, передбачаючи у цьому також наслідування й на рівні стилізації, і на рівні творення жанру.

Стосовно ж рецепції системи фольклорних символів у авторську прозу І половини XIX століття, то відразу закцентуємо, що різні форми авторських трансформацій тут застосовано менше, найчастіше вони «мігрували» із фольклору з ідентичною семантикою, навіть контекстом, оскільки, скажімо, використані письменниками уривки з пісень часто містять потрібну по тексту символіку або безпосередньо впліталися у канву твору (як, наприклад, в ідилії П. Куліша *Орися*: «Співають у пісні, що нема найкращого на вроду, як ясна зоря в погоду...», де використано символічний паралелізм «ясна зоря – дівчина»). Тому уснопоетична символіка у цих творах

наявна при використанні безпосередніх фольклорних цитувань, а особливо в порівняльних зворотах, вживанні паралелізмів. Такі запозичення виокремлюються дуже чітко. До прикладу, П. Куліш (аналогії простежуємо й у інших авторів) у згаданій ідилії *Орися* й інших творах вдається до символічних порівнянь при описі героїнь. Дівчина у нього «як квітка», «як ясна зоря», «як калина», або «красна» (гарна). Власне, у цьому семантичному ряді можна простежити насамперед звернення до червоного кольору. О. Потебня пише, що калина стала символом дівчини за тим самим способом, за яким дівчина названа красною: «Епітети слова ***калина – ясна, красна, жарка, червона*** так рішуче відносять це слово до поняття вогню, що немає сумнівів у тому, що воно має спільне походження з ***калити, розкаляти***»[407]. Такі символічно-порівняльні засоби не лише наближають саму оповідь до народного стилю, за їх допомогою змальовано народно-естетичний образ героя.

Можна простежувати у творах згаданих раніше письменників трансформовані, органічно «вживлені» у текст космогонічні, рослинні, тваринні фольклорні символи. Етнографічно-знакова символіка вгадується в описах одягу, житла і т. п.

Не зайвим буде згадати у цьому ракурсі й про символічні локуси в системі вищезазначеного концепту «Дім – Поле – Храм» (С. Кримський), глибинну знаковість міжлокусних архетипних об'єктів, як «ворота», «межа», «дорога», «річка», що акумулюють в собі символіку лімінальних зон, а також «хліб», «доля», «сорочка» і т. п. як символів оберегів. У їх поясненні часто доводиться ретроспектувати до міфологічних мотивів. Наприклад, міфологічний символізм спостерігаємо в ідилії П. Куліша *Орися* крізь призму знаковості переказаної старим Гривою легенди про золоторогих турів. Цікавий приклад подає також М. Попович у дослідженні про М. Гоголя і його творчість. Він пише про те, що «червона свитка й свиняча пика» із *Сорочинського ярмарку* сприймалися поколіннями читачів як веселі жарти, а «майже через 100 років після Гоголя вчений-етнограф Зеленін виявив, що червоний одяг і образ свині у народній свідомості – атрибути нечистих покійників, в тому числі померлих чаклунів»[408]. Символічний міфологізм цих творів – окрема тема дослідження. Деякі аспекти її простежувалися нами у статті *Міфологізм української прози першої половини XIX століття*

407 А. П о т е б н я, *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, Харьков 1860, с. 8.

408 М. П о п о в и ч, *Микола Гоголь*, Київ 1989, с. 63.

як один із проявів її фольклоризму[409]. Ця тема є предметним полем досліджень Р. Марківа[410], К. Дронь[411] та інших вчених.

Отже, окресливши особливості розвитку розповідних жанрів в українській літературі І половини XIX століття з точки зору використовуваних у них рецепцій фольклорного наративу, хотілося б зазначити, що вдалося створити скоріше певну «рамку», ***відкриту*** схему, означити механізм для аналізу чи то окремого твору зазначеного періоду, чи прози окремого письменника, чи й літературного наративу загалом. Цю «схему» можна наповнювати конкретними прикладами, співставленнями, паралелями і навіть винятками, бо і такі наявні. Однозначно можемо стверджувати, що, маючи за зразок народний переказ, легенду, оповідання, казку, а також баладу, пісню (переважно як мотив), зазначені письменники явили світові високохудожні згармонізовані зразки літературної прози.

БІБЛІОГРАФІЯ:

Б р і ц и н а О., *Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства*, Київ 2006.

В е р т і й О., *Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років XIX століття: Монографія*, Суми 2005.

В е р т і й О., *Пантелеймон Куліш і народна творчість*, Тернопіль 1998.

Г а р а с и м Я., *Нариси до історії української фольклористики: Навчальний посібник*, Київ 2009.

Д а в и д ю к В., *Генетично-порівняльний метод – нові можливості фольклористичної компаративістики* [в:] *Література. Фольклор. Проблеми поетики. Випуск 36, за ред. О. Наумовської,* Київ 2012, с. 66-86.

Д е н и с ю к І., *Жанрові проблеми новелістики* [в:] *Розвиток жанрів в українській літературі кінця XIX – початку XX століття,* Київ 1986, с. 6–49.

409 Ж. Я н к о в с ь к а, *Міфологізм української прози першої половини XIX століття як один із проявів її фольклоризму* [в:] «Література. Фольклор. Проблеми поетики». Випуск 38, Київ, с. 335–343.

410 Р. М а р к і в, Сфери трансформації міфологічно-фольклорних образів у структурі характеру літературного героя [в:] «Література. Фольклор. Проблеми поетики.» Випуск 38, Київ 2013, с.154–163.

411 К. Д р о н ь, *Міфологізм у художній прозі Івана Франка*, Київ 2013.

Д о н ц о в Д., *Де шукати наших історичних традицій* [в:] *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. У 4-х кн. Кн. 3,* Київ 2003, с. 586-590.
Д р о н ь К., *Міфологізм у художній прозі Івана Франка,* Київ 2013.
І в а н и ш и н П., *Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: Монографія,* Київ 2008.
К в і т С., *Герменевтика стилю,* Київ 2011.
К в і т к а-О с н о в'я н е н к о Г., *Листи* [в:] Г. Квітка-Основ'яненко, *Зібрання творів у 7-ми томах, Т. 7,* Київ 1981, с. 163–357.
К р и м с ь к и й С., *Архетипи української культури* [в:] С. Кримський, *Про софійність, правду, смисли людського буття: Зб. науково-публіцистичних та філософських статей,* Київ 2010, с. 239–262.
К у з ь м е н к о О., *Стрілецька пісенність: фольклоризм, фольклоризація, фольклорність*, Львів 2009.
М а р к і в Р., *Сфери трансформації міфологічно-фольклорних образів у структурі характеру літературного героя* [в:] «Література. Фольклор. Проблеми поетики.» *Випуск 38,* за ред. О. Наумовської, Київ 2013, с. 154–163.
П и л и п ч у к С., *Тисячні зв'язуючі огнива: співвідношення фольклору та літератури у науковій аргументації Івана Франка* [в:] *Література. Фольклор. Проблеми поетики. Випуск 34.* – Київ 2010, с. 320–332.
П о п о в и ч М., *Микола Гоголь,* Київ 1989.
Українська фольклористика. Словник-довідник, за ред. М. Чорнописького, Тернопіль 2008.
Ш т о н ь Г., *Духовний простір української ліро-епічної прози*, Київ 1998.
Ш у т е н к о Ю., *Фольклоризм літератури*, http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2004/N5/Art16.htm
Ф р а н к о І., *Зібрання творів: У 50-ти томах, Т. 41,* Київ 1984.
К у л і ш П., *Взгляд на малороссийскую словесность послучаю выхода в свет книги «Народні оповідання» Марка Вовчка* [в:] П. Куліш, *Твори. У двох томах. – Т. 2*, Київ 1989.
Літературознавчий словник-довідник, за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка, Київ 2007, с. 477–484.
П о т е б н я А., *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, Харьков 1860.
Я н к о в с к а я Ж. *Фольклоризм исторического романа П. Кулиша «Чёрная рада»: попытка этнофилософской трактовки поэтики символических смысловых локусов* [в:] *Современные проблемы филологии, искусствоведения и культурологии: Сб. материалов*

Международной научно-практической конференции, Новосибирск, 2012, с. 99–109.
Я н к о в с ь к а Ж., *Визначальні семантично-стильові вектори фольклоризму української літературної прози першої половини XIX століття*, http://www.bgukrainistika.com/widgets/Filemanager/uploads/anon/Almanah_3.pdf
Я н к о в с ь к а Ж., *Міфологізм української прози першої половини XIX століття як один із проявів її фольклоризму* [в:] *Література. Фольклор. Проблеми поетики. Випуск 38,* за ред. О. Наумовської, Київ 2013, с. 335–343.
Я ц е н к о М. *Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст.*, Київ 1979.

UKRAINIAN FOLK NARRATIVE PROSE RECEPTION IN FIRST HALF –MID-NINETEENTH CENTURY: FEATURES OF FORMATION IN LITERARY NARRATIVE GENRE

In the first half of the nineteenth century Ukrainian literature romanticism actively developed and actualized the widest and deepest appeal to folklore. By denying the educational rationalism, and against the backdrop of historicism, romanticists paid great attention to the exaltation and education of a spiritual man his reliance on tradition, religion, folklore, deep emotions.

During this period the formation and development of Ukrainian author's prose accounts, were based on the traditions of folk narrative. That is why the connection with folk narrative genres is significant and crucial for literary works. Capture folklore, popular culture in general, people's language, customs, psychology, philosophy, national way of life led to writing works that are allegedly on the verge of folklore. Such a «transformation» of folklore in literature caused the reception between related genres at different levels.

The purpose of this article is to trace features how people's narrative genres influenced professional literary in this period of Ukrainian literary prose.

Key words: romanticism, sentimentalism, Ukrainian prose, folk narrative, folklore reception, typing, styling.

Наталя РОМАНЮК

Україномовні видання в Єлисаветграді (кінець XIX – початок XX століття)

Для повноцінного розвитку науки, зокрема історичної, необхідно досліджувати не лише глобальні теми, а й мікроісторію: на рівні області, району, міста, села чи навіть мікрорайону. Не є винятком й історія видавничої справи. У Єлисаветграді (тепер – Кіровоград, центр України), перші видання з'явилися два з половиною століття тому – 1765 року. До того ж це були перші видання на території України так званим гражданським шрифтом. З другої половини XIX до 20-х років XX століття в місті існувало кількадесят друкарень, видавалися газети (зокрема і щоденні). Місто на той час переживало свій ліпший час в економічному плані (будувалися найкращі споруди, збережені дотепер, прокладалася бруківка, Єлисаветград з іншими центрами з'єднувала залізниця, працював один із перших на території України трамвай. З Єлисаветградом кінця XIX – початку XX століть пов'язані такі непересічні особистості, як державний діяч і письменник Володимир Винниченко, письменники Євген Маланюк та Юрій Яновський, театральна родина Тобілевичів і Марко Кропивницький, сім'я Тарковських, «артільний батько» Микола Левитський, етнограф й археолог Володимир Ястребов, нобелівський лауреат з фізики Ігор Тамм та багато інших.

Тривалий час ця сфера Єлисаветграда залишалася майже поза увагою науковців. Лише в контексті краєзнавства чи літературознавства про неї згадували Володимир Босько, Леонід Куценко, Олександр Чуднов, Віталій Крижанівський, Володимир Могилюк, Юрій Тютюшкін, Віктор Петраков та Валерій Машковцев, Вадим Смотренко. Натрапляємо ми також на спогади єлисаветградців кінця XIX – початку XX століття: Олександра Семененка, Наталії Бракер. Останнім часом власне журналістикою Єлисаветграда зайнявся Роман Базака. А 2014 року авторка цих рядків видала монографію *Видавнича справа в Єлисаветграді*[412]. Аналізовані видання були переважно російськомовними. Україномовних – одиниці. Не всі

412 Н. Романюк, *Видавнича справа Єлисаветграда*, Київ 2014.

книги збереглися до наших днів, а деякі зі збережених знаходяться в архівах, скажімо, Санкт-Петербурзьких книгозбірень. І хоча тих видань українською мовою не так багато, все ж вони були і заслуговують на дослідження, зокрема на окрему публікацію.

Завданням цієї статті є огляд українськомовних друків, які виходили в різних друкарнях Єлисаветграда в період з кінця XIX століття до початку XX (власне до остаточного встановлення в місті радянської влади, після чого поліграфічні й інші підприємства націоналізувалися).

Джерельною базою є окремі книги. Що зберігаються в архівах Кіровоградської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Д. І. Чижевського (відділ рідкісних та цінних видань) та уже наявні дослідження науковців.

Найдовше в Єлисавтгераді працювала **друкарня Гольденбергів** (спочатку нею керував батько Абрам Гольденберг, потім – син Марк). Виникла вона у 1862 (згідно із каталогом *Фабрики и заводы всей России*) і проіснувала до 1912 року. За цей період збереглися книги та брошури або згадки про них. У Державному архіві Кіровоградської області зберігаються деякі матеріали про діяльність цієї друкарні та деяких інших (фонди 56 і 78). Частина документів опубліковані у вже згадуваній книзі *Видавнича справа в Єлисавтеграді*.

Саме в Абрама Гольденберга 1875 року була надрукована перша відома нам українськомовна книга в Єлисаветграді – *Дещо з перекладів і самостійних творів І. Гриненка*. Гриненко – це псевдонім. Справжнім ім'ям автора і племінника Т. Шевченка було Йосип Шевченко. Народився він у Корсуні, закінчив Єлисаветградське кавалерійське юнкерське училище. Входив до літературного гуртка І. Карпенка-Карого[413]. Брав участь у постановці *Вечорниць* Ніщинського[414]. Про видання книги дізнаємося із *Краткого исторического очерка Елисаветградского общества распространения грамотности и ремесел* П. Рябкова[415]: «...місцевий самоучка поет Гриненко на користь училища видав збірку віршів із додатком витягів зі звіту училища». Наповнення збірки можемо уявити із кількох слів бібліографічного покажчика *Україномовна книга у фондах*

413 Л. Куценко, *Літературний словник Кіровоградщини*, Кіровоград 1995.

414 В. Боськo, *Визначні постаті Степової Еллади*, ч. 1, Кіровоград 2004, с. 344.

415 П. З. Рябковъ, *Краткій историческій очеркъ Елисаветградскаго Общества распространенія грамотности и ремеселъ. 1873–1898 г.*, Елисаветградъ 1898, с. 18.

Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. 1798-1923: «У книзі вірші автора та його переклади поетичних творів О. І. Полежаєва, А. А. Фета, О. С. Пушкіна, Р. Бернса, О. М. Плещеєва, П.-Ж. Беранже, В. С. Курочкіна, Г. Гейне»[416]. Як зазначає В. Босько, у збірці вміщено 21 вірш Йосипа Варфоломійовича, 9 його перекладів та «рекламу» товариства. Книга коштувала 30 копійок і вийшла тиражем у 1200 примірників. Автор присвятив її своєму батькові[417].

Ще одним україномовним гольденбергівським виданням, уже початку XX століття, була книга С. Єнохіна *На вику – якъ на довгій ныві* 1903 року (орфографія оригіналу). На титульному аркуші перелік оповідань: *Відьма*, *Кваша*, *Посунься*, *Пристроїв гроші*, *Підкусила нечиста сила*. Крім того, до цієї невеликої книжечки доклеєно ще кілька творів і дописано про це на тій же титульній сторінці (деякі сторінки після того вирвані). Ця книга із колекції Олександра Ільїна, зберігається в КОУНБ ім. Чижевського. (Ільїн – кіровоградський реставратор і колекціонер, власник однієї з найбільших в Європі колекцій книг, зразків живопису, ікон, гравюр, скульптур, предметів китайської порцеляни, старовинної бронзи, меблів, посуду тощо). Чи «доупорядкував» книгу відомий колекціонер, а чи хтось інший – невідомо.

Ще одна велика єлисаветградська **друкарня** належала **Давиду Шполянському** (на початку – Давиду і його брату). Проіснувала щонайменше із 1891 до 1918-го (саме за цей період до нас дійшли книги та брошури). 1901 року Д. Шполянський видав україномовну книгу Миколи Пулевича *Неначе свит перевернувся. Вирши Дида Мыколы*[418]. А у 1918-му побачила світ книжечка видавництва «**Спілка**», надрукована Шполянським *Сироти України*. Її автор – Микола Левитський. У виданні вміщені два твори: однойменна дума, написана у 1903-1915, та вірш *Легкодухім землякам* (1901 рік, Єлисавет). Це невелике видання потрапило до КОУНБ ім. Чижевського також із колекції Ільїна.

Україномовні видання «артільного батька» М. Левитського. друкувалися й у **друкарні Пікуса.** Про них згадує мемуарист, уродженець Єлисаветграда О. Семененко: «Возив з собою Левитський в 1917 році книжечки і роздавав їх. Це були малюсенькі книжечки,

416 *Україномовна книга у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. 1798-1923*, т. 1.

417 В. Б о с ь к о, *Єлисаветградське благодійне товариство поширення грамотності й ремесел*, http://library.kr.ua/elib/bosko/tov.html, [25.12.2014].

418 *Україномовна книга*, *op. cit.*, т. 1.

десяток-два сторінок, його власні твори, патріотичні поеми, здебільшого історичного змісту, короткі рядки, до крайности прості рими. Пам'ятаю назву однієї з них *Туга України*. Друковано їх у Єлисаветі в маленькій друкарні Пікуса брудним, витертим шрифтом. Таким шрифтом Пікус друкував афішки, оголошення про половину жінки-половину риби, про музей воскових фігур і інші атракціони провінції.

Не одну таку поему надрукував Пікус і не одну сотню роздав їх по Україні Левитський. Не було то поетичне свербіння в старого кооператора, і не бажав собі він літературної слави. Думаю, що більше прагнув заповнити прогалини в нашій пропаганді, яка таки шкутильгала. Ніхто не скаже, скільки уяви розгойдали його прості наївні віршики в ті гарячі часи, коли Київ не встигав упоратися з незвичайними вимогами. І не всує писав їх старий народник»[419]. Крім *Туги України* видані ще й *Сусіди України* (1901). А також згадувана надрукована у Шполянського книжечка *Сироти України*. За словами О. Семенка, «популярність його була не тільки всеукраїнська, а всеросійська. Були навіть цигарки з його портретом, продавали їх по всій російській імперії»[420].

М. Левитський організував у 1894-му першу в Росії землеробську артіль-кооператив, був членом Центральної Ради. Складений ним артільний договір переклали у Франції, ідеї Левитського лягли в основу розвитку кооперативного руху багатьох країн Європи. А на І Всеросійському кустарному з'їзді у Петербурзі (1902) домігся внесення у резолюцію права видавати брошури з кооперації українською мовою, пише про громадського діяча В. Босько[421]. У газеті «Голос Юга» (1915) надрукували його статтю *Українська стихія в нашому краї*. Створив у Єлисаветграді Спілку кредитних кооперативів, яка видавала у місті тижневик «Наша хата», газети «Новий шлях» та «Вісник Єлисаветградського земства»

Друкарня Єлисавтеградського повітового земства також надрукувала одну зі збірок згадуваного вже Миколи Пулевича – «активного автора Єлисавтеградської періодики початку XX століття»[422]: *Тутешний кобзарь: Полное собрание русских и малорусских стихотворений Дида Мыколы* із текстом українською та російською мовами на 160 сторінках.

---

419 О. Семененко, *Артільний батько* [в:] Єлисавет, вип. 3, 1992, с. 2.
420 *Ibidem*, с. 2.
421 В. Босько, *Визначні постаті, op. cit.*, с. 161.
422 Л. Куценко, *Літературний, op. cit.*, с. 80.

Помітну роль у видавничій справі, до того ж національно спрямовану, зіграв єлисаветградський українофільський гурток **«Громада»**. Ним керував лікар О. Михалевич. Саме за участі гуртка 1886 року у Петербурзі побачив світ Херсонський белетристичний збірник *Степ*. В альманасі є низка творів українською мовою, він посідає почесне місце в історії національної літератури, пише В. Босько. Про це видання відгукнувся І. Франко в *Нарисі з історії українсько-руської літератури 1890 року*. Вважаємо за потрібне процитувати його (подаємо із незначними виправленнями відносно сучасної орфографії): «Збірка вийшла мішана щодо мови. Обік українських були також російські праці. Із відомих імен стрічаємо тут знов Данила Мордовця оповіданє *Будяк* та Івана Левицького-Нечуя оповіданє *Невинна*. *Дніпрова Чайка* дала також дві поезії. Пані Олена Маркович помістила тут весільні пісні, записані в Єлисаветградськім повіті, а Марія Ганенко розвідку про сімейно-маєткові відносини селянської людности Єлисаветградського повіту: обі праці сих дам писані, розуміється, окрім текстів пісень, російською мовою. Уперше виступає тут на літературне поле Іван Карпенко, псевдонім Івана Тобилевича, що під сим псевдонімом опісля здобув собі славу не тільки доброго актора, але також найкрасшого українського драматурга. В *Степу* він помістив свою драму *Бондарівна*, слабу з історичного і драматичного погляду. Гарним придбанєм *Степу* були чотири оповідання Дмитра Марковича *Изъ Уголовщины*, писані одначе українською мовою, в яких автор виявив неабиякий белетристичний талант. Фігурують у збірці ще три невідомі мені близше оповідачі, а власне А. Браунер, що помістив там три маленькі оповідання, з яких лиш одно *Тирса* українською мовою; далі Пенчуківець, очевидно псевдонім, що помістив оповіданє *Тарасенко* і М. Заволока (чи не псевдонім Михайла Грушевського), що дав оповіданє *Бідна дівчина*. Згадаю ще про дві наукові праці, писані російською мовою, а власне А. Русова *Областное начало земской статистики* і К. Шрама *Украинская деревня по произведеніямъ Старицкаго и Кропивницкаго*. Автор сеї останньої розвідки зложивши з виписок із драм обох названих письменників малюнок українського села, кінчить його увагою: «а на скільки сей малюнок відповідає дійсности, не можемо сказати»[423]. Частина авторів *Степу* – члени єлисаветградського українофільського гуртка «Громада» (І. Карпенко-Карий, Д. та

423 І. Франко, *Нарис історії українсько¬руської літератури. До 1890 р.*, Львів 1910, с. 255.

О. Марковичі, О. та С. Русови). Один із єлисаветградських громадівців, згодом відомий фольклорист А. Грабенко згадував, що альманах почали складати у кінці 1884 року з українських (небагато їх тоді було) і російських творів і збирали для цього матеріал. Продовжили роботу вже в Херсоні, де з початку 1885 року перебували на засланні єлисаветградські просвітники[424].

Варто процитувати й О. Михалевича про власника єлисавтеградської книгарні В. Менчица: «Він був у нашому гуртку під час праці по складанню альманаху, що видали ми потім під заголовком *Степ*. Брав він не жваву участь у цій роботі, а все ж таки це була видатна серед гуртка особа. До його висловів про склад альманаху ми прислухалися досить пильно, його оцінки, що він робив з приводу окремих статей альманаху, ми цінували високо. Бо бачили, що старий книгар добре розуміє справу, його вказівки мають велике значення як з боку літературного, так і з боку практичного: чи буде, мовляв, книжка мати поспіх на книжковому ринку»[425]. До речі, В. Менчица, за словами Н. Бракер, можна назвати неформальним редактором-рецензентом Карпенка-Карого: останній не віддавав до друку власних творів, поки їх не прослухає та не висловиться про них «приятельський тріумвірат» з Менчица, лікаря Михалевича та учителя гімназії М. Крижанівського»[426].

Степ став непересічним явищем у тодішньому літературному і видавничому просторі. Попри те, що на його адресу лунала не тільки похвала, а й критика (зокрема від І. Франка), в умовах дії заборон українського слова цей частково україномовний збірник відіграв свою роль, продемонстрував: те, що забороняють Валуєвський циркуляр і Емський указ існує і шукає шляхів реалізації.

Видавалися книги і в *період революції і визвольних змагань*. У видавничій галузі з'являлися нові організації, які випускали у світ книги. Зміст цих книг нерідко відповідав тодішнім подіям. **Південно-російське обласне бюро партії соціалістів-революціонерів** 1917 року видало «Рішеннє земельного питання» українською та те саме російською мовами В. Качинського.

Відомі україномовні видання друкарні робітничого кооперативу **«Просвіта»** («Просвещение»): це «Провідна зірка

424 В. Б о с ь к о, *На початку було Слово…: Єлисаветград в історії вітчизняної книги і книгодрукування* [в:] Освітянське слово, № 3, 2005, с. 8.

425 Н. Б р а к е р, *Володимир Амвросієвич Менчиц (1837–1916 рр.)* [в:] Єлисавет, вип. 10, 1992, с. 3.

426 *Ibidem*, с. 3.

кооперації» Т. Біланенка (з доповідей інструкторському відділу Єлисаветградського кредитного союзу кооперативів) та «Правила регістрації кооперативних товариств» (з епіграфом із твору Франка на обкладинці). Обидва – 1918 року. А 1921-го вже видавництво Єлисаветградського повіткому КПУ, друга радянська друкарня, поширило *Тернистий шлях до волі і освіти* П. Голоти (Мельника)[427]. Сам Мельник народився у бідній сім'ї в передмісті Єлисаветграда, читати і писати навчився самотужки, а іспити за курс навчання в Єлисаветградській чоловічій гімназії склав екстерном.

Про цей революційний період дослідник книги М. Пакуль зазначив з іронією: «Кожна більш-менш значна кооперативна організація, який-небудь районний союз, розташований в глухому Єлисаветграді, Охтирці і т. д., поспішали придбати друкований орган і видавати які-небудь недолугі брошурки»[428].

Названі україномовні книги – швидше винятки, ніж правило. Переважна більшість – це російськомовна продукція. Нерідко – і проросійська (фортеця і згодом місто були засновані зокрема і для боротьби із козацтвом, не могло минути безслідно і військове минуле, у часи якого гостями Єлисаветграда були імператори й імператриці). Поширення видавничої справи в Єлисаветграді припало на період заборон українського слова. Відповідно до Валуєвського циркуляру 1863 року, «до друку дозволялися лише такі твори на малоросійському наріччі, які відносяться до галузі красного письменства, пропуск же книг тією мовою як релігійного змісту, так і навчальних і взагалі призначених для початкового читання народу, призупинити до розв'язання піднятого з цього предмету питання в установленому порядку»[429]. Емський указ 1876-го ставив український друк у ще жорсткіші рамки. Він не допускав «увезення в межі Імперії без особливого на те дозволу Головного управління у справах друку будь-яких книг і брошур, що видаються за кордоном на малоросійському наріччі»; забороняв друкування й видання в Імперії україномовних творів і перекладів, за винятком лише історичних документів і пам'яток, а також творів красного письменства («без відхилень від загальноприйнятого російського правопису»). Крім того, Емський указ забороняв також сценічні постановки і читання

427 *Україномовна книга у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. 1798-1923*, т. 2.

428 Т. С. Гринівський, *Видавнича справа в Україні початку XX століття* [в:] Українське журналістикознавство, вип. 3, Київ 2002, с. 28–30.

429 М. Тимошик, *Історія видавничої справи*, Київ 2007, с. 241.

«на малоросійському наріччі», друкування українською текстів до музичних нот[430].

Більшість єлисаветградських книг і брошур видавалися російською мовою. Однією з головних причин були заборони Валуєвського циркуляру та Емського указу. Попри це час-від-часу траплялися поодинокі українськомовні книги. Першою була збірка *Дещо із перекладів і самостійних творів І. Гриненка* (1875). Інші ж вийшли на початку XX століття. Серед них переважно художні видання: *Неначе свит перевернувся* (1901) та *Тутешній Кобзаръ* (1911) Миколи Пулевича під псевдонімом *Дід Микола*. Збереглася збірка оповідань *На вику, – якъ на довгій ныві* (1903) С. Єнохіна. Побачило світ в Єлисаветграді і кілька українськомовних книжечок із віршами «артільного батька» Миколи Левитського: *Сусіди України* (1901), *Туга України* (1917), *Сироти України* (1918). А також збірка віршів Петра Голоти *Тернистий шлях до волі і освіти* (вже у 1921му). Деякі з українськомовних брошур – пропагандистського чи просвітницького характеру, надруковані вже у революційні часи. Це *Рішеннє земельного питання* (1917) Володимира Качинського, *Провідна зірка кооперації* Т. Біланенка, *Правила регістрації кооперативних товариств* (обидві 1918го). До цієї групи відносимо і брошуру «Боротьба за селян і народні права», видану раніше, 1915 року.

БІБЛІОГРАФІЯ

Б о с ь к о В., *Визначні постаті Степової Еллади*, ч. 1, Кіровоград 2004.

Б о с ь к о В., *Єлисаветградське благодійне товариство поширення грамотності й ремесел*, http://library.kr.ua/elib/bosko/tov.html, [25.12.2014].

Б о с ь к о В., «*На початку було Слово…» : Єлисаветград в історії вітчизняної книги і книгодрукування* [в:] «Освітянське слово», № 3, 2005, с. 8.

Б р а к е р Н., *Володимир Амвросієвич Менчиц (1837–1916 рр.)* [в:] «Єлисавет», вип. 10, 1992, с. 3.

Г р и н і в с ь к и й Т. С., *Видавнича справа в Україні початку XX століття* [в:] «Українське журналістикознавство», вип. 3, Київ 2002, с. 28–30.

К у ц е н к о Л., *Літературний словник Кіровоградщини*, Кіровоград 1995.

430 *Ibidem*, с. 244.

Р о м а н ю к Н., *Видавнича справа Єлисаветграда*, Київ 2014.
Р я б к о в ъ П. З., *Краткій историческій очеркъ Елисаветградскаго Общества распространенія грамотности и ремеселъ. 1873–1898 г.,* Елисаветградъ 1898.
С е м е н е н к о О., *Артільний батько* [в:] «Єлисавет», вип. 3, 1992, с. 2.
Т и м о ш и к М., *Історія видавничої справи*, Київ 2007.
Україномовна книга у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. 1798–1923, т. 1.
Україномовна книга у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. 1798–1923, т. 2.
Ф р а н к о І., *Нарис історії українськоруської літератури. До 1890 р.*, Львів 1910.

UKRAINIAN-LANGUAGE EDITION IN ELIZABETHGRAD IN THE LATE NINETEENTH AND EARLY TWENTIEH CENTURY

The article is dedicated to the Ukrainian-language books of Yelysavethrad (Kirovohrad) in the end of the XIX – beginning of the XX century. The majority of the books of the period mentioned in Ukraine and, in particular, in Yelysavethrad, were written in Russian. There were only some Ukrainian-language books. It was caused by censor interdictions (Valuyev circular, 1876 and Ems decree, 1876). In spite of this, there were Ukrainian-language books. They were published in the Goldenberg's, David Shpoliansky's, Pikus' publishing houses and the publishing house of Yelysavethrad district council.

Key words*:* Yelysavethrad, Ukrainian-language book, history of publishing, David Shpoliansky's publishing house, Goldenberg's publishing house, Pikus' publishing house, publishing house of Yelysavethrad district council.

Руслана КРАМАР

Книги – джерело безсмертних думок З неопублікованих нотаток Уляни Кравченко, зроблених в бібліотеці Оссолінських

Письменниця Уляна Кравченко (справжнє ім'я та прізвище Юлія Шнайдер, 1860-1947) – одна з основоположниць українського жіночого руху в Галичині. Що вплинуло на формування її поглядів у період світоглядного становлення? Шукаючи відповіді на це запитання, дослідники біографії і творчості письменниці слушно наголошують на значенні її взаємин з Іваном Франком, а також на впливові соціокультурного середовища, в яке панна Шнайдер занурилася під час навчання у вчительській семінарії (1877 -1881 рр.), а згодом – короткотривалого вчителювання у Львові в 1885 році[431]. Саме в той час молода тоді поетеса познайомилась із першими українськими емансипатками Східної Галичини. На схилі літ, у спогадах про лідерку цього руху Наталю Кобринську Уляна Кравченко вказала конкретні дати й обставини свого зближення з галицькими громадськими діячками. «Уже з кінцем 70-их років минулого століття, яко учениця учительської семінарії у Львові писала я – та читала гурткам товаришок віршовані відозви до дівчат – цвітів нашої землі – про це як і що ділати, щоб воскресла наша Мати!», – згадувала через пів сторіччя після цих подій Уляна Кравченко[432]. Згідно з її споминами, про відомих емансипованих жінок вона дізналася від Івана Франка. Письменниця зазначила, що це сталося «щойно в році 1883 – з листів Франка і з устної бесіди його про жінки – бор-

431 Г. Огриза. *По дорозі дружби* [в:] У. Кравченко, *Пам'яті друга*, Львів 1996, с. 3–17; М. Козак, *Замість вступу* [в:] У. Кравченко, *Твори. Повне видання*, Торонто, 1975, с. 8–9.

432 У. Кравченко, *До десятиріччя з дня смерті Наталії Кобринської (22.01.1930), Стаття, 1930 р, Автограф*, Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Фонд 132, од. зб. 100, арк. 5.

кині інших націй»[433]. Від нього ж поетка довідалася про громадсько активних галицьких українок – Анну Павлик, Ольгу Рошкевич, Наталю Кобринську[434]. У серпні 1884 р. вона взяла участь у мітингу в Коломиї, під час якого Наталія Кобринська переконала групу приятельок у потребі створення жіночої організації – Товариства руських жінок. Невдовзі після цього, в січні 1885 р., у житті Юлії Шнайдер сталася небуденна подія: за сприяння та під редакцією Івана Франка вийшла друком її перша збірка поезій *Prima vera*. Саме дві вище згадані події були знаковими у біографії молодої жінки, адже вони визначили подальші магістральні напрямки її діяльності, – громадську і літературну. Власне з середини 1880-х Юлія Шнайдер, вчителька за фахом, яка походила з українсько-австрійської родини, дедалі частіше позиціонує себе як Уляна Кравченко – українська письменнниця і діячка.

Важко, проте, не погодитися з літературознавцем Юрієм Горблянським, який зауважив, що прочитання доробку Уляни Кравченко як сателітарного явища побіч гігантської творчої і наукової спадщини Івана Франка не сприяє його об'єктивній оцінці[435]. Образ процесу становлення поглядів однієї з піонерок українського фемінізму був би далеко неповним без згадки про притаманні їй із юних років допитливість, жагу знань та вміння самостійно ці знання здобувати. Цікаве й маловідоме джерело інформації про копітку працю молодої поетки над підвищенням свого освітнього рівня – неопубліковані документи з особистого архіву Уляни Кравченко, датовані 1885 роком, що зберігаються у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Добірці списаних рукою поетки карток архівісти-впорядники надали назву *Записи поетеси, зроблені під час роботи в бібліотеці Оссолінських* (далі – *Записи*)[436]. Ці нотатки написані під час нетривалого вчителювання Юлії Шнайдер у Львові (в школі для дівчат, якою опікувалися Сестри Василіанки), куди молоду вчительку перевели із села Стоки за сприяння Івана Франка в лютому 1885 року.

---

433 *Ibidem*, арк. 7.

434 *Ibidem*, арк. 8.

435 Ю. Горблянський. *І хто кому натхненням був... До 150-річчя від народження Уляни Кравченко*, «Каменяр», «Інформаційно-аналітичний часопис Львівського університету імені Івана Франка», 2010, № 4.

436 У. Кравченко, *Записи поетеси, зроблені під час роботи в бібліотеці Оссолінських, Автографи*. Львів 1885, Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Фонд 132, од.зб. 114, 24 арк.

Книгозбірня як «університет» поетки

Розрізнені помережані дрібним жіночим почерком 24 картки різного формату, з яких складаються *Записи*, – характерна для Уляни Кравченко форма збереження думок, спостережень, з яких згодом мали народитися художні твори. Вже в зрілому віці поетка неодноразово зі смутком зауважувала, що з огляду на надмір вчительської праці, а пізніше сімейних обов'язків, чимало її замальовок так і не дочекалися творчого опрацювання. Симптоматично, що одній із добірок своїх поезій та рефлексій, написаних здебільшого замолоду, а впорядкованих і виданих у літньому віці вона дала промовисту назву: *Розгублені листочки*[437]. В останньому з «листочків» письменниця дає визначення цього так би мовити жанру: «Сі картки далекі від усього, що зветься літературою... Сі картки – документи душі... глиб розпуки життя в неволі... – а все ж і віри у визволення... незаспокоєного пориву вгору... і надій – досягнути мету...»[438].

Записи поетеси, зроблені під час роботи в бібліотеці Оссолінських – нотатки Юлії Шнайдер, які поставали протягом кількох місяців під час відвідин бібліотеки Ossolineum, – найбільшої на той час наукової книгозбірні у Львові[439]. Більшість записів зроблені чорнилом, лише кілька фрагментів та деякі доповнення, позначки – олівцем. Майже всі нотатки, за винятком однієї, написаної по-польськи, зроблені українською мовою. Поетка використовувала фонетичний правопис, який, власне, став приводом до її конфліктів із керівництвом школи, в якій вона на той час працювала. Попри фрагментарність занотованих поеткою думок вони проливають світло на приховану від стороннього ока велику внутрішню роботу молодої інтелектуалки над власним саморозвитком, а також передають глибокий спектр її переживань як глибоко особистих, так і з приводу універсальних загальнолюдських проблем. Крім цього, *Записи* становлять цінний джерелознавчий матеріал для вивчення

437 У. Кравченко, *Розгублені листочки* [в:] У. Кравченко, *Твори, т. III, Замість біографії*, Коломия 1934, с. 26–138.

438 *Ibidem*, с. 138.

439 На підставі автобіографічних матеріалів Уляни Кравченко можна висловити припущення, що бібліотеку Оссолінських вона відвідувала не довше, ніж пів року. Вчительську працю у Львові поетка розпочала 1 лютого, літо провела в передгір'ї Карпат (Болехів, Тисьмениця, Микуличин), а вже в жовтні того ж року працювала приватною вчителькою в селі Руденка, що на Львівщині. Див.: *Уляна Кравченко (Шнайдер Ю.) Хронологія життя і творчості Уляни Кравченко, [Після 1938 р.] Машинопис, 3 арк.* Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Фонд. 132, арк. 1.

початків українського жіночого руху. У них відображені сподівання, сумніви і побоювання однієї з перших діячок цього руху, єдиної на той час у Східній Галичині авторки друкованої поетичної збірки. На вибляклих від часу картках паперу – міркування про значення книжки і освіти в житті людини, роздуми про межі пізнання та сенс буття.

Настрої, якими пронизані *Записи*, годі зрозуміти без суспільно-культурного контексту доби, ролі і місця у ній освіченого жіноцтва. У 1885 році, коли Уляна Кравченко робила свої нотатки у бібліотеці Оссолінських, жоден з університетів Галичини не приймав на навчання представниць жіночої статі[440]. Щойно в 1894 році Ягеллонський університет відчинив двері вільним слухачкам. 23 березня 1897 року за розпорядженням австро-угорського міністра освіти жінкам офіційно надали право навчатися на філософських факультетах (згодом на медичних та політехнічних). Як зазначає Оксана Маланчук-Рибак, дослідниця жіночого руху на західноукраїнських землях, «дозвіл жінкам студіювати у вищих навчальних закладах засвідчив суттєву трансформацію свідомості, дав правовий грунт для засадної феміністичної тріади *освіта – фахова праця – незалежність*»[441]. Втім, у консервативній Галичині правом на вищу освіту в період до Першої світової війни вдалося скористатися небагатьом жінкам. Не дивно, що у спогадах, написаних на схилі літ, Уляна Кравченко наголошувала: «Освіту я здобувала сама»[442]. Натомість у машинописі неопублікованої *Хронології життя і творчості Уляни Кравченко*, укладеної письменницею в останні роки її життя, вказано, де саме вона підвищувала свій освітній рівень у 1885 році: «Для своїх дальших студій ходила я в бібліотеку Оссолінських»[443].

---

440 В спогадах про Наталю Кобринську Уляна Кравченко згадує, що під час навчання в Інституті сестер Василіанок у Львові разом із своїми подругами збиралася писати звернення до Сейму з проханням «на допущення жінок до гімназії та дальше і про справу допущення жінок до студій університетських». Див.: У. Кравченко, *До десятиріччя з дня смерті Наталії Кобринської [22.01.1930], Стаття, 1930 р, Автограф*, Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Фонд 132, од.зб. 100, арк. 14.

441 О. Маланчук-Рибак, *Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на Західноукраїнських землях XIX- першої третини XX ст.*, Чернівці 2006, с. 111.

442 У. Кравченко, *До десятиріччя з дня смерті Наталії Кобринської (22.01.1930)*, Стаття, 1930 р, Автограф, *op. cit.*, арк. 15.

443 *Уляна Кравченко (Шнайдер Ю.) Хронологія життя і творчості Уляни Кравченко,* [Після 1938 р.] Машинопис, 3 арк., *op. cit.*, арк. 1.

На зорі емансипаційного руху можливості наукової праці у бібліотеках для жінок Галичини були досить обмеженими, про що згадує Мацей Демборуґ-Бильчинський[444]. Долаючи перепони на шляху до освіти, галицькі вчительки створювали власні книгозбірні. У 1885 р. з ініціативи польської діячки Марії Вислоухової у Львові заснували першу в регіоні Наукову читальню жінок. Через чотири роки аналогічну книгозбірню створили в Кракові. Уляна Кравченко, яка саме у 1885 році почала регулярно відвідувати бібліотеку Оссолінських, була однією з перших жінок, які, так би мовити, посягнули на маскулінний характер цієї установи. 45 років опісля у спогадах про лідерку українського жіночого руху в Галичині Наталю Кобринську поетка згадає й про свої пам'ятні відвідини бібліотеки. За її словами, люди зі здивуванням гляділи на жінку, яка сама приходила до бібліотеки, «де тільки самі мужчини»[445].

«Глибока духовна потреба веде її до бібліотеки»

Стан збереженості *Записів* в цілому добрий. Нотатки зроблені на лицьовому або двох боках аркушів. Деякі з карток пошкоджені, а почерк авторки буває нерозбірливим, через що подекуди важко встановити точний зміст написаного. Ймовірно, частина розділених нині папірців на час написання містилася в записнику, на що в одному місці натякає авторка («пишу в нотатнику свої зауваги»). Втім, навіть такі частково пошкоджені, фрагментарні нотатки Уляни Кравченко є вельми цікавим джерелознавчим матеріалом, який відображає автентичні настрої, напрямки ідейних пошуків молодої письменниці-інтелектуалки.

Вже в першій нотатці поетка звертає увагу не тільки на зовнішній вигляд та вдале розміщення самої споруди бібліотеки, але й на особливу атмосферу, що панує в цій установі. Вона з пієтетом пише про велич львівської книгозбірні: «У віддалі від людської метушні, сповнених рухливою юрбою вулиць здвигаються твої білі колюмнади. Задума над тобою. Велич знання кидає (? – Р.К) сум, пригноблення. Громадиш зразки розвою духа людського, рятуєш перед затратою [...] Десятки прагнучих знання прямують до цієї будівлі»[446]. Трохи

444 M. Dęboróg-Bylczyński, *Księgarze i czytelnie lwowskie*, «Cracovia Leopolis» http://www.cracovia-leopolis.pl/index.php?pokaz=art&id=1660 [25.02.2014]

445 У. Кравченко, *До десятиріччя з дня смерті Наталії Кобринської [22.01.1930]*, Стаття, 1930 р, Автограф, *op. cit.*, арк. 20.

446 У. Кравченко, *Записи поетеси, зроблені під час роботи в бібліотеці Оссолінських*, Автографи, *op. cit.*, с. 2. Тут і далі авторський стиль і лексику Уляни

далі відвідувачка книгозбірні описує «тишину і сумерки бібліотеки», куди «відгуки справ буденних не доходять»[447].

Бібліотека Оссолінських, розміщена в споруді колишнього костелу, навіює поетці благовійні думки, наче в діючому храмі: «Біла тиха будівля, білий тихий дім викликує дивний настрій. В білих салях триває повага, достойність старих монастирів»[448]. Духовна зосередженість, яка панує в книгозбірні настільки вразила читачку, що вона не раз пише про це в нотатнику: «Настрій святині в бібліотеці, що міститься в давному костелі, округла копула і біла кольомнада відбивається від зеленого тла дерев. Святиня духа, любов минулого»[449]. Бібліотека-святиня, бібліотека-храм, описана поеткою, має свого невидимого опікуна: «Ангел мовчання вітає тут, палець на устах у нього. І тихо – тихо». Така майже молитовна атмосфера відображається на обличчях відвідівачів книгозбірні («спокій, погода на обличчях»)[450]. Поетка наголошує, що мудрість, нагромаджена у книгозбірнях, має фундаментальний вплив на людство: «Бібліотека – справжня скарбниця, триває віки, репрезентує культуру, пригадує велике минуле, розбуджує до геройських чинів. Помагає перетривати лихоліття. Ждемо не у зневірі – депресії, але в напруженні. Наша сила – в нас»[451].

Що веде Уляну Кравченко в книгозбірню, в це «привабливе місце», де зібрана мудрість «минулих померлих культур»? Розмірковуючи над цим питанням, на одній з карток поетка дає містку відповідь: «Потреба відчуття безсмертості». Тут, у бібліотеці, її «думки як голубки супокійно злітають»[452]. До книгозбірні молода письменниця приходить, аби набратися сили, серед книжок вона шукає «зразків розвою духа людського» та відповідну для себе модель особистого розвитку. «Глибока духовна потреба веде її до бібліотеки», – говорить вона про себе, наче про когось стороннього[453].

Кравченко збережено. Для кращого сприйняття тексту подекуди розставлено розділові знаки.

447 *Ibidem*, с. 3.
448 *Ibidem*, с. 14.
449 *Ibidem*, с. 29.
450 *Ibidem*, с. 2.
451 *Ibidem*, с. 5.
452 *Ibidem*, с. 13.
453 *Ibidem*, с. 3.

«Книги мовчать, але знають усе»

Яку літературу читала Уляна Кравченко в бібліотеці Оссолінських? У *Записах* не згадано ані назв прочитаних книжок, ані їхніх авторів. Натомість із розрізнених карток паперу постає досить цілісний образ книжки як джерела вічної мудрості. У кількох місцях поетка описує зовнішній вигляд книжок. Про одну з них сказано: «Книга з тетрадей, пергамент. Тетрадь заключаав 8 листків. Древні цінні переплети. Древні грамоти з текстом на другім боці». Авторка нотаток зазначає, що цінна книжка написана «кирилівкою», а в дужках уточнює, що йдеться про «азбуку». Тут же згадує про старовинну техніку писання кіновар'ю – «краскою яркого цвіта красного»[454].

Саме старі книги, які пам'ятають дотик рук людей із минулих сторіч, роблять найбільше враження на читачку: метрики міст, каталоги, словники, «кілька старих, знищених часом книг з днів слави Мазепи, Хмельницького»[455]. Гортаючи сторінки фоліантів, читачка відчуває перед ними майже містичний трепет: «Світ легенд під хвилями віків. Хто ввійде і зуміє вдуматися, вчутися в слова книг, пожовклих і зблідлих рукописів – перед тим із хвиль виринає візія минулих часів людства»[456]. Поетка не втомлюється називати книгозбірню святинею, храмом, де книжка – сакральна річ: «Святиня – місце книжки. Полиці, шафи наладовані книжками. Тут пир для бібліофілів, штаб поважних фахівців. Вони сподобали собі це місце. В салях тисячі рукописів захоронені, тільки знаток оцінює вартість тих інкунабулів, ілюмінованих рукописів, що в них єднає працьовитість монахів з полетом-хистом митців-малярів. Видання понищені, пощарпані через час, та все ще міцні. Нічого тут случайного, випадкового»[457]. Кількість цінних видань приголомшує молоду письменницю. На одній з карток – слова неприхованого захоплення: «З цих книг зложити б можна піраміди вищі від пірамід єгипетських, від храму ґотицького»[458].

Роздуми над феноменом друкованого слова спонукають поетку до глибоких філософських узагальнень. На одному з аркушів читаємо: «У книгах – все, що не минає, що вічне... Вертаю до них, заєдно стрічаюся з ними. Книги – джерело, струї безсмертних думок... Час іде через руїни, злами, а тривання книг Кронос не знищить. З духа

454 *Ibidem*, с. 21.
455 *Ibidem*, с. 19.
456 *Ibidem*, с. 29.
457 *Ibidem*, с. 33.
458 *Ibidem*, с. 22.

їх міць, могутність»[459]. Письменниця розмірковує про дивовижну «мовчазність» книжки: «А книги мовчать. Хоча вони усе знають, про все вони відають. У них про все відомості глибокі знайти можна. І те, що на землі, і в підземеллі, про системи зоряні, простори безконечні». Уляна Кравченко натякає, що в бібліотеці, де нагромаджений духовний та інтелектуальний доробок попередніх поколінь, вона утверджується в своїх партіотичних переконнях. За її словами, «єднається любов книжки і любов батьківщини»[460].

Гортаючи старі фоліанти, 25-річна жінка замислюється над такими універсальними поняттями як минущість і вічність, минуле та майбутнє. Вона розмірковує про причини одвічного людського прагнення безсмертя: «Мірнота, гордість бажає безсмертя. Гордість людини глядить тут, на світі сьому вічної пам'яти, безсмертя»[461]. І тут же визнає безсилля людини перед плином часу: «Тут не лише люди, але й держави, народи гинуть». Втім, зусиллям волі вона змушує себе протиставитися такому безсиллю, що знеохочує до творчої праці: «А все ж не знеохочуймоси... і що ти, і що твір наш у морі непам'яти потоне, і що єдино погноєм будуть, на котрім сіяти-збирати будуть на плід»[462].

Роздуми над короткочасністю людського життя підштовхують молоду письменницю до висновків про несправедливо влаштований світ, разючу соціальну нерівність. Вона зауважує, що навіть такий прогресивний винахід як телеграф не сприяє справжньому визволенню людини. В одному із записів звучить гостра інвектива на адресу сильних світу цього: «Нові правди, нові здобутки науки – все тирани-власть загорне для себе. Окружили ви землю поясом дротів, що з одного кінця пересилає вість у другий кінець. Але все використаєте для торгівлі, для цілі воєнної, для більшого гноблення, а єднатися родині людськості для добра й для діла не сприяєте»[463].

Зустрічі у бібліотеці з «Мироном»

Змальований письменницею образ похилених над книжками читачів нагадує картину трудомістких жнив у спекотне літо: «десятки прагнучих знання пересиджують цілими годинами сотки, зігнувшись,

459 *Ibidem*, с. 3.
460 *Ibidem*, с. 14.
461 *Ibidem*, с. 16.
462 *Ibidem*.
463 *Ibidem*, с. 15.

часто над одним автором» [464]. Уляна Кравченко була однією з цих «спраглих». Вона зуміла встановити для себе відповідний режим праці та навчання, завдяки чому їй вдавалося реалізувати поставлені цілі. В одній із нотаток відвідувачка бібліотеки зазначає: «В понеділок рано сиділам від години 10-тої в тиші – салька бібліотеки – похиляюсь над старими середньовічними книгами. В салі тихо – розмовляють тихим голосом. Служачі ходять поміж пульпітами, розносять такі inkunabuły, оправлені в шкіру, рано.... при пульпітах світло не перериваю студій пишу в нотатнику свої зауваги і в годині 2-ій пополудні опускаю салю читальняну»[465]. У цьому ж фрагменті *Записів* – думка, яка червоною ниткою проходитиме крізь усе її пізніше життя і творчість. «...любов і труд. Хочу жити дійсним життям. Любити, трудитися. В дійсності – в житті не маю цего, що хочу», – звіряється своєму записникові молода поетка.

Втім, хоч і нарікала Кравченко на брак любові та праці, в дійсності без роботи їй не доводилося сидіти. Перш ніж опинитися на вчительскій посаді у Львові, вона вже встигла зазнати усіх «принад» професійного життя вчительки у провінції (працювала на педагогічній ниві у м. Бібрка та в селі Стоки). Та чи була це праця, якої вона прагнула? Вже на схилі літ, У. Кравченко визнавала, що вчительська праця не задовільняла її інтелектуальних потреб, не давала почуття самореалізації, тобто того, що в її бібліотечних нотатках фігурує як «дійсне». «Я тільки учителька, – згадувала вона перші роки педагогічної праці, – мала погані пригоди з поганими інспекторами і ще поганішими візитаціями – часто треба було вернутися з дороги зі стації»[466].

Щодо другої складової повноцінного життя – «любити» – у *Записах* є натяки на глибоко особисті переживання поетки. Якось, сидячи в читальному залі, поетка занотувала: «Той, що визнає: одинока признака життя в пустині – самота – давить. І він стався як чужий»[467]. Тут же поетка згадує епізод із спілкування у бібліотеці з тим кимось, хто віддалився від неї: «Саля. Манускрипти без надзвичайного значіння. Літурґії... Фрагменти. Рештки словаря в кращому стані. Одначе і вони – деякі часті – знищені. «Ось бачите!»

464 *Ibidem*, с. 6.

465 *Ibidem*, с. 18.

466 У. Кравченко, *До десятиріччя з дня смерті Наталії Кобринської [22.01.1930]*, Стаття, 1930 р, Автограф, *op. cit.*, арк. 11.

467 У. Кравченко, *Записи поетеси, зроблені під час роботи в бібліотеці Оссолінських*, Автографи, *op. cit.*, с. 7.

– показує подертий. « Що ж хочете? – кажу, силуючись на усміх, – час затирає історію».

В іншому місці такі натяки більш прозорі. Дівчина розмірковує про чоловіка ім'я, якого розпочинається літерою М. Для нього бібліотека, немов дім рідний: «...живе тут М. як в казковому світі, де зібрані захоронені справжні скарби»[468]. Поетка згадує про рефлексії, якими з нею ділився цей завсідник бібліотеки. «Часом у М. сумніви, – пише вона, – Чи істніє ціль, мета... Є границі, конець, чи нема границі... Чи дійдуть до того, щоб пізнати-знати все, здобути повне знання?». Хто ж цей таємничий М.? В одному місці над цим криптонімом видніє написане олівцем чоловіче ім'я – Мирон. Це уточнення зроблене характерним почерком Уляни Кравченко. Відомо, що Мирон – це літературний псевдонім Івана Франка у 1877-1881 рр., тобто у час, коли Юлія Шнайдер навчалася в учительській семінарії й уважно стежила за творчістю свого натхненника й порадника. Саме під таким прибраним іменем Франко фігурує в листах Уляни Кравченко[469]. Можна здогадуватися, що праця Франка в бібліотеці Оссолінських була для молодої письменниці прикладом для наслідування.

З листування Кравченко із Франком відомо, наскільки гостро вона реагувала на недостаннє зацікавлення «Мирона» її особою. «Я цінила його більше, як інших», – відверто напише поетка на схилі свого життя у статті-спомині *Велика дружба*[470]. Вже на самих початках цієї дружби, в першому листі, написаному до Франка приблизно 11 листопада 1883 року, окрилена тим, що на її вірш звернув увагу «учений і посідаючий талант», «знаменита личность», поетеса-початківець звернулася до нього з проханням про пораду. Вона написала: «Будьте ласкаві сказати мені, що читати маю, щоб осягнути те, чого мені недостає»[471]. Відповідь не забарилася. Вже через три дні надійшов розгорнутий лист-відповідь зі Львова. У ньому був перелік прізвищ як українських, так і зарубіжних письменників, твори яких Франко радив прочитати своїй підопічній. Окрему увагу наставник панни Шнайдер звернув на плеяду польських поетів. Більше того, дав поетці-дебютантці конкретні рекомендації щодо вдумливого прочитання і запозичень з їхньої творчості: «Міцкевича,

468 *Ibidem*, с. 11.

469 У. К р а в ч е н к о, *Пам'яті друга*, Упор. О. Огриза, Львів 1996, с. 94, 96.

470 У. К р а в ч е н к о, *Велика дружба* [в:] У. К р а в ч е н к о, *Пам'яті друга*, *op. cit.*, с. 72.

471 *Листування* [в:] У. К р а в ч е н к о, *Пам'яті друга*, *op. cit.*, с. 97.

Словацького і взагалі польських поетів, з котрими конче треба Вам буде познайомитись. Правда, взірців з них брати не можна, бо у них будова віршів трохи інша, ніж у нас»[472]. Не виключено, що такі настанови не в останню чергу спонукали Уляну Кравченко до систематичних відвідин бібліотеки Оссолінських, де вона вчилася долати духовну «пустиню» й шліфувала свою письменницьку майстерність.

Книгозбірня – місце подолання тривог і сумнівів

Перебування Уляни Кравченко в бібліотеці Оссолінських було сміливим викликом усталеним на той час суспільним нормам. Тиша, яка панувала у читальних залах, надихала поетку на глибокі філософські рефлексії, та все ж не могла відволікти від тривожних думок про власне майбутнє. Невідомість, що чекала на обраному життєвому шляху письменницю і громадську діячку, навіювала меланхолію. Сумніви і побоювання щодо обраної дороги вона звіряє записникові. Не виключено, що тривожні стани молодої поетки підсилювала критика за використання фонетичного («нігілістичного») правопису, яка лунала на її адресу з боку львівського духовенства і консервативної інтелігенції.

Уособлення її побоювань та сумнівів – образ крука, який раптом з'являється у *Записках*. Цей зловіщий птах-спокусник намагається звести поетку на манівці: «Крук надлітає, сідає на рам'я моє: ти молода – чому ж марнуєш дні»[473]. В іншому місці знову, наче не про себе, а про когось стороннього авторка нотаток пише: «Демон використовував, достерігав, ловив в ній кожну хвилину немочі, сумніву, зневіри». Дух сумнівів нашіптував відвідувачці бібліотеки: «Живеш лиш раз»[474].

В іншому місці вона цитує другу книгу *Апокаліпсису Івана Богослова* : «А небо уступило, наче книги звинені, а кожна гора і острів з місця свого рушили». Схоже на те, що ця, виписана на окремій картці, цитата відображала душевний неспокій авторки, який докучав їй навіть у царстві мовчазних книжок. Мабуть, аби заспокоїти свою розтривожену душу Уляна Кравченко переписує в зошит фрагмент 46 псалма: «Не біймося хочби тряслася земля і западалися гори в пучину морську». І тут же додає свій коментар: «Слова

472 *Ibidem*, с. 100.

473 У. Кравченко, *Записи поетеси, зроблені під час роботи в бібліотеці Оссолінських*, Автографи, *op. cit.*, с. 4.

474 *Ibidem*, с. 11.

старого поета кріплять душу»[475]. Деякі занотовані поеткою в бібліотеці думки дають підставу висловити припущення, що не в останнню чергу вона приходила сюди, шукаючи душевного спокою. За її словами, саме серед товстих білих бібліотечних стін «забувається сороката людська нужда і сниться сон про міць і власть у сфері духа»[476]. «Сон серед старих книг архівів, наркотичний сон», – описує вона відчуття полегшення, яке охоплює її збентежену душу в царстві книг.

Занотоване на останній картці з бібліотечного записника Уляни Кравченко наштовхує на думку, що попри різні сумніви і побоювання поетка зуміла запанувати над своїми тривогами. До неї приходить почуття ясності і розуміння своєї життєвої мети. Ця нотатка наснажена оптимізмом, вірою у власні сили. Рефлексії письменниці лунають, мов наказ, даний собі та іншим, тим, які ітимуть за нею: «Бажати, уміти сягнути по скарби. Не боятися завороту голови, ні заливу лави, salto mortale. Сміятися, хоч блискавиці і громи, і чорні хмари над тобою. Забути, що є світ оплетений буденщиною. Іти дальше, плисти до мети. Дійти, доплинути. Ті, що приспособлені до плавби – допливуть. Побідять ті, що життя добре знають»[477].

Ранньої осені 1885 року, внаслідок непорозумінь зі своїми працедавцями, Уляна Кравченко змушена була покинути Львів. «Її обжалувано, що є прихильнецею фонетики і вводить її в життя, що вона взагалі небезпечна, бо сходиться ближче з Франком і ширить ідеї Драгоманова», – пояснює причини цього конфлікту дослідниця Марія Козак[478]. Відтоді впродовж трьох довгих десятиліть Уляна Кравченко працювала вчителькою у провінційних школах, де її поглинала рутина щоденної праці та сімейні обов'язки. Систематичну працю над підвищенням свого освітнього рівня в бібіліотеці Оссолінських довелося перервати. В одному з листів, написаних до Івана Франка наприкінці 1885 року, тобто тоді, коли поетка вже виїхала зі Львова, вона нарікає: «Тужу за Львовом (в котрім ще життя, рух народний найбільше сконцентрований), як п. De Stael за Парижом, тепер розумію ту хворобу, на котру емігранти, хоч здаєсь тілом здорові, вмирають»[479]. Згадка в листі до Франка про талановиту французьку письменницю Жермену де Сталь, жінку сильної

475 *Ibidem*, с. 4.
476 *Ibidem*, с. 5.
477 *Ibidem*, с. 24.
478 М. К о з а к, *Замість вступу, op. cit.*, с. 8.
479 *Листи* [в:] У. К р а в ч е н к о, *Пам'яті друга, op. cit.*, с. 178.

непокірної вдачі, – досить промовиста. Обидві письменниці заплатили за своє небажання коритися пихатій владі розлукою з улюбленими містами. Француженка змушенна була покинути Париж, українка – Львів.

Систематичне відвідування Уляною Кравченко бібліотеки Оссолінських у 1885 році було незабутнім епізодом в її житті. До нього вона поверталася у спогадах. Час проведений молодою письменницею у бібліотеці став періодом інтесивного шукання відповідей на важливі екзистенційні питання. Тут поетка утверджувалася в правильності обраного нею життєвого шляху. Судячи із змісту *Записів*, короткі шість місяців, упродовж яких вона часто навідувалась до книгозбірні, були важливим етапом на шляху її світоглядного становлення.

ДЖЕРЕЛА

Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Фонд 132, Кравченко Уляна (Шнайдер Ю. Ю.)

К р а в ч е н к о У., *Твори, т. III, Замість автобіографії*, Коломия 1941.

К р а в ч е н к о У., *Пам'яті друга*, Львів 1996.

ЛІТЕРАТУРА

Г о р б л я н с ь к и й Ю., *І хто кому натхненням був... До 150-річчя від народження Уляни Кравченко* [в:] «Каменяр, Інформаційно-аналітичний часопис Львівського університету імені Івана Франка», № 4, 2010.

К о з а к М., *Замість вступу* [в:] Кр а в ч е н к о У., *Твори. Повне видання*, Торонто 1975.

М а л а н ч у к-Р и б а к О., *Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на Західноукраїнських землях XIX- першої третини XX ст.*, Чернівці 2006.

О г р и з а Г., *По дорозі дружби* [в:] Кр а в ч е н к о У., *Пам'яті друга*, Львів 1996, с. 3–17.

D ę b o r ó g-B y l c z y ń s k i M., *Księgarze i czytelnie lwowskie*, «Cracovia Leopolis», nr. 4, 2007, http://www.cracovia-leopolis.pl/index.php?pokaz=art&id=1660 [25.02.2014]

«BOOKS – THE SOURCE OF IMMORTAL THOUGHTS» FROM UNPUBLISHED NOTES OF ULIANA KRAVCHENKO MADE IN LIBRARY OF OSSOLINSKI

Juliana Kravchenko (1860-1947) is a writer, one of the founders of the Ukrainian women's movement in Galicia. The article refers to an important episode of creating her outlooks. In 1885 the writer regularly visited the library of Ossolinskis. She was one of the first Ukrainian women who visited the library. The article analyses the content of the records that were made in this library.

Key words: Juliana Kravchenko, the library of Ossolinski, women's movement, Galicia.

Пауліна ОЛЕХОВСЬКА, Марта ЗАМБЖИЦЬКА

Тіло – влада – насильство в українській фотографії та літературі. Сергій Братков і Софія Андрухович

Темою статті є тілесність в українському сучасному мистецтві та літературі. В роботі ми обговоримо серію фотографій Сергія Браткова *Діти* та роман Софії Андрухович *Сьомга*. І Братков, і Андрухович аналізують культурні процеси у навчанні, вихованні та пристосуванні дитини й жінки до культурних і суспільних норм. Важливим питанням є також самодисципліна та самоконтроль, які змушують людину – часто на підсвідомому рівні – адаптуватися до вимог і очікувань суспільства. Норма, естетичний канон, уявлення про красиве, привабливе, жадане тіло – все це виконує функцію «погляду зовні», який контролює та дисциплінує особу. Внаслідок прагнення відповідати цим усталеним канонам, тілесність людини стає об'єктом аналізу, осуду та влади. Питання контрольованої, підданої обмеженням тілесності, а разом з тим і проблема дегуманізації особистості, зведення її до ролі предмета – ці мотиви фігурують у творчості багатьох сучасних українських митців. Така актуальність проблематики взаємозв'язку між тілесністю та владою (політичною, культурною, символічною) пояснюється історичними та політичними обставинами, за яких протягом десятиліть функціонувала українська культура, а також нинішнім зацікавленням тілесністю як культурною категорією у більш широкому контексті.

Великий інтерес до тіла в сучасній культурі констатує Пшемислав Дудзинський: «Небагато є категорій, які займали б у сучасній гуманістичній думці таке почесне місце, як тіло. Це стосується мистецтва, літератури і, нарешті, повсякденного життя, де – починаючи з реклами і закінчуючи порнографією – нас бомбардують образами тіла».[480] Тілесність є ключовою проблемою сучасності, і саме тому сучасна культура намагається розкрити всі її аспекти. Як зазначає

480 P. Dudziński, *Ciała, wiele ciał – o literackiej i kulturowej konstrukcji ciała na przykładzie powieści Michela Fabera Szkarłatny płatek i biały* [w]: *Ciało cielesne*, red. Katarzyna Konarska, Wrocław 2011, s. 159–164.

Ханна Якса-Рожен, тіло є одним із основних визначників ідентичності кожної особи. Авторка пише:

«Сучасна людина говорить тілом і через тіло, її тотожність зводиться до самопрезентації: проектуючи свою тілесність, людина проектує себе як таку. Тіло [...] стало основним інструментом сприймання світу і самого себе, значимим простором, основоположним елементом самоідентифікації. Екзистенція постмодерністської особистості зводиться до екзистенції тіла».[481]

Таким чином, сучасна культура робить сильний акцент на категорії тілесності, беручи її за основу процесу побудови ідентичності. Авторка стверджує, що в сучасній культурі, особливо у масовій, що формується під впливом ЗМІ, «тіло, а точніше його усвідомлення, є головною категорією у процесі формування особистості, яка робить нашу самосвідомість заручником плоті».[482] Це унеможливлює аналіз проблем сучасності без урахування питання тілесності.[483]

Характерно, що тілесність, представлена у рамках «офіційної візуальності» повинна відповідати нав'язаним культурою стандартам і канонам. За межею цієї візуальності, а разом з тим, за межею дискурсу, залишається тіло хворе, спотворене чи непривабливе, поступаючись місцем молодому, доглянутому, красивому тілу, тобто такому, яке є об'єктом бажання. Стратегії «правильного» експонування тіла у масовій культурі передбачають «тотальну естетизацію», що призводить до створення помилкового образу: «Естетизація тіла [...] нехтує всіма аспектами людської тілесності, які можуть розкрити правду про тіло, показавши, що воно піддається впливові часу та зазнає різних змін. На хворе, старе, травмоване тіло – накладено табу. [...] Справді, хворе тіло залишається поза візуальною культурою, разом із усім, що в викликає страх та відразу».[484]

Майк Фезерстоун у роботі *Тіло в споживацькій культурі* зазначає, що вона, ця культура, пропагує «концепцію тілесності в контексті самозбереження», яка змушує людину невтомно боротися з ерозією і фізичним розпадом.[485] Автор пише: «У споживацькій культурі

481 H. J a x a – R o ż e n, *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała* [w]: *Ciało cielesne*, red. Katarzyna Konarska, Wrocław 2011, s. 122.

482 *Ibidem*, s. 15.

483 *Ibidem*, s. 122.

484 *Ibidem*, s. 119.

485 M. F e a t h e r s t o n e, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej* [w]: *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, tłum. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 109–118.

тіло розглядається як інструмент насолоди: воно жадає і є жаданим, а чим більше воно наближене до ідеалізованого образу молодості, здоров'я та краси, тим більша його вартість».[486]

Ототожнювання внутрішнього світу людини зі станом її тіла призводить до ідентифікації особистості залежно від враження, яке зовнішній вигляд справляє на спостерігача.[487] Нав'язаний візуальною культурою канон краси стосується зокрема жінок, які зазнають своєрідного «терору», пов'язаного з пануванням естетичних норм. Як стверджує Наомі Вульф, «сучасна культура цензурує обличчя та тіла справжніх жінок».[488] Соціальне конструювання жіночності спирається на чітко визначені норми щодо зовнішності, поведінки, способу життя:

«Сучасні жінки стикаються з міфом [краси] – постійним порівнюванням із загальноприйнятими ідеалами фізичної краси. [...] З часів промислової революції західноєвропейські жінки середнього класу перебували не тільки під тиском фінансових обмежень, але й також під пресом ідеалів і стереотипів. [...] Міф краси був лише однією із суспільних фікцій, яка видавалася за природну складову жіночності».[489]

Жіноче тіло розглядається з точки зору біологічної, сексуальної категорії. На думку Джудіт Батлер, «культурна стать» (ґендер) є результатом примусу та пристосування до встановлених норм: «Культурна стать є [...] примусовим відтворенням, оскільки вихід гетеросексуальної норми за її межі тягне за собою остракізм, покарання, насильство».[490]

Питання гнітючого впливу культурних норм на формування гендерної ідентичності і пов'язаних з нею положень набуває особливої ваги в українському суспільстві, для якого властива консервативність в уявленнях про мужність і жіночність, і порушення цих традиційних ролей – наражається на беззастережний осуд.

У сучасній українській літературі та мистецтві дуже часто піднімається питання тілесності. Сміливо можна стверджувати, що ці проблеми домінують у мистецтві з початку 90-х років, тобто з моменту, коли політичні зміни відкрили перед художниками можливість

486 *Ibidem*, s. 111.
487 *Ibidem*, s. 115.
488 N. W o l f, *Mit piękności* [w]: *Antropologia ciała*, red. Małgorzata Szpakowska, tłum. B. Limanowska, Warszawa 2008, s. 103–109.
489 *Ibidem*, s. 103–109.
490 *Ibidem*, s. 178–179.

свободи вираження. Тіло в українському сучасному мистецтві часто виконує функцію політично-суспільної метафори, воно розглядається у контексті посттоталітарної залежності і часто зображується у гнітючих ситуаціях. Художники зосереджуються на образах тілесності, яка залишається поза естетичними каноном та нормою (тіла старі, хворі, вмираючі), а також критикують масову культуру з її образом ідеального тіла. Важливою є також проблема фізичного насильства, яке влада застосовує до громадян за посередництва поліції, служб безпеки і т. д., тобто питання взаємозв'язків між особистістю та структурами влади[491] – як політичної, яка проявляється через діяльність різних установ, так і символічної, що пов'язана з нормативними обмеженнями.

Розуміння всіх цих питань є надзвичайно важливим для аналізу сучасного українського мистецтва і літератури. Обговорювана проблематика – тілесність у символічній залежності від нав'язаних норм та канонів – піднімається у сучасній прозі, написаній жінками. Оксана Забужко, Софія Андрухович, Наталка Сняданко й ін. піддають критичному аналізу механізми конструювання образу жінки на основі зовнішніх очікувань та уявлень. Схожі питання постають і в мистецтві, підтвердженням чого є відома серія фотографій Сергія Браткова *Діти*.

С. Братков є одним із найвагоміших митців сучасної України. В 90-х роках разом із іншим всесвітньо відомим фотографом Борисом Михайловим та Сергієм Солонським вони заснували так звану *Групу Швидкого Реагування,* провокаційні мистецькі акції якої мали соціальний та політичний характер. Сергія Браткова зараховують до представників «харківської школи соціальної фотографії», притаманною рисою якої було документування суспільних та культурних процесів, що відбувалися після розпаду СРСР. Український історик мистецтва Олександр Соловйов стверджує, що світлини Браткова балансують на межі реалізму та постановки. Показуючи пересічних членів українського суспільства, митець водночас грається культурним каноном зображення тіла.[492] Героями Браткова є солдати, матроси, секретарі та діти. Фотограф викорис-

491 I. Kowalczyk, *Polska sztuka krytyczna – próba podsumowania*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_kowalczyk.pdf,: [09. 11. 2014].

492 O. Sołowiow, *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej okresu niepodległości*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf, [9. 12. 2014].

товує їхні тіла як ознаку приналежності до певної соціальної групи. Одяг, жести, оточення стають символами, які викликають у глядачів стереотипні уявлення про ту чи іншу групу.

У серії фотографій *Діти,* створеній у 90-х роках, Братков піднімає питання розпочатого з раннього дитинства «дресирування тіла», самоформування та втілення в ролі, нав'язані суспільством. Світлини перегукуються з роботами польського представника критичного мистецтва Збіґнєва Лібери, особливо з його фільмом *Як дресирувати дівчаток*, в якому маленьку дівчинку вчать, як фарбуватися та поводитися, щоб стати привабливою, тобто як дисциплінувати своє тіло та змусити його до поведінки, притаманної соціальній ролі жінки.

За словами Мішеля Фуко, і Лібера, і Братков зображують «тіло, яким маніпулюють, яке дресирують, за яким наглядають».[493] Малолітні герої творів обох митців знаходяться під контролем критичного «зовнішнього погляду», гнітючого «погляду без обличчя», який є основним механізмом суспільної влади. [494] Збіґнєв Лібера показує, як дитинка, дівчатко, вчиться бути жінкою, пристосовуючи свої вподобання до існуючого сприйняття жіночності. Таким чином вона починає розуміти саму себе крізь призму культурних категорій, що окреслюють образ жінки.[495]

У серії *Діти* також переважають світлини дівчаток. Вони сидять у двозначних позах, на обличчях мають макіяж, а їхні одяг та міміка викликають еротичні асоціації. На одній фотографії бачимо яскраво нафарбовану дівчинку, яка – прикута наручниками до батереї – дивиться в камеру непритомним поглядом. Інша світлина зображає дівча в мереживній сукні, яке, примружившись, затягується цигаркою. Ці фотографії є шокуючим коментарем до нав'язаного сучасною масовою культурою образу сексуальності та жіночності. Образу, під який належить «підігнати» тіло з раннього дитинства.

Діти Браткова – це «дослідження механізмів влади», яка, впливаючи на юні особистості, вчить їх окресленій поведінці, позам, жестам, і – передусім – змушує адаптуватися до суспільних очікувань, попередньо визначивши категорії самоідентифікації. Стилізовані під дорослих діти є втіленням антидитинства, зневоленого в штучних

493 M. F o u c a u l t, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 132.

494 *Ibidem*, s. 171.

495 L. N e a d, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność,* tłum. E. Franus, Poznań 1998, s 29.

позах і збоченій чуттєвості. Одяг, макіяж, двозначні жести позбавляють дітей невинності, спонтанності і свободи. Братков показує молоді тіла під впливом механізмів влади, насильство над тілом «відкриває перед суб'єктом нові форми знання».[496] Знання про те, як моделювати власне тіло, як презентувати (подавати) себе іншим, як пристосувати власну поведінку, бажання та прагнення до того, що у суспільстві вважається цінністю. Одним словом, символічна влада вчить, як стати привабливою дорослою особою. Об'єктом бажання і разом з тим – оцінки.

Свого часу серія *Діти* викликала скандал, автора звинувачували у педофілії і пропагуванні аморального мистецтва. Однак, як зазначив Дмитро Десятерик, ці фотографії є лише відображенням світу дорослих. Вписування дитячого тіла в естетичний канон дорослих підкреслює штучність, навіть сміховинність останнього.[497] Сам митець зазначає, що 90-ті роки були періодом бурхливого розвитку масової культури і пов'язаного з нею культу тілесності. Це був також час, коли в Україні порнографія ставала все більш доступною, а питання педофілії набуло вагомості та стало предметом обговорення.[498] Митець підкреслює, що ідея створення серії виникла саме в контексті суспільного інтересу до питань, пов'язаних із дитиною (дитинством), таких як педофілія, безпритульність, насильство.

Працюючи у дитячій модельній агенції, Братков спостерігав за стратегією пристосування дитячого тіла до естетичниого канону краси та привабливості, який пропагується у візуальній культурі. В одному з інтерв'ю він сказав:

«Я фотографував у Харкові для дитячої модельної агенції. Дітей приводили самі батьки. Я помітив, що вони їх не просто підфарбовують, а перефарбовують. Накладають яскравий макіяж, щоб діти виглядали сексуальніше й дорослiше і якомога швидше увійшли в цей бізнес».[499]

Зневолення та гноблення дитячого тіла також підкреслює антураж, в якому знаходяться герої світлин. Тісні, брудні кімнати, старі, знищені меблі та пошарпані шпалери – це інтер'єри ніби з іншої,

496 M. Foucault, *Nadzorować i* karać, op. cit., s. 150.

497 http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/sergiy-bratkov-tvorchist-daie-mozhlivist-hudozhnikovi-buti-bilshe-lyudinoyu-nizh-vin» [9. 12. 2014].

498 http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/sergiy-bratkov-tvorchist-daie-mozhlivist-hudozhnikovi-buti-bilshe-lyudinoyu-nizh-vin [9. 12. 2014].

499 http://gazeta.ua/ru/articles/events-journal/_quotbatki-nakladali-dityam-yaskravij-makiyazh-schob-voni-viglyadali-seksualnishe-j-doroslishequot/326391?mobile=true [9.12. 2014].

давнішої епохи, це простір старості, суму, страху. На багатьох фотографіях видно водопровідні труби, старі батареї та поламані ванни. Це викликає враження подвійного зневолення: діти замкнені у клаустрофобічному просторі та водночас піддані «фізичному дресируванню». Художник ніби хоче сказати, що тіло як таке є гнітом, тісною кліткою, у якій кожен жест, поза, поведінка та думка підлягають контролю, оцінці, критиці.

Братков підкреслює, що тіло є дуже актуальною темою для українського сьогодення. Він окреслює Україну як «країну дуже тілесну», посилаючись на суспільну акцептацію оголеного тіла та експонування його атрибутів. В одному з інтерв'ю митець говорить:

«Тема тілесності в Україні – напевно, головна. [...] Ми бачимо, як оголяються жінки в літній сезон, або як мужики, не соромлячись, розстібають на животах сорочки [...]. Україна страшенно тілесна.»[500]

Естетичний канон, який дозволяє відважно експонувати тіло (зокрема жіноче) різко контрастує з консервативним ставленням до тілесності у мистецтві та літературі. Показовим є факт, що в останні роки події, пов'язані саме з тілом, викликали найбільші скандали і протести з боку громадян. Як зазначає Олександра Новицька, «ніщо не викликає в Україні таких спорів, як тілесність».[501] На підтвердження цих слів згадаймо бурхливу дискусію навколо роману Оксани Забужко *Польові дослідження українського сексу*, суперечки навколо роботи Сергія Браткова *Хортиця* (зображення жінки в українському національному костюмі, яка лежить, розставивши ноги, й демонструє інтимні частини тіла) чи, врешті, закриття виставки *Українське тіло* в 2012 році.[502]

Жіноча тілесність та пов'язані з нею дилеми стають також лейтмотивом творів багатьох молодих українських письменниць. Піднімаючи проблеми насильства (як фізичного, так і психічного), дресирування і пристосування тіла дівчини та жінки до існуючого в культурі канону, авторки ставлять питання про значення «буття жінкою» в сучасній Україні. Безкомпромісний і дуже сміливий аналіз цих проблем представляє Софія Андрухович у романі *Сьомга*.

---

500 http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/sergiy-bratkov-tvorchist-daie-mozhlivist-hudozhnikovi-buti-bilshe-lyudinoyu-nizh-vin: (9-12-2014).

501 A. Nowicka, *Is this your Ukrainian dream? Kilka słów o sztuce współczesnej na Ukrainie* [w:] http://magazynsztuki.eu/index.php/wydarzenia/103-is-this-your-ukrainian-dream [9. 12. 2014].

502 Детальніше: O. Forostyna, *Ukraińskie ciało,* http://www.dwutygodnik.com/artykul/3614-ukraina-2012-ukrainskie-cialo.html [22. 08. 2014].

Молода авторка аналізує проблему об'єктивізації тіла (перетворення тіла в об'єкт), а також сприйняття людиною самої себе у категоріях предмету. Об'єктивізація власного тіла героїні роману є результатом ставлення до неї дорослих у дитинстві. Досвід, набутий у дитячому садку, пов'язаний із поведінкою садо-мазохістичної виховательки, а також сексуальне насильство з боку старшого чоловіка вплинули на формування психіки дівчини та жінки. Як підкреслює у своїх дослідженнях Марія Бейсерт, «період дитинства відіграє особливу роль у сексуальному розвитку людини. Це база, своєрідна матриця, яка організовує і об'єднує інформацію, здобуту пізніше».[503] Крім того, досвід тіла носить ситуаційний характер.[504] Психологи підкреслюють, що у віці 6 років припиняється розвиток та укріплення остаточного ментального представлення власного тіла. [505]

У підлітковому віці, особливо під час фізичних контактів із партнерами, травма дитинства героїні знову дає про себе знати. Героїня *Сьомги* уважно стежить за розвитком та змінами свого тіла у період статевого дозрівання, не уникає контакту з протилежною статтю. Часто, однак, зазнає фізичного болю та розчарування. Ці контакти не приносять їй задоволення. До статевих стосунків із чоловіками героїня ставиться як до свого роду експериментів, що дозволяють їй спостерігати за собою та партнерами. Свій перший статевий акт вона описує детально, але не зосереджується на емоціях:

«Вова розгойдувався взад і вперед і не зважав на мої зойки. [...] І я терпіла. Колись же це мало закінчитись. [...] Він вгризався в мене, втискався і тер, муляв і протискався [...]. Хрін у нього був недовгий, але товстий, міцний і набитий – такий як і він сам; з чималою головкою, червоною, набубнявілою і лискучою. Я ніколи не бачила чогось такого настільки близько від себе». [506]

Так само детально героїня описує наступні статеві стосунки – власні та подруг. Описуючи свій сексуальний досвід, вона часто повертається до спогадів із дитинства. Досвід, закодований у тілі та психіці, дається взнаки на пізніших етапах життя. Героїня згадує:

503 *Seksualność w życiu człowieka*, red. nauk. M. Beisert, Warszawa 2011, s. 114.

504 A. Robak, *Rozwojowe aspekty doświadczania ciała w okresie dzieciństwa* [w:] *Ciało w kulturze i nauce*, red. B. Ziółkowska, A. Cwojdzińska, M. Chołody, Warszawa 2009, s. 10.

505 *Ibidem*, s. 16.

506 С. А н д р у х о в и ч, *Сьомга*, Київ 2007, с. 221.

«Він жадібно всмоктується в мій рот мокрими і гарячими губами. Чужий присмак його слини розбуджує в мені негативні спогади про те, як няньки підмивали нас у дитсадку, не зважаючи на дитячу вразливість, на інтимність і сором'язливість [...]»[507]

Важливим мотивом *Сьомги* є також насильство над дітьми, до яких дорослі, що мають над ними владу, ставляться як до об'єктів своїх нездорових фантазій. Тіло беззахисної дитини, що зазнає утиску, є предметом драматичних спогадів героїні, для якої травмою було не тільки насильство, а й обійми, поцілунки, будь-яка небажана фізична близькість та приниження дітей:

«Поздиравши труси і стиснувши за руки, Людмила Пилипівна потягла нас зі спальні виконувати свою погрозу. Ми плелися слідом, голі і бліді жабенята, плутаючись у неї під ногами і спотикаючись одне об одного».[508]

Дитячі тіла залишаються власністю дорослих, тому процес пізнавання особистих психо-фізичних границь порушується. Цікаво, однак, що героїня з раннього дитинства має почуття власного простору, але – будучи вихованою та ввічливою дівчинкою – не вміє його захищати. Згодом, описуючи сцену сексуального домагання з боку старшого чоловіка, вона запише: «Я несміливо пручалася і терпіла».[509]

Автоеротизм та інтерес до протилежної статі героїня сприймає як природні почуття. Повага до особистого простору була важливою вже на ранній стадії розвитку. Її розгнівало те, що у дитячому садку маленький хлопчик підглядав за нею: «В історії з хтивим хлопчиком мене зачепило те, що він взяв у мене дещо без дозволу».[510]

Для авторки не існує жодних табу. Багато уваги вона приділяє контактам із протилежною статтю, описує свій інтимний досвід. Це історія про дозрівання, про становлення сексуальності. Підлітковий вік є часом найбільших експериментів. У романі героїня представляє світ своїх відчуттів, натуралістично-поетичні описи власного сприйняття дійсності. Тіло є для неї полем для різноманітних експериментів. Однак героїня негативно оцінює поведінку подруг, які охоче торгують своїм тілом, щоб здобути прихильність чоловіків. Їй не подобається, як вони, напівроздягнені, з яскравим

507 *Ibidem*, с. 301–302.
508 *Ibidem*, с. 125.
509 *Ibidem*, с. 147.
510 *Ibidem*, с. 132.

макіяжем, чекають на дискотеках, поки якийсь чоловік не «вибере» їх. Героїня засуджує поширене в нашій культурі явище:

«Коли нарешті приїжджали на своїх джипах мужчини, п'яненькі дівчатка вже витанцьовували перед дзеркалами на всю стіну звабні танці [...]. Мужчини сідали за столики, замовляли собі курячі стегенця і стейки зі свинини, замовляли пляшку горілки, і, наситившись, спроквола спостерігали за вихилясами свіженьких куріпок. Вони могли вибирати собі дівчинку, як страву в меню – саме так тут усе й було задумано».[511]

Як зазначає Еллін Кащак, об'єктивація тіла має вкрай негативний вплив на психіку жінок, вона викликає, серед усього іншого, проблеми з самооцінкою:

«Тіло стає продуктом, яким можна маніпулювати та виставляти напоказ, замість того, щоб розвивати й досліджувати його потенціал. [...] Жінку починає визначати фізичний аспект їй особистості, і в той же час вона віддаляється від цього аспекту, а отже – і від себе як такої. Це основне явище жіночої психології, невід'ємна частина буття жінкою в сенсі соціального конструкту».[512]

На відміну від своїх подруг, героїня роману намагається дистанціюватись від пануючих канонів жіночої зовнішності. Вона не піддається їхній владі:

«Останнього разу я наткнулась на Муху в редакції однієї франківської газети. [...] Муха стала схожою на жінок із ґлянцевих журналів, жінок у рожевому одязі і з бездоганною шкірою. Без жодного ґанджу. Зі сліпучою усмішкою. З нарощеним волоссям і акриловими нігтями [...]. Така жінка може будь-якої миті роздягнутися і все в ній буде бездоганним, улітку чи взимку, вдень чи вночі – вона стягне свої пахучі стрінґи, і під ними шкіра теж буде вкрита рівною засмагою, а всі місця у зоні бікіні будуть гладенько депільованими. В пупці вона матиме акуратний золотий пірсинґ із діамантом, а в піхві – вагінальні кульки з нефриту або срібла для тренування м'язів матки, щоб мати змогу доводити до оргазму свого мужчину, розпластавши його на ліжку і просто осідлавши».[513]

Визначення власної ідентичності через тілесність є одним із основних психологічних механізмів. Моніка Бакке у книзі *Тіло відкрите* стверджує, що за психоаналітичною концепцією, тіло відіграє фундаментальну роль у процесі конструювання особистості:

511 *Ibidem*, c. 179.
512 E. K a s c h a k, *Nowa psychologia kobiety*, tłum. J. Węgrodzka, Gdańsk 2001, s. 112.
513 С. А н д р у х о в и ч, *Сьомга*, op. cit., c. 161.

«Особистість є у тілі, й одночасно є тілом».[514] І Софія Андрухович, і Сергій Братков зосереджуються на тілесності, яка зазнає символічного насильства, тобто головною темою їхньої творчості є дегуманізація особистості, зведення її до ролі предмета. Тіло дитини, молодої дівчини та жінки, показане в романі *Сьомга* як об'єкт, скуте нормами, естетичним каноном, а також безпосередньо очікуваннями і бажаннями людей, пов'язаних з героїнею. Аналогічна ситуація – «коли особистість виходить за межі та стає предметом»[515] – зображена в циклі світлин *Діти* Сергія Браткова.

На закінчення варто відзначити, що в сучасному українському мистецтві та літературі питанням тілесності присвячується дуже багато уваги, зокрема, аналізові тіла у механізмах влади. Автори не бояться зображати тілесність у всіх її проявах, особливо тих, які впродовж десятиліть панування соціалістичного реалізму залишалися поза українськими літературою та мистецтвом. Фізіологія, сексуальність, насильство (фізичне і психічне), поневолення та приниження, а також питання, пов'язані з естетичними канонами жіночої краси й місцем і роллю жінок у суспільстві – це теми, які увійшли в мистецтво ще з кінця 80-х років, але і досі лишаються предметом жвавої дискусії.

БІБЛІОГРАФІЯ

А н д р у х о в и ч С., *Сьомга*, Київ 2007.

D u d z i ń s k i P., *Ciała, wiele ciał – o literackiej i kulturowej konstrukcji ciała na przykładzie powieści Michela Fabera Szkarłatny płatek i biały* [w] *Ciało cielesne*, red. Katarzyna Konarska, Wrocław 2011, s. 159–164.

F e a t h e r s t o n e M., *Ciało w kulturze konsumpcyjnej* [w] *Antropologia ciała,* red. M. Szpakowska, tłum. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 109–118.

F o u c a u l t M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009.

J a x a – R o ż e n H., *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała* [w] *Ciało cielesne*, red. Katarzyna Konarska, Wrocław 2011.

K a s c h a k E., *Nowa psychologia kobiety*, tłum. J. Węgrodzka, Gdańsk 2001.

N e a d L., *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność,* tłum. E. Franus, Poznań 1998.

S o ł o w i o w O., *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej okresu niepodległości*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej Zamek

514 M. B a k k e, *Ciało otwarte*, Poznań 2000, s. 20.
515 *Ibidem*, s. 44.

Ujazdowski, http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf [9. 12. 2014].
W o l f N., *Mit piękności* [w] *Antropologia ciała,* red. M. Szpakowska, tłum. B. Limanowska, Warszawa 2008, s. 103–109.

ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ

http://gazeta.ua/ru/articles/events-journal/_quotbatki-nakladali-dityam-yaskravij-makiyazh-schob-voni-viglyadali-seksualnishe-j-dorosl ishequot/326391?mobile=true [9. 12. 2014].
http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/sergiy-bratkov-tvorchist-daie-mozhlivist-hudozhnikovi-buti-bilshe-lyudinoyu-nizh-vin [9. 12. 2014].
A. N o w i c k a, *Is this your Ukrainian dream? Kilak słów o sztuce współczesnej na Ukrainie*, http://magazynsztuki.eu/index.php/wydarzenia/103-is-this-your-ukrainian-dream [9. 12. 2014].
I. K o w a l c z y k, *Polska sztuka krytyczna – próba podsumowania,* Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_kowalczyk.pdf [09. 11. 2014].

BODY, POWER AND VIOLENCE IN UKRAINIAN PHOTOGRAPHY AND NOVELS.
SERHIJ BRATKOW AND SOFIA ANDRUCHOWYCZ

The article refers to the idea of a body in the Ukrainian contemporary art and literature. The author discusses a series of photographs of Serhij Braktow entitled *Kids* as well as Sofia Andruchowycz's novel, Siomga. Both Bratkov and Andruchowycz analyze the cultural processes of training and adapting a child's and a woman's body to the social norms. An important aspect is the self-discipline, forcing an individual, often unconsciously, to adapt themselves to the society's demands and expectations.

Key words: body, contemporary art, literature, social norms

Катажина ЯКУБОВСЬКА-КРАВЧИК

Варшавський університет

Поезія Тараса Шевченка та українська культура періоду Майдану

Починаючи з першої половини XIX століття можемо говорити про феномен творчості Шевченка та про феномен його як поета. Останнім часом Шевченко набув особливого значення у контексті подій на київському майдані, а також і пізніше – під час триваючої війни. Маємо справу з ситуацією, яка знову, з самого початку, переглядає народні цінності й вимагає відповіді на найважливіші питання про народження української ідентичності.

Поезія Тараса Шевченка була присутня упродовж усіх важливих моментів історії України XIX-XXI століть. Григорій Грабович звертає увагу, що інтерпретації передають «багато більше про стан українського політичного життя, його об'єктивної слабости [...] ніж про самого Шевченка»[516]. Про це пише також Тамара Гундорова: «Навколо постаті Шевченка розігруються справжні війни. З одного боку, Шевченко ототожнюється з єдино можливим «національним способом думання» (П. Іванишин), з іншого – він оголошується «містифікованим супутником постмодернізму» (І. Бондар-Терещенко). У цей же час політичні рухи обирають Шевченка своїм політичним символом»[517]. Оксана Забужко доповнює: «у випадку Шевченка йдеться про те, що за умов «хвороби бездержавности» українська література змушена була виконувати низку суспільних функцій, для «нормальної» модерної літератури загалом неіманентних і факультативних, як-от ідеологічну, просвітницьку, виховну, культурно-синтезуючу (за браком фахової національної філософії) тощо, – це справді так, і ніхто з цим не сперечається, ба більше, така форцована багатофункціональність притаманна була літературам усіх країн, де загальмувався процес становлення громадянського

516 Г. Грабович, *До питання величі Шевченка: самозображення поета* [в:] *Світи Тараса Шевченка*, с. 285.

517 Т. Гундорова, *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї*, Київ 2013, с. 362.

суспільства і, як наслідок, бракувало свободи слова, – як у минулому, так і в нашому столітті.»[518]

Поняття нації займає надзвичайно важливе місце у дебатах, як стосовно сучасної ситуації, так і перспектив у майбутньому; сама категорія, як пише Тім Еденсор, є «полем уяви, на якому можна зіставити різні області зацікавлень та пов'язати різноманітні аспекти соціального, політичного та культурного досвіду»[519]. Ці вищезгадані елементи складаються у неповторну мозаїку, створюючи особистість, яка повинна захищати та гарантувати право на незалежність. В українських умовах Тарас Шевченко та його творчість відіграли чималу роль в її здобутті. Як об'єктив, у ній зосередилися елементи всіх перерахованих аспектів. Крім того, створення важливого міфу навколо цього поета-романтика протягом майже двох століть сприяє консолідації українського народу та побудові національної спільноти.

«Розкуйтеся, братайтеся» – писав Тарас Шевченко, тому, думаємо, придатною в контексті порушеної в статті проблеми може стати антропологічна теорія культурної близькості. Один із її теоретиків, Майкл Херцфельд, вважає, що вона є протиотрутою для підходу, заснованого на фактичних цифрових та статистичних даних. Областю дослідження антропології націоналізму та національної держави повинні бути внутрішні процеси всіх груп громадян, яких не можна виміряти жодним раціональним способом. Як пише дослідник: «Я пропоную прийняти поняття культурної близькості, як протиотруту від формальності визначення «культурний націоналізм». Воно виражається в більш безпосередніх політичних термінах динамікою, яку намагався передати за допомогою високої формалістичної концепції дісемії – формального або закодованого напруження між офіційною автопрезентацією і тим, що відбувається у засіках збірного самоаналізу. В той час, коли офіційна сторона є визнаним (та справді потрібним) об'єктом етнографічного аналізу, близькість, яка його маскує, є предметом глибокої відчутної культурної та політичної безпомічності.»[520] У цьому, мабуть, криється феномен Шевченка – він є не тільки офіційно визнаним великим поетом, який заклав фундамент сучасної української літе-

518 О. З а б у ж к о, *Шевченків міф України*, Київ 2001, с. 13.

519 T. E d e n s o r, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków 2004, c. 13.

520 M. H e r z f e l d, *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym*, Kraków 2007, c. 26.

ратури, але і тим, у кому звичайні громадяни хочуть бачити духовного і народного лідера.

Його вірші по-новому ожили під час подій останніх місяців. Те, що було важливим для Шевченка, тобто боротьба за свободу, що передує глибоким роздумам про рідну історію, яка веде не тільки до політичних дій, але й до передуючого їм духовного відродження, неймовірно актуальною стала на зламі 2013/2014 років, і донині не втрачає своєї сили. Поет закликав:

Нема на світі України,
Немає другого Дніпра,
А ви претеся на чужину
Шукати доброго добра,
Добра святого. Волі! Волі!
Схаменіться! Будьте люди,
Бо лихо вам буде.

Особливо важливим є послання про необхідність нормального оновлення, яке у найбільш ефективний спосіб може змінити навколишній світ. Шевченко у своїй поезії показував ту відповідальність, яку повинен взяти на себе кожен українець за долю країни. Особливо важкі для народів періоди ставлять літературі додаткові завдання, перш за все, політичної та соціальної участі. Так було в XIX столітті, і так є сьогодні, проте особливого значення вони набули в ході останніх подій, як на Майдані, так і в зоні АТО.

Аналізуючи мистецькі заходи та їхню участь в політичному житті, можна чітко визначити, як спадщина поета впливає на сучасних українців. У віршах Шевченко ставить акцент на необхідності взяти відповідальність всім членам нації, як разом, так і кожному зокрема, не тільки за своє безпосереднє оточення, але й за всю Україну. Наскільки це звернення актуальне, було добре показано під час демонстрації на Майдані, напр., на плакатах із гаслами: «Я відповідаю за те, що буде завтра» або «Ми сильні, коли ми разом». У такий спосіб можна було побачити прагнення відбудувати сильні та близькі міжособистісні зв'язки. За словами Майкла Херцфельда, який увів категорію культурної близькості, «im mniej zależne od kontaktów bezpośrednich jest społeczeństwo, w którym żyjemy, tym bardziej oczywiste stają się kulturowe idiomy simulakrów stosunków społecznych. Opisuje się je niezbyt stosownie, bardziej jako zastąpienie rzeczywistego przez pusty znak, jak dowodzi Baudrillard (1998:167), niż

jako próbę rzutowania znanego doświadczenia społecznego na nieznane i często potencjalnie niebezpieczne sytuacje.»[521]

Під час акцій протесту на Майдані ми спостерігали зворотні процеси – повернення до справді близьких відносин. У цьому контексті варто згадати також серію плакатів, зосереджених на концепції краплі води. Використовуючи цей символ, автори показали специфіку утворення спільноти, яка виникла завдяки більшості окремих людей (яких порівняли до малих крапель), які разом мають силу боротися за важливу справу. Ми бачили на плакатах такі гасла, як: «Я є краплиною в океані, що змінює майбутнє», або «Разом ми – море».

Шевченко, оцінюючи пануючий в його часи на Україні спосіб правління та відносини між людьми, не боявся гострої критики пануючих порядків:

Бог создав вас не на те,
Щоб ви неправді поклонились!
І хилитесь, як і хилились!
І знову шкуру дерете

Чи далі:

Доборолась Україна
До самого краю.
Гірше ляха свої діти
Її розпинають.
Замість пива праведную
Кров із ребер точать.
Просвітити, кажуть, хочуть
Материні очі
Современними огнями.

Він показав жорстокість царської влади, а також вину українців, які дозволяли панувати чужинцям і не боролися проти гноблення. Хвороби, які роблять український народ слабким ще з часів Шевченка, продовжують поширюватися, і, на думку поета, саме боротьба з цими хворобами повинна бути першим кроком до побудови нового суспільства й держави. Це добре розуміли українці, що прийшли на Майдан із транспарантами й гаслами: «Права людини понад усе», «Це не за Європу, а за справедливі суди», «Волю невинним». Значною була серія плакатів, виготовлених на демонстрацію 8 грудня 2013 року: «Я йду, щоб страх та насилля не стали нормою», «Я йду, щоб більше не боятись», «Я йду, щоб невинні

521 *Ibidem*, с. 18.

не сиділи», «Я йду, бо не хочу давати хабарів», «Я проти хабарів у дитсадках» тощо.

Найвідомішою стала серія зображень Шевченка, виконаних Андрієм Єрмоленком, на якій художник змалював поета як одного з сьогоднішніх українців за звичайною роботою: як він пасе худобу, працює урядовцем, бореться з несправедливою системою. Звичайно, була також присутня тема масової культури. Найбільш яскравим прикладом є Шевченко в образі супермена. Кожна робота була підписана цитатою з творчості поета. Ця дещо провокативна серія повинна була у максимально сучасний спосіб поставити питання про моральний і духовний стан українського народу. Дійсно, вона порушила проблеми, що руйнують сьогоднішню українську державність.

Без пробудження з національної апатії не може бути й мови про фактичну зміну дійсності. Шевченко намагався переконати, що ця культурна близькість та пов'язане з нею сильне почуття належності до спільноти, яка виховує почуття обов'язку, становлять один із найважливіших елементів консолідації сильного народу. На думку поета, цього не можна досягти без братньої любові, яка відіграє велике значення, що встановлює відповідні пріоритети у всіх діях. Вона є фундаментом, на якому українці повинні будувати свою державність. Здається, такий дух спільноти відчувався на Майдані, як в міжособистісних відносинах, так і в закликах. Тут можна було побачити ностальгію за культурною близькістю. Соціологи часто описують соціальні відносини як продовження особистісних. Тому настільки важливою є їхня відбудова, згадаймо хоча б гасло, яке показує сильну потребу в перемозі добра над злом: «Євромайдан – це коли пригостиш «тітушку» чаєм та печивом», або зображення жінки, яка цілує озброєного беркутівця з написом «Наші методи боротьби». Культурна близькість є динамічною, її способи функціонування змінюють свої форми та інтенсивність. Часто вона є своєрідною альтернативою по відношенню до офіційних поглядів, адже євромайданівці повинні були стати опозицією до «тітушок» та беркутівців, але вони спробували створити простір, в якому накази зверху та заборони не мали шансів на існування. Це давало відчуття свободи та безпеки, створювався своєрідний притулок.

Тарас Шевченко наголошував на тому, що суть свободи закладена всередині людини, вона належить до її природи і є її складовим елементом. Свобода – це не тільки незалежність від чогось, але також приналежність до чогось. Отож, свобода нації виражається не тільки у її зовнішній незалежності, але й також у самосвідомості,

внутрішній здатності вибору. До цього шевченківського уроку український народ постійно повертається. Він шукає не тільки способу визначення своєї свободи та незалежності, але також способів її сприйняття, зміцнення та захисту. Вже майже двісті років цьому допомагають слова поета. Висловлювання Шевченка сьогодні присутні також у боротьбі за свободу, згадати хоча б гасло: «Не біда, коли диктатор сприймає громадянина як свого раба, біда, коли громадянин з цим погоджується».

Однак поет вважав, що заклик до духовного оновлення є пунктом виходу для прийняття конкретних політичних дій, які повинні увінчатися революцією і отримати повну незалежність від Росії. Подібну проблему ми спостерігаємо і в сучасній Україні. У цьому дусі прийняти бій закликав Вакарчук: «Тільки не мовчіть, в ім'я Бога, не мовчіть». Багато разів з'являлися і самі образи Шевченка з його закликами: «Рвіть кайдани, доки дух не вмер».

Зображаючи таке ставлення до світу та свого народу, поет вкотре став духовним лідером революції. Підтвердженням тому стали його образи на бойових щитах, на прапорах і барикадах. Найбільш відомим є образ Шевченка на одній із барикад на вулиці Грушевського у Києві, написаний художником із псевдонімом Соціопат. Прикриваючи лице, письменник ніби став одним із протестуючих, навіть можна сказати більше – їхнім лідером. Так як в XIX столітті він закликав українців вирватись із кайданів рабства, так і сьогодні підтримує дух тих, хто бореться за свободу.

Нинішня боротьба українців за свою незалежність виразно показує, як яскраво він присутній в культурі усіх наступних поколінь, які його читають по-новому. Щоправда, деякі інтерпретації породжують контроверсії, але дискусія про них тільки показує, що кожне наступне покоління українців може в його поезії знайти важливі для себе слова.

Різні способи інтерпретації та зображення поезії Шевченка не змінюють сенсу змісту, а лише допомагають донести його до сучасності. Гарним прикладом цього є музичні адаптації віршів Шевченка, починаючи від класичних і до сучасних, деякі з яких можна назвати навіть неординарними. Тим не менше, вони є неймовірно важливими для життєздатності думки поета. Як пише Еденсор: «Ефективна сила традиційних культурних форм та переконливої практики, пов'язані з народом, доповнюють та все частіше замінюють значення, образи та дії, зачерпнуті з народної культури. Не хочу стверджувати, що пов'язані з традицією обряди та інші елементи культури, на яких концентрується більшість аналітиків

народної особистості, сьогодні не мають жодного значення, але вважаю, що їхня сила підтримується завдяки (ре)дистрибуції масової культури, де змішується з іншими незліченими іконічними елементами культури, що визначають народ у різноманітний і неоднозначний спосіб.»[522]

Так, рокове виконання віршів Шевченка групою «Кому вниз» у широких колах допомагає ознайомитися з творчістю поета і у вражаючий спосіб донести до сучасного слухача революційні думки. Безсумнівно, допомагають в цьому і створені в період революції кліпи, які оспівують події на Майдані.

Поезія Шевченка особливо сприяє музичним проектам, оскільки своєю революційною силою вона завдячує не тільки безпосереднім викликам, приклади яких я описувала вище, але також сильним характерним емоціям і звичайному аксіологічному порядку. Адже ми спостерігаємо разючий розподіл добра і зла, виразне зведення на п'єдестал добра суспільства та країни. Таке гостре розмежування є порівняно простим матеріалом, що дає народній культурі широкі можливості. Еденсор, який вважає, що народна культура – це така культура, до якої з великим бажанням звертаються представники певного народу, доводить, що масова культура починає домінувати над ностальгійним поверненням до народної культури, він «стверджує, що така закореніла традиційна культура відображає справжню природу національного або регіонального контексту, в якому локалізована; вона виростає на цій території і віддзеркалює культурні звичаї її мешканців, одночасно будучи там, на «своєму місці».[523] Дослідник, однак, стверджує, що такий підхід є, скоріше, міфічним і «матеріалізує культуру як щось історичне»[524], а насправді важливе місце займає саме сучасна практика буденного життя. Як бачимо у випадку України, ці дві культури, народна і масова, часто накладаються одна на одну, а в особливо складних ситуаціях – і взаємодіють між собою. Поезія Шевченка є частиною і однієї, й іншої культури.

Услід за художниками та музикантами, з духу шевченківської поезії черпали також письменники та поети. У багатьох, написаних під час подій на Майдані, творах ми бачимо виразне посилання на ідеї поета. Нічого дивного, адже його вірші щоденно і неодноразово читали на сцені. Таким символом став одним із перших убитих у Києві, Сергій Нігоян, який, саме за декілька днів до своєї загибелі

522 T. Edensor, *op. cit.*, c. 26.
523 *Ibidem*, c. 28.
524 *Ibidem*, c. 28.

декламував поезію Шевченка. Про це згадує у своєму вірші Дмитро Павличко:

Побачиш ти свободи й правди надих,
Ти Бога вздриш у клекітній юрбі,
І вірменин, що вмер на барикадах,
Шевченка там читатиме тобі.[525]

Минуло двісті років, а вірші поета продовжували надихати протестуючих вірою та надією. Вони вчили залишатися вірними своїй спадщині та поступово прямувати до змін, залучаючи для цього всі можливі сили. Юрій Іздрик в дусі шевченківських молитов написав:

зійди ж нам боже
новим потопом
коротким шквалом
або грозою
відмий же лик свій
від бруду і гною -
і будем вірно тобі служити
нам так чотілося бути з тобою
нам так хотілося просто жити[526]

У відповідь на вірші Шевченка Злата Андрієнко написала вірш *Повалені мури та стіни*:

Окроплений багряним жаром
Теплої крові земляків
Здійметься прапор незабаром,
Здолавши вічних ворогів.
Народ не стане на коліна,
Не дасть з себе зробить раба.
Ми всі разом – одна країна.
Ми разом – нація одна![527]

І, навіть, коли довелося заплатити за це високу ціну, багато хто з духовних нащадків поета XIX століття не завагався віддати все. Як коментує це Лідія Анциперова:

За те, що ти, не ставши на коліна,
Свій край – країну боронив!

525 Д. Павличко, *Переведіть мене через Майдан* [в:] *Небесна сотня. Антологія майданівських віршів*, Чернівці 2014, с. 201.
526 Ю. Іздрик, *Цей дощ надовго* [в] *Небесна сотня, op. cit.,* с. 100–101.
527 З. Андрієнко, *Повалені мури та стіни* [в] *Небесна сотня, op. cit.,* с. 10.

За те, що ти є України сином!
За це життя своє ти положив![528]

Дух поезії Шевченка виявився надзвичайно важливим в ході останніх соціальних та політичних подій в Україні. Шевченка трактують як борця за свободу: особисту, соціальну, політичну. Його тексти є особливими носіями народного контенту, а їхня сила впливу притягує все більше коло людей.

У контексті триваючої в Україні боротьби за власну свободу та незалежність характерними є слова Тіма Еденсора: «Колонізаторські народи часто прирівнювалися до місць, де вони колонізувалися. Оскільки їх сприймали як закоренілих в історії і в процесі розвитку сучасних особливих рис, колоніальні місії та колонізаторські наміри були у цьому сенсі виправданими. Вважалося, що люди, які живуть на колонізованих територіях були позбавлені історії, а внаслідок цього – будь-яких надій на майбутнє. Це були люди «без історії», які живуть у «іншому вимірі».»[529] Такий спосіб мислення не притаманний мисленню про Україну та елементам її сучасності. Тому для тих, хто дбає про зміцнення української національної належності, настільки важливим є повернення до основоположників міфів сучасного народу та укріплення сформованих віками традицій. Як бачимо, важливу роль у цих діях відіграє особистість Тараса Шевченка. Читаємо далі у Еденсора, що «Первинне походження народів та їхня майбутня орієнтація, ідея буття та становлення складаються в одне ціле завдяки тому, що народи можуть стати тим, чим були колись, у часи міфічного «золотого віку». Том Наірн (1977) говорить про «янусове обличчя» народу, який одночасно дивиться вперед і назад, а Гомі Бгабга (1990) поширює поняття про національне (націобалістичне) почуття «подвійного часу», зосередженого на минулому та майбутньому.»[530] Однак, таке поєднання двох перспектив може реалізуватися тільки завдяки теперішньому. Формування національної спільноти є безперервним і динамічним процесом, і лише розумне поєднання специфічних для окремого народу позачасових цінностей із характерним для нього способом функціонування в буденному житті може гарантувати успіх у створенні постульованого Шевченком «тихого раю».

528 Л. Анциперова, *У чому ж, брате мій, була твоя провина* [в] *Небесна сотня, op. cit.*, с. 13.
529 T. Edensor, *op. cit.*, с. 33.
530 *Ibidem*, с. 33.

Під час подій на Майдані й у період подальшого військового конфлікту мистецтво стало одним із методів боротьби з пануючою владою. Проте, як і за часів Шевченка, з однієї сторони має бути броня для захисту, що підтримає дух, а з іншої – сурма, що закликатиме до бою. Трагічні події, які відбувалися і продовжуються в Україні, є школою Шевченка. З одного боку, його поезія стала своєрідним вказівником для створення української спільноти та єдності, з іншого, українці, а за ними й інші читачі та дослідники його спадщини навчилися по-новому читати та розуміти Шевченка.

"Тарас Шевченко" Данило Мовчан

БІБЛІОГРАФІЯ

E d e n s o r T., *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne,* Kraków 2004.

H e r z f e l d M., *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym*, Kraków 2007.

Г р а б о в и ч Г., *До питання величі Шевченка: самозображення поета* [в:] *Світи Тараса Шевченка.*

Г р и ц а к Я., *Пам'ять* [в:] Я. Грицак, *Життя, смерть і інші неприємності,* Київ 2008.
Г у н д о р о в а Т., *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травму: статті та есеї*, Київ 2013.
З а б у ж к о О., *Шевченків міф України*, Київ 2001
Небесна сотня. Антологія майданівських віршів, Чернівці 2014, с. 201.
Ш е в ч е н к о Т., *Повне зібрання творів у 6-ти томах*, Київ 1964.

ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ:

Б р и ж и ц ь к а С., *Шевченко творив державу у собі, для себе, і для всіх українців*!, http://incognita.day.kiev.ua/shevchenko-tvoriv-derzhavu-u-sobi-dlya-sebe-i-dlya-vsix-ukrayincziv.html [16.04.2014].
Г р а б о в с ь к и й С., *Європеєць Шевченко у часи пост-постмодерну*, http://incognita.day.kiev.ua/yevropeyecz-shevchenko-u-chasi-post-postmodernu.html [16.04.2014].
Ж у л и н с ь к и й М., *За що я Вкраїну люблю?*, http://incognita.day.kiev.ua/taras-shevchenko-ta-yevromajdan.html [16.04.2014].
К о з а к Н., *Шевченко на вулиці Грушевського*, http://nazarkozak.blogspot.com/2014/12/blog-post_20.html [3.01.2015].
Майдан – Молитва Тараса Шевченка (В пам'ять загиблим героям), https://www.youtube.com/watch?v=fjkPpqC2SsU [16.04.2014].
M e k e n z i n N., M o s A., *Стріт-арт на барикадах: Шевченко, Франко та Леся Українка з'явились на Майдані*, http://ipress.ua/photo/stritart_na_barykadah_shevchenko_franko_ta_lesya_ukrainka_zyavylys_na_maydani_45729.html [15.05.2015].
Мітингувальники Євромайдану. Наш Шевченко, https://www.youtube.com/watch?v=AoaIHAV8Q5Q
О к а р а А., *Українська еліта на тлі Майдану гідності* [в:] «Українознавчий альманах», 2013 irbis-nbuv.gov.ua
Оксана Забужко про Шевченка та Майдан, https://www.youtube.com/watch?v=anw6KpfH03k
П а х л ь о в с ь к а О., *Тарас Шевченко — письменник XXI століття*, http://incognita.day.kiev.ua/taras-shevchenko-pismennik-xxi-stolittya.html [16.12.2014]
П а л і й О., *Актуальний Шевченко,* http://incognita.day.kiev.ua/aktualnij-shevchenko.html [16.12.2014]
Сергій Нігоян. Наш Шевченко, https://www.youtube.com/watch?v=CyFqqstK7e0 [16.12.2014].

Шевченко першим вийшов на Майдан, коли там нікого не було, — львівський літературознавець – інтерв'ю з Богданом Тихолозом, http://www.032.ua/news/496875 [15.05.2014].
Шевченко «Пророк» Майдану!!!, https://www.youtube.com/watch?v=gk2wIC9qoEM [16.12.2014].

ІЛЮСТРАЦІЯ
Данило Мовчан, *Шевченко*

POETRY OF TARAS SHEVCHENKO AND CULTURE OF KIEV'S MAIDAN. CULTURAL INTIMACY PERSPECTIVE.

In this paper there are analysed the ways in which the poetry of Taras Shevchenko affected the Kiev's Maidan in 2013 and 2014. As a result of the analysis of posters, graffiti and pictures of that time, it is shown how his message was revived in the view of a threatened freedom. Special attention is paid to the attempts to make Shevchenko's work relevant to the modernity by referring to elements of popular culture, including rock music. Finally, those instances of artistic performance are thoroughly analysed, which is directly aimed at portraying Shevchenko as the founding father of the Ukrainian fight for freedom.

Keywords: Taras Shevchenko, Kiev's Maidan, popular culture, fight for freedom

III.
НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

Олена ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА

Стилістичні особливості орнаменту та способи оздоблення ритуального посуду Трипільської культури в історичному вимірі та локальних варіантах

Орнаментика керамічних виробів Трипільської культури традиційно входить у поле наукових зацікавлень передусім істориків та археологів, стає основою для вивчення давньої культури та світогляду архаїчної людності. Питомо мистецтвознавчих досліджень цієї теми обмаль. Доведено, що орнамент зародився як магіко-релігійний феномен і на певному етапі розвитку набув декоративного, естетичного характеру. Це є підставою для його всебічного вивчення, зокрема і як мистецького явища. Орнаменти розписної та ритованої (прокресленої) кераміки культури Трипілля-Кукутень привертають увагу дослідників як унікальне й високохудожнє мистецтво енеолітичної доби. Їх можна розглядати, з одного боку, як оригінальну лінійну графіку, а, з іншого, – як мальований розпис. (У полі нашого зору – орнамент так званого столового, ритуального посуду на відміну від кухонного, побутового).

При розгляді трипільського мистецтва варто визначити методологічні засади його аналізу. Зауважимо, що ми торкаємося не гончарного мистецтва як декоративно-ужиткового мистецтва, а безпосередньо мистецтва орнаменту. Дослідження орнаменту на сучасному етапі набуло нового характеру. Традиційно орнамент розглядався як прикраса («ornamentum» у перекладі з латинського і означає «прикраса»), наприклад: «Орнамент – візерунок, що складається з ритмічно упорядкованих елементів; призначається для прикрашання різноманітних предметів (побутові речі, знаряддя та зброя, текстильні вироби, меблі, книги тощо), архітектурних споруд (як зовні, так і в інтер'єрі), творів пластичних мистецтв (головним чином ужиткових), у первісних народів – самого людського тіла (фарбування, татуювання). Пов'язаний із поверхнею, яку

прикрашає та візуально організує...»[531]. Проте у XX ст. народжувалось нове розуміння орнаментів як «світових формул буття»[532], як візуальних моделей картини світу, «як відображення найскладніших світоглядних понять, висловлених універсальною мовою найдавнішого мистецтва»[533].

Нове розуміння орнаменту як культурного тексту певної епохи із нашаруванням певних змістів, закладених у формальній структурі, вимагало нових підходів до його аналізу, серед яких найактуальнішим ставав метод структурного аналізу, який передбачав виявлення структурних закономірностей деякої множини об'єктів – закономірностей морфологічних, синтаксичних (парадигматичних ти синтагматичних), та пов'язаної з ними семантики. Щодо аналізу давнього мистецтва (печерного розпису первісної доби) такий підхід вперше застосував А. Леруа-Гуран, який розглядав наскальні зображення тварин як дуальні (жіночі та чоловічі) елементи у структурі загального «тексту»[534].

Такий методологічний підхід відсував на задній план питання традиційної естетики – питання образності, стилю, краси форми, авторської манери тощо. Щодо давнього мистецтва (й до мистецтва орнаменту мідно-кам'яної доби зокрема), то чи можна до нього використовувати сучасні підходи, тобто сприймати творіння давнього майстра як продукт діяльності творця, у якому втілюється унікальне бачення автора? Зрозуміло, що такий осучаснений погляд був би недоречним. Трипільські посудини – це продукт колективної творчості, який явно не призначався для виставок. До того ж, роль людини у тій міфологічній ері не співставна із величчю космологічних процесів. Постає питання, чи можемо ми розглядати давній орнамент як мистецький факт? І якщо ми і розглядаємо його як такий, то які критерії ми висуваємо до нього? Чи можемо ми застосувати до нього критерії традиційної (класичної) естетики?

Місце структуралістського підходу у наш час заступила постмодерністична естетика, яка висунула нову методику дослідження

531 *Популярная художественная энциклопедия*, за ред. В.М. Полевого, кн. II, Москва 1986, с. 85.

532 П. Флоренский, *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, Москва 1993, с. 61.

533 Л. Буткевич, *История орнамента: учеб. пособие*, Москва 2008, с. 9.

534 В. Арсланов, *История западного искуусствознания XX века,* Москва 2003, с. 350.

мистецтва, зокрема й мистецтва давнини. Так А. Маршак довів, що наскальні печерні зображення складаються з нашарувань різних часів і не є «гомогенними», не є твором із єдиним змістом, а є «багатозначним перформансом», який передбачає розкриття змісту через активні дії учасників. Звідси можна вивести нову «парадигму» сприйняття мистецтва: в мистецтві немає образу, який би «ніс зміст», а є «мультимодальний перформанс», свого роду «хепенінг» – рід поведінки, «входження у соціокультурний контекст», де зображення – і не образ, і не знак, а «інструмент в оркестровці культурного життя»[535].

Таке розуміння мистецтва (на прикладі його сучасних акційних форм) сміливо може бути застосованим до ранніх форм людської діяльності, коли зображення на глекові і сам глек активно використовувались у ритуальних діях. Проте постмодерністична концепція не абсолютизує і не відкидає жодного методу. Чи передбачає давнє орнаментальне мистецтво наявність естетичних якостей – краси форми, лінії, кольору, ритму? Напевно. Інакше не було сенсу давнім гончарям так старанно виготовляти столовий, тобто ритуальний, посуд на відміну від простого і грубого кухонного; ліпити і розмальовувати його так ретельно і так гарно, що дозволяє казати про трипільську кераміку як про мистецьке явище. Археологом Є. Кричевським, наприклад, було доведено, що орнамент на посуді неолітичної доби спочатку мав лише магіко-релігійне значення і лише згодом набув естетичного характеру[536] – завершеності, композиційної побудови, структурної ясності та виразності. Чому так сталося? Що спонукало давню людину наділяти міф, зашифрований у зображенні, формою, яка мала естетичні характеристики? Відповідь на це питання – це відповідь на філософське питання, чому виникло мистецтво і що ми вкладаємо у це поняття.

Отже, будь-який метод аналізу давнього орнаменту може мати місце, якщо його не абсолютизувати. В сучасній пострадянській мистецтвознавчій літературі, між тим, традиційно (з часів радянської марксистсько-ленінської естетики) панує думка, що важливими складовими образної структури орнаменту є «елементи та категорії ідейного змісту та форми – тема, ідея, вираження суб'єктивного,

535 *Ibidem*, s. 351.

536 Е. К р и ч е в с к и й, *Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы* [в:] «Ученые записки ЛГУ: серия исторических наук», вып. 13, Ленинград 1949, с. 54-110.

пафос, співвідношення зображеного та зображуваного світу, художні концепції часу» тощо[537].

На противагу цьому в культурології та археології збільшилась кількість робіт із застосуванням формальних методів дослідження. Щодо трипільських орнаментів, це праці археолога Т. Ткачука, який використовує «статистично-позиційні та структурно-семіотичні методи вивчення орнаменту»[538] як варіанти формального методу дослідження, який, у цілому, ігнорує аналіз естетичних якостей об'єктів, їх стилістичних особливостей.

Структуралізм як метод надзвичайно дієвий при дослідженні орнаменту давніх часів. Бо він передбачає не просто аналіз форми та структури як «кістяку» певного об'єкту, проте розуміння структури як «сукупності правил, за якими з одного об'єкту можна отримати другий, третій і т. д. шляхом перестановки елементів і деяких інших симетричних перетворень. Виявлення структурних закономірностей певної множини об'єктів досягається тут, т. ч., шляхом виведення різниць між цими об'єктами у якості конкретних варіантів, що перетворюються один в одного, єдиного абстрактного інваріанта»[539]. У нашому випадку мається на увазі певний механізм виокремлення у міфологічному сюжеті, тобто міфологемі, певної схеми, моделі зображення, тобто графеми, яка зберігає (при її відтворенні) основну структурну композицію з можливою заміною деталей. Представляється надзвичайно перспективним аналіз трипільського орнаменту з огляду на вичленення основних графем з показом їх варіативних ситуацій. Так само – знаходження «алгоритмів» кольорових сполучень, які виключають випадковість у виборі поєднань тієї чи іншої фарби.

Актуальна й третя з означених методик – аналіз об'єкту з урахуванням використовування його в ритуальних (активних) діях, в результаті чого предмет набуває додаткового смислу, який розкривається у діях суб'єкта-об'єкта[540]. Проте реконструювати комплекси давніх ритуалів (дописемного часу) в їх цілісності нині

537 И. Иванова, *Образ в искусстве орнамента*, Автореф. на соискание звания канд. иск. наук, Москва 2004, с. 9.

538 Т. Ткачук, *Знакові системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільності (мальований посуд)*, ч. 1, Вінниця 2005, с. 6.

539 *Философский энциклопедический словарь,* ред.-сост. Е.Ф. Губский и др., Москва 2010, с. 349.

540 В. Арсланов, *op. cit.,* с. 351.

не представляється можливим. Тому можемо говорити лише про можливі механізми такої взаємодії.

Отже, при вивченні трипільських орнаментів дослідження може йти паралельними шляхами: перший з яких – традиційний, вторований, з описуванням основних композицій та колористичних рішень, стильових особливостей та характерних засобів виразності в їх історичному розвитку та локальних варіантах; другий – структурно-семіотичний: пошук абстрактних інваріантів (алгоритмів) композиційних та колористичних рішень; третій – аналіз можливого обігравання об'єктів орнаментального мистецтва, їх суб'єктно-об'єктної взаємодії та пошук додаткових сенсів, смислів, які можуть при цьому виникати. (У розумінні механізмів породження нових смислів може допомогти сучасне мистецтво, де естетичний абсолютний характер твору автора-деміурга відступає на другий план, якщо взагалі не зникає, а на перший план виступає його «входження» у певний смисловий контекст).

Однак, ані розуміння соціокультурних процесів, у які «занурювались» ритуальні предмети, ані осягнення їх комунікативних функцій як певних знакових систем не можуть завадити баченню естетичних якостей трипільського орнаменту, незважаючи на те, що естетична функція у ті далекі часи не була переважаючою, і саме бачення «краси» у первісної людини могло бути геть інакшим від нашого.

Щодо Трипільської культури прийняте наступне структурування пам'яток: у трипільсько-кукутенську спільність входять археологічні культури Трипілля та Кукутень. (Тут розглядаємо лише Трипільську культуру). Археологічна культура у свою чергу розподіляється на локальні групи (локально-хронологічні групи, або варіанти) пам'яток, які мають різночасові типи пам'яток, поширені на певній території. Тобто локальна група є середньою ланкою між археологічною культурою та типом пам'яток[541]. Якщо локальна група передбачає певний хронологічний відрізок існування пам'яток на певній території, то культурний тип пам'яток означає певну групу одночасних архітектурних поселень та їх артефактів з певної території та однотипними рисами[542].

Археологічною наукою щодо Трипільської культури у цілому розроблені генетичні, територіальні та хронологічні зв'язки між

541 *Енциклопедія Трипільської цивілізації*, за ред. С. Ляшка, Н. Бурдо, М. Відейка, т. II, Київ 2004, с. 300.

542 *Ibidem*, с. 526.

локальними групами (ЛГ) та культурними типами (КТ). Цьому питанню особливу увагу приділили низка українських археологів, зокрема Ю.М. Захарук, який дав структуру археологічної культури, якою користуються більшість дослідників Трипілля, та розробив поняття «тип пам'яток»[543], а також Т.Г. Мовша, В.А. Дергачов, В.О. Круц, О.В. Цвек, С.О. Гусєв, С.М. Рижов та ін. Великий фактичний керамічний матеріал, зібраний та опрацьований цими та деякими іншими археологами (Т. Пассек, К. Черниш, В. Макаревич, Т. Ткачук, Н. Бурдо, М. Відейком)[544], а також проаналізовані автором цієї статті зразки колекцій трипільського посуду з археологічних музеїв України та Польщі стали основою для цієї наукової роботи.

Археологічні дослідження орнаменту як історичного, археологічного, етнографічного джерела розкривають глибоку змістовність мотивів та орнаментальних композицій, їх зв'язок з архаїчними та магічними уявленнями, проте «не торкаються їх естетичного змісту та їх художніх якостей, не аналізують формальну побудову, саму структуру орнаменту, які є важливою змістовною складовою орнаментального образу. Мистецтвознавчі типологічні, стилістичні, іконографічні дослідження не перетинаються з цими дослідженнями змісту поза образністю»[545].

На думку молдавського археолога Н. Виноградової (однієї з небагатьох, хто звертався до питань стилю керамічного оздоблення на прикладі Дністровсько-Прутських пам'яток), у радянській літературі «стилістичний аналіз орнаментації розписного посуду фактично не застосовувався... Вперше метод стилістичного аналізу кераміки був застосований Х. Цундой та отримав подальший розвиток у роботах Г. Шмідта, В. Думітреску та ін.»[546], у творах яких закріпилось використання шістьох грецьких літер (та їх сполучень) для позначення певних стилів розпису[547].

Археологічна наука при зверненні до питань стилів трипільської кераміки розуміє термін «стилістичний аналіз» цілком конкретно як: «техніка розпису, сполуки фарб та сталі орнаментальні мотиви». При цьому аналіз стилістики має практичне значення

543 *Ibidem*, с. 178–179.
544 Дивись у списку літератури.
545 Н. И в а н о в а, *op. cit.* с. 10.
546 Н. В и н о г р а д о в а, *Племена Днестровско-Прутского междуречья в период расцвета трипольской культуры*, Кишинев 1983, с. 4.
547 *Ibidem*, с. 5.

– це передусім основа для хронологічної та географічної класифікації пам'яток[548].

Отже перед дослідниками-мистецтвознавцями постає завдання комплексного підходу до вивчення трипільських орнаментів як об'єктів мистецтвознавчого аналізу.

Різні регіони побутування Трипільської культури надають місцеві варіанти орнаментального оздоблення керамічних виробів. Проте мистецтво трипільської орнаментики зберігає цілісність протягом усього часу свого існування. У цій статті узагальнюється великий обсяг археологічного матеріалу з метою прослідкувати як локальні особливості, так і загальні закономірності розвитку трипільського орнаменту з огляду на його структурні та колористичні особливості, а також характер образності, стилістики, способів і прийомів художнього оздоблення тощо.

У ранньому періоді культури Трипілля (так званому періоді А, синхронному культурі Прекукутень у Румунії, 5400-4400 рр. до н.е.)[549] у посуді та його орнаментиці зберігаються спільні для усього регіону розселення риси. Найдавнішим поселенням культури Трипілля-Кукутень вважається Траян-Дялул-Вей у Румунії; на території Молдови ранній період представлений поселеннями Рогожани, Флорешти I, III, Солончени I та ін., на території України найдавніше трипільське поселення – Бернашівка (Подністров'я, Могилів-Подільський р-н Вінницької обл.). До періоду А так само залучають українські поселення Бабшин, Окопи, Берново-Лука, Лука-Устинська, Лука-Врублевецька, Жванець, Ленківці та ін. (усі на Середньому Подністров'ї); Слобідка Західна, Тимкове, Олександрівка та ін. (Одещина, лівий берег Дністра). У подальшому переселення на схід йшли у бік Побужжя (Гайворон, Сабатинівка II, Могильна III, Данилова Балка, Гренівка) аж до Гребенюкова Яру (крайнього на сході поселення раннього етапу трипільської культури, у Черкаській обл.)[550].

Для усіх цих поселень характерними у столовому посуді є заглиблені орнаменти із прокреслених ліній, часто у поєднанні з фарбуванням фону червоною вохрою (після випалу, тож фарба погано збереглася) і заповненням ліній білою пастою. Часом прокреслення замінювалось технікою зубчастого штампу (теж із заповненням

548 *Ibidem*, с. 95, 97–98.

549 *Енциклопедія Трипільської...*, op. cit., т. II, с. 86.

550 Н. Бурдо, М. Відейко, *Трипільська культура. Спогади про золотий вік*, Харків 2008, с. 98.

білою пастою). Найбільш оригінальними та вишуканими за своїм силуетом є грушоподібні посудини особливої форми, яка у верхній частині нагадує жіночі груди із сосцеподібними виступами, та так зв. фруковниці (посудини на високих ніжках). Орнаменти, нанесені на ці та інші форми посудин (горщиків, мисок, чаш на піддонах, покришок) у цілому представляють собою вихрові композиції. Це можуть бути як наче серпантинні оперезування тулубу самої посудини стрічками-зміями (стрічки складаються або з прокреслених паралельних ліній, або заповнені штриховкою з коротких паралельних рисок), концентричні кола або зустрічні кометоподібні пари стрічок (пари «змій-драконів») навколо округлих виступів-«грудей». У цей ранній період розвитку трипільської кераміки (який проіснував біля тисячі років) був закладений сюжетний, композиційний та стилістичний характер оздоблення посуду, який у цілому зберігав свої головні риси протягом усього часу існування Трипілля (не враховуючи колористичних відмінностей). Стилістична єдність керамічних комплексів пояснюється єдністю походження населення трипільсько-кукутенської спільності. Серед цих рис: так званий «зміїний» сюжет як головний сакральний мотив розписів (який згодом переросте у зміїно-меандровий сюжет), прив'язаний до теми жінки-богині; неспокій та динаміка криволінійних ліній у вихровому потоці руху зображальних елементів; вільні пластичні пружні звивини рисунку. Зміїний сюжет пов'язаний із схемою «рухливого хреста», коли прямий хрест перетворюються у хрестово-свастичну (чотирипроменеву) схему типу «вітряка» або «вертушки», що прочитуються у вертикальній проекції, коли, наприклад, чотири кінцівки (вони ж – «змії») свастики-сварги обертаються навколо вінця.

На ранньому етапі існують й інші варіанти оздоблення, наприклад, різьблені (або штамповані) геометричні фігури та лінії з білою пастою та червоними елементами шорстких частин композиції на чорному (або жовтому) лощеному тлі посудини (Бернашівка). На думку археологів саме із варіантів прокресленого оздоблення народився поліхромний розпис[551].

Наступний, середній, етап розвитку Трипілля (4300-3200 рр. до н.е.) – найбільш багатий на пам'ятки орнаментованої кераміки. Він має послідовні періоди (BI, BI-II, BII, CI)[552] та розгалужується на локальні групи (варіанти). Крім того, явно окреслюються два

551 *Ibidem*, с. 85.

552 Раніше етап CI відносили до пізнього Трипілля, нині – лише етап CII, дивись: *Енциклопедія Трипільської…*, op. cit., т. I, с. 66.

регіони трипільської культури – західний та східний, що дозволяє деяким дослідникам говорити про окремішню східнотрипільську культуру (розташовану у Побужжі та Подніпров'ї)[553], що склалася під впливом західної (кукутенської, Пруто-Дністровської)[554]. Зазначимо, що саме на середній етап (не враховуючи перехідного етапу ВІ) припадає найвищий розвиток Трипільської культури й кераміки зокрема.

Етап ВІ, ВІ-ВІІ представлений у західних регіонах України та у Молдові солонченським варіантом (у північно-східній частині Республіки Молдова та прилеглих районах України, зокрема Солончени ІІ – багатошарове поселення етапу ВІ-ВІІ, Поливанів Яр ІІІ – етап ВІ, Поливанів Яр ІІ – етап ВІ-ВІІ, Перликани та ін.), та у Верхньому Подністров'ї та Попрутті городницькою групою (поселення Городниця-Городище, Незвисько Івано-Франківської обл.), яка на етапі ВІ-ВІІ переходить у заліщицький варіант пам'яток, представлений поселеннями: Бабин, Більче-Золоте, Магала, Поливанів Яр ІІ, Крутобородинці І. На етапі ВІІ у Придністров'ї формується наступна – петренська група (поселення Петрени, Стіна IV, Ялтушків, Коновка, Ходаки), яка, як вважають деякі археологи, складалася під впливом солонченської та заліщицької[555]. З міграцією петренської групи на схід пов'язують формування таких груп з мальованою керамікою, як чечельницька (Буго-Дністровське межиріччя), небелівска, томашівська (Буго-Дніпровське межиріччя) та у Верхньому Подністров'ї – кошиловецька група, яка на пізньому етапі СІІ відчувала сильний вплив з боку бринзенської групи (територія Молдови). На етапі СІ розвивається шипинецька група пам'яток (Чернівецька обл.), яка теж відчула вплив заліщицької групи, а сама вплинула на кошиловецьку[556].

Східна частина трипільсько-кукутенської спільності – це так звана східнотрипільська культура (СТК) етапів від ВІ до СІ, яка має чотири локальні варіанти: буго-дніпровський, південнобузький, середньобузький та дніпровський (вони формуються як на місцевій основі, так і під впливом західного населення, яке, як вже

553 О. Ц в е к, *Особливості формування східного регіону трипільсько-кукутенської спільності* [в:] «Археологія», 1985, вип. 51, с. 31–45.

554 Н. Б у р д о, М. В і д е й к о, *op. cit.* с. 97, 141; О. Ц в е к, *Структура східнотрипільської культури* [в:] «Археологія», 1999, № 3, с. 28–40.

555 *Енциклопедія Трипільської, op.cit.*, т. ІІ, с. 408–409.

556 Т. М о в ш а, *Трипільсько-кукутенська спільність – феномен у стародавній історії Східної Європи (До проблеми виділення культур* [в:] «Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка», т. CCXXV, Львів 1993, с. 7.

було зазначено, мігрувало із заходу у бік Дніпра). У свою чергу, в межах цих локальних варіантів виділяють ще додатково групи та типи.

У бік середньої течії Південного Бугу, беручи свої витоки з району між містами Могилів-Подільський та Кам'янець-Подільський (зокрема з поселення Лука Врублевецька), розповсюджувались поселення борисівського типу (на етапі ВІ)[557]: у придністровському районі це Озаринці, на Вінниччині – Печера, Ладижин, Уланівка та ін. Під впливом із західних регіонів та на основі місцевих традицій (поселень сабатинівського типу) формується на південь по Бугу середньобузька локальна група етапу ВІ-ВІІ, ВІІ та СІ (в басейні середньої течії Південного Бугу), яка починається з біликівського типу (Біликівці, Білозірка, Цвіжин), що змінюється поселеннями ворошилівського типу (Ворошилівка, Сосни, Немирів, Вербівка ІІ та ін.), а на завершальній стадії – курилівського типу (Курилівка, Лисогірка, Городище-2 та ін.). На думку О. Цвек,[558] борисівський тип є першою фазою й іншого – буго-дніпровського варіанту пам'яток, розвиток якого йшов у бік Дніпра (поселення етапів ВІ, ВІ-ВІІ, ВІІ на Черкащині таких КТ, як Зарубинці, Красноставка, Веселий Кут, Гарбузин; на Київщині – КТ Шкарівка). Населення Гарбузина на етапі ВІІ було асимільоване населенням, що прийшло з Подністров'я (з району Незвиська, Бучача)[559], це послабило місцеві риси в оздобленні кераміки.

А ще південніше (на півночі Одеської обл.) складається південнобузький варіант, на етапі ВІ представлений Березівською ГЕС, а на етапі СІ – чечельницькою групою Буго-Дністровського межиріччя (Чечельник, Кирилівка, Черкасів Сад ІІ, Білий Камінь, Стіна IV та ін.), сформованою на ранньому етапі під впливом петренської групи та впливами зі сходу володимирівської та томашівської груп. На середньобузьку (зокрема ворошилівський тип) та чечельницьку локальні групи вплинули й переселенці із Заліщиків (Тернопільська обл.) та Кліщева (Вінницька обл.)[560].

За археологічними даними на етапі ВІІ у Буго-Дніпровському межиріччі виділяють володимирівську групу (Кіровоградська обл., басейн р. Синюхи), походження якої пов'язують із просуванням західнотрипільського населення з традицією розписної кераміки

557 Н. Бурдо, М. Відейко, *op. cit.*, с. 107.
558 *Енциклопедія Трипільської...*, op. cit., т. ІІ, с. 65.
559 *Ibidem*, с. 526–529.
560 *Ibidem*, с. 608–609.

(з поселення Раковець північної Молдови[561]), яке асимілювало носіїв східнотрипільської культури. На зміну володимирівській прийшла небелівська група пам'яток (етапу ВII), на основі якої виникла томашівська (томашівсько-сушківська) група (етапу СI), яка характеризується протомістами-гігантами (в Черкаській та Кіровоградській обл.): Василькове, Доброводи, Майданецьке, Сушківка, Тальянки, Чичиркозівка, та меншими за розміром поселеннями Тальне 2, 3, Мошурів та ін. Внаслідок розселення населення небелівської групи в Придніпров'ї утворилась канівська група пам'яток етапу ВII, СI (Пекарі, Хатище та ін.). На основі пам'яток етапу ВI-ВII типу Щербанівки (Обухівський р-н Київської обл.) сформувалась коломийщинська локальна група пам'яток етапу ВII, СI (чапаївський тип та інші КТ етапу ВII), традиції якої типологічно та хронологічно продовжуються у пам'ятках лукашівського типу (на правому та лівому берегах Середнього Дніпра Київської та Чернігівської обл.).

Отже на середньому етапі розвитку Трипільської культури, по-перше, складались дві групи пам'яток – західна та східна, по-друге, існували генетичні зв'язки між локальними регіонами та вибудовувалась певна хронологічна та генетична лінія розвитку орнаментованої кераміки.

Розписний (або мальований) посуд з'являється саме у західних регіонах трипільської культури (Попруття та Подністров'я) на етапі ВI (як уже зазначалось, мальований орнамент виник на основі розфарбованого прокресленого): поліхромний, біхромний та монохромний (частка такого посуду складала від 74% в Солонченах до 95% у Бучачі та 97% у Заліщиках)[562]. Традиційна форма оздоблення посудин заглибленим орнаментом з ліній, доповнених ямками та фарбуванням тла червоною вохрою, превалювала у західній групі поселень лише на початку середнього періоду в городницькій групі (поселення Городниця у Верхньому Подністров'ї), вже у сусідньому Незвиську такий орнамент становить меншість.

Проте заглиблений орнамент ніколи не зникав у трипільському посуді (до нього відносимо як прокреслений, так і канельований – вдавлений, як правило, з широкими жолобками), проте його кількість різнилась у різних локальних групах. (У нашому випадку розглядаємо лише прокреслений орнамент). У західному Трипіллі він відходив на другий план (наприклад, у Заліщиках він складав лише 1%), між тим в східнотрипільській культурі він залишався

561 Н. Бурдо, М. Відейко, *op. cit.*, с. 141.
562 *Енциклопедія Трипільської...*, op. cit., т. II, с. 427–428.

превалюючим. Прокреслення та кольорова гама (білі лінії, червоний ангоб тла) наслідували традиції керамічного оздоблення раннього періоду. Манера нанесення ліній могла бути різною – від широких і більш грубих жолобків (Незвисько) до тонких і неглибоких (Заліщики).

Основні мотиви прокресленого розпису були у цілому єдині для усіх регіонів, вони демонстрували відданість традиційному оформленню ритуального посуду (грушоподібних зерновиків, двоконусних посудин, кратерів, «біноклів», покришек, мисок). В археологічній літературі нерідко описуються та перелічуються окремі елементи зображень: криволінійні стрічки в одну, дві, три лінії, спіралі, волюти, дуги, овали, фестони тощо). Між тим, основу орнаментального мистецтва складає композиційне мислення. Окремі елементи та окремі маркери варто розглядати в їх взаємозв'язку із схемами-графемами. Якщо говорити про типологію трипільських графем (сталих орнаментальних композицій), то їх можна розбити на групи за місцем розташування орнаменту та на підгрупи за типом побудови та з урахуванням характеру симетрії (однакові графеми трапляються і в колі, і у фризі, можуть бути розпластаними по усьому тулубу посудин), але, головним чином, їх класифікація має відбуватися за характером домінантної зображальної схеми (схеми-символу), де об'єднуються мотив і структура. У трипільському мистецтві існує декілька стійких орнаментальних структурних мотивів – це ті, яким надавалося особливої цінності та сакральної значимості, ті, що були найбільш стійкими та розповсюдженими (перш за все – зміїно-меандровий мотив, що відображав, безсумнівно, основну для трипільців космогонічну легенду). Зазвичай, вони формувались на ранньому етапі розвитку трипільської культури[563].

Щодо мальованого розпису, то головна лінія його розвитку йшла від поліхромного та біхромного орнаменту (яким покривається увесь тулуб посудини) на етапі ВІ, ВІ-ІІ до монохромного на етапі ВІІ та СІ однією чорною або темно-коричневою фарбою (орнамент вписується у певне поле, зазвичай у фриз).

Основні варіанти розпису в їх хронологічному розвитку на середньому етапі Трипільської культури наступні:

563 Дивись про це більш докладно: О. Годенко-Наконечна, *Композиційні особливості трипільсько-кукутенської абстрактно-геометричної орнаментики (типологія та стилістика основних композиційних схем)* [в:] «Студії мистецтвознавчі», № 4, 2012, с. 41–57.

У солонченському варіанті (періоду BI-BII) розпис розподіляється по декількох зонах або вільно розташований по всій поверхні посудини. Серед столового посуду мальовані вироби з поліхромним, біхромним та монохромним розписом складають до 85%. Прокреслений орнамент (до 13%) характеризується заповненням жолобків чорною, червоною та білою фарбою (наприклад, у Поливановому Яру III на етапі BI). Виділяється монохромний посуд з орнаментом червоним або чорним кольором по оранжевому тлу (у Перліканах), поліхромний розпис з білими стрічками з чорним облямуванням по червоному або оранжевому фону, також біхромне поєднання білого та чорного (чорний візерунок по білому тлу) у Солонченах.

До етапу CII солонченського варіанту належить малопотужний культурний шар з фрагментами кераміки з розписом чорними або темно-брунатними та червоними стрічками по світло-бежевому фону. У цілому солонченський варіант зберігає кольорові стилі раннього, кукутенського, періоду (розпис червоними стрічками у чорній обвідці по білому). Гарно представлені й більш пізні кольорові стилі: червоним по білому, чорним по природному фону.

Городницька група розписного посуду (паралельна солонченському варіанту) представлена невеликою кількістю посуду з орнаментом червоною фарбою, іноді з чорним облямуванням, пізніше – лише однією чорною фарбою. У поселенні Незвисько (городницька група, етап BI) було до 90% розписного орнаменту[564]: поліхромного та біхромного, який покривав усю посудину, зокрема розпис білим з червоною або чорною окантовкою по червонуватому (або коричневому) тлу, іноді поверх білої, всередині лінії – тонка червона «нитка» по всій довжині. Проте на цьому етапі (BII) переважає монохромний розпис чорною фарбою, який займає 2/3 поверхні посудини.

Заліщицький локальний варіант пам'яток – один із самих яскраво оригінальних та живописних. У посудинах використовувалось багато червоного кольору, зокрема біле тло і червоний візерунок; нерідко зображення чорною фарбою по білувато-жовтому тлу підкреслювалось тонкими червоними лініями або робилось тільки червоною фарбою; ще варіант – поєднання червоного і чорного на білому фоні. У заліщицькому посуді червоний колір – яскравий, особливо, коли він контрастує із великими площинами білого тла. Заліщицькі орнаменти, засновані на використані тонких червоних

564 Е. Черныш, *Памятники позднего периода культуры Триполье-Кукутени* [в:] *Энеолит СССР*, ред. В. Массона, Н. Мерперта, Москва 1982, с. 165–320.

паралельних ліній (в пасках крупномасштабного малюнку), створюють святкове, піднесене, мажорне враження. В основі композицій – великі кола (овали, спіралі) та дотичні до них навскісні лінії, що у цілому відображує традиційну для трипільського орнаменту «біжучу» схему.

Шипинецька група пам'яток, так би мовити, – посередник між більш ранньою заліщицької групою та більш пізньою кошиловецькою. У ранньому археологічному шарі поселення – посудини з орнаментами чорною (іноді поєднаною з червоною) фарбою на червоному тлі з обвідкою тонкими білими лініями або крапками, а пізніше (на етапі СІ) тут зустрічається розпис чорною або білою фарбами по червоному або брунатному тлі (як у позитивній, так і негативній орієнтації, коли зафарбовується не рисунок, а тло). У Шипинцях цього періоду домінуючою залишається танґентна схема у розпису амфор та сфероконічних посудин (від німецького «танґентенкрейсбанд» – коло та дотична до нього лінія, – як зображення з навскісних стрічок-танґентів, з'єднаних колом). Крім чорних кіл з'являються й порожні кола.

Поселення Більче-Золоте (заліщицького варіанту періоду ВІ-ВІІ) надає варіант орнаменту червоним та чорним по білому тлу та найбільш поширений на території України та Бессарабії варіант чорною або темно-червоною фарбою по червонуватому блискучому тлі в позитивній або негативній орієнтації. Верхній археологічний шар шипинецької групи (період ВІІ) надає столовий посуд, прикрашений монохромним розписом однією чорною фарбою, який займає 2/3 поверхні посудини[565].

Петренська локальна група (у Подністров'ї) переживала розквіт у період ВІІ та СІ, зазнавши впливу заліщицького, солонченського та пізнього раковецького варіанту. Посуд у цій групі – з округлими формами, лощений, ангобований, розписний. Орнамент переважно монохромний чорною або темно-брунатною фарбою по червонуватому або світло-коричневому ангобу, часто доповнюється червоною фарбою (такого біхромного посуду – лише 15% від кількості розписного). Іноді зустрічається поліхромний розпис (0,5%): малюнок чорного кольору прикрашався червоною та білою фарбами.

Амфори, грушоподібні посудини орнаментовані по колу танґентними схемами з волютами або горизонтальними S-подібними дугами, спіралями; також схемою «совиний лик». На цих посудинах

565 О. Кандиба, *Шипинці. Мистецтво та знаряддя неолітичного селища*, Чернівці 2004, с. 124–126.

часто зустрічається у верхньому фризі розпису букранії, зооморфні, антропоморфні зображення, солярні знаки. Кратероподібні посудини розписані метопами з хрестами; конічні миски розписані дугами із стрічок з колом або овалами у формі вісімки; кубки з низькими округлими плічками оздоблені метопним розписом. Багато посуду із зооморфними зображеннями (з поселень Крутобородинці, Стіна IV)[566].

Саме петренський стиль вплинув на східні регіони Трипілля, де монохромний розпис однією чорною фарбою став домінуючим. Для цього стилю характерна графічність (на відміну від мальовничості заліщицького чи кошиловецького стилів), контраст світлого тла і чорного малюнку на ньому, чітка композиційна структурованість, як правило, фризових побудов, в основі яких все та ж сама, характерна для усього орнаментального мистецтва Трипілля, криволінійна, зміїно-меандрова «біжуча спіраль» (та її різновиди – S-подібні стрічки, «танґенти», волюти).

Кошиловецька локальна група пам'яток завершує розквіт мальованої кераміки у Придністров'ї, вона характерна великою кількістю розписного посуду – до 70%. В орнаментах зустрічаємо більш ранні типи розпису: типово шипинецький стиль чорною та білою фарбою по червоному тлі (у позитивному варіанті) та типовий для Заліщиків розпис чорною і червоною фарбами по білому блискучому тлі. Проте основним типом оздоблення посуду стає характерна саме для цієї локальної групи орнаментація темно-червоними стрічками (часто чітко вертикальної та перпендикулярної до неї горизонтальної орієнтації) з чорною товстою обвідкою по рожевуватому (ангобованому, підлощеному) чи білому тлі. Цікавими є миски, розписані з двох сторін – стрічками, що утворюють або криволінійні напівовали (всередині), або прямолінійні зигзаги, кути, хрести (зовні миски). Отже, переважна більшість кераміки – столовий посуд з поліхромним розписом (чорна, біла та червона фарби), який справляє враження ваговитості, насиченості темними кольорами, якоїсь навіть драматичності, напевно, за рахунок наявності грубої чорної окантовки темно-червоних пасків.

З етапу BII-CI в західних локальних групах починає превалювати монохромний розпис темною (чорною) фарбою, що ми бачимо у солонченській групі, городницькій (Незвисько), на пізньому етапі

566 Е. Ш т е р н, *Доисторическа греческая культура на Юге России* [в:] *Труди XIII Археологического съезда в Екатеринославе в 1905 г.*, т. 1, Москва 1906, с. 22.

заліщицької групи (Поливанів Яр II, Більче-Золоте,) і особливо в петренській групі (Коновка, Крутобородинці I).

Підсумовуючи розмову про поліхромну розписну кераміку, зазначимо, що використання саме трьох кольорів як основних у розпису (білого, чорного та червоного) мало, безумовно, символічний характер. Напрошуються паралелі з іншими культурами давнини: в Шумерській цивілізації т. зв. «червоний будинок» в Уруці був оздоблений мозаїчним чорно-червоним орнаментом по білому тлу, а три платформи зіккурату в Урі були пофарбовані чорним – нижня платформа, червоним – середня, білим – верхня[567]; в українській традиції наявна традиційно чорно-червона вишивка по білому тлу, ті ж самі кольори є давньослов'янськими символами трьох світів (нав, яв і прав).

Тепер перейдемо до вище зазначених чотирьох локальних варіантів східнотрипільської культури середнього періоду: це середньобузький, буго-дніпровський, південнобузький та дніпровський варіанти. Якщо розписна (мальована) кераміка в західно-трипільському (Придністровському) регіоні представлена в основному поліхромною та біхромною керамікою, то у східному регіоні розвивався переважно монохромний розпис – чорною фарбою по червонуватому фону.

В середньобузькому локальному варіанті відмічають змішання місцевого та прийшлого (кукутенського) населення з поступовим переважанням останнього[568]. Місцевий, борисівський, тип кераміки продовжує лінію розвитку посуду із заглибленим орнаментом (часто з використанням досить широких жолобків), генетично пов'язаним із дністровським поселенням Лука-Врублевецька. Композиції із стрічок доповнені ямками, використовувалась біла паста для інкрустації жолобків та червона фарба для фону. Заглиблений орнамент у наступному своєму розвитку у цьому регіоні представлений лише певними формами посуду, зокрема грушоподібними посудинами, ступкоподібними покришками, які оздоблювались широкими S-подібними закрутами, концентричними спіралями, рядами тонких рисок і смужок. Кількість посуду з таким орнаментом суттєво зменшується. Наприклад, у Ворошилівці кераміки із заглибленим орнаментом знайдено лише 3%.

567 В. Афанасьева, *Искусство древнего Ближнего Востока* [в:] *Искусство Древнего Востока*, за ред. А.М. Кантора та ін., Москва 1976, с. 55–56.

568 *Енциклопедія Трипільської, op. cit.,* т. II, с. 471.

У столовому посуді починає панувати розписна кераміка, оздоблена переважно чорною та червоною фарбою. Характерними композиціями стають: широкі S-подібні дуги, концентричні спіралі, так звані «комети», або «пари змій-драконів» (чорною та червоною фарбами у біликівському типі, часом з білим облямуванням чорної фарби у ворошилівському типі, де зустрічаються танґентні схеми, «лицьовий мотив», «чотирилисник»). На фіналі середнього періоду (на етапі СІ) у курилівському типі, що продовжував розвиток ворошилівського, розпис високоякісного посуду наносився по жовтогарячому ангобу чорною фарбою, а до основних композицій додалися гірлянди концентричних дуг, драбинки, «гусенички»(у Немирові). Використання червоної фарби як додаток до чорної стало дуже рідкісним.

Основні впливи у цілому йшли із заходу на схід, проте кожний локальний варіант пам'яток або тип пам'яток, як правило, мав свої індивідуальні особливості в гончарному виробництві та неповторні риси в орнаментальному оздобленні.

Буго-дніпровський локальний варіант пам'яток так само, як і середньобузький, відштовхнувся від місцевого борисівського типу (на Вінниччині). У середньому періоді для усіх шести типів цього локального варіанту східнотрипільської культури (типи Зарубинці, Красноставка, Веселий Кут, Гарбузин, Шкарівка) характерна кераміка із заглибленим орнаментом, коли лінії заповнені білою пастою, а виступаючі поверхні вкриті ангобом – червоним, світло-коричневим (Красноставка), сірим або чорним (з лискуванням, Шкарівка). Тут утверджується спірально-стрічкова орнаментація. У період ВІ-ВІІ, ВІІ, коли спостерігається асиміляція населенням, що прийшло з Подністров'я, відбувається послаблення традиційних рис в оздобленні: поступово білих ліній у прокресленому орнаменті стає менше, зростає кераміка з розписом (монохромним), з'являються новий, кулястий, посуд із заглибленими спіральними стрічками (на етапі Веселого Кута, зокрема, в Пеньожкові), рослинні елементи[569].

На більш пізніх етапах (ВІІ та СІ) буго-дніпровський варіант представляють володимирівська, небелівська та томашівська групи (Кіровоградська та Черкаська області). Тут у столовому посуді рідко зустрічається прокреслений орнамент із заповненням жолобків білою пастою, а проміжки між жолобками пофарбовані. Основну кількість складає розписний посуд з монохромним орнаментом темно-коричневою чи чорною фарбою по червонуватому,

569 О. Ц в е к, *Особливості,* op. cit., с. 31–45.

помаранчевому або жовто-коричневому ангобу. Розпис наносився, як правило, на верхню частину посуду. На території поселень-гігантів самої потужної томашівської локальної групи пам'яток знайдено багато столового посуду (80-90%), який має гостроребернi форми і орнаментальні композиції з великою кількістю знаків (рослини, колосся, місяць, зооморфні зображення)[570].

Південнобузький варіант представлений чечельницькою групою етапу CI, кераміка якої, як уже підкреслювалось вище, знаходилась у полі впливів і західних (петренських), і східних (володимирівських та томашівських). Столовий посуд – з розписом чорним або темно-коричневим ангобом (рідко – у поєднанні чорного та червоного ангобу, а також у поєднання розписного та заглибленого орнаменту). Основні орнаментальні схеми: фестонна, метопна, S-подібні дуги, танґентна, «комети» («пара драконів»). Крім того, зустрічається оригінальна кераміка із розписом темною фарбою по біло-жовтуватому тлу, прикладом чого може бути комплекс мініатюрного посуду із Черкасового Саду Одеської обл., де пучками товстих та тонких ліній (у формі діагоналей, гірлянд, «вихрових комет») дуже артистично оздоблені мисочки, горщички та міксаморфна посудина.

Дніпровський локальний варіант (етапи BII, CI, середнє Подніпров'я) – це канівська, коломийщинська (Київщина: Трипілля, Халеп'я, Верем'я та ін.), їх сусіди чапаївського, ржищевського типів та лукашівська (сама східна, на лівому березі Дніпра Київської обл.) групи, які співіснували з томашівською групою[571]. Якщо у канівській групі переважає розписний посуд темно-коричневою фарбою по жовтогарячому ангобу, де елементами розпису: є «гірлянди», рослинні та зооморфні знаки у метопах кубків, «біжучі спіралі» у фризах, широкі округлі стрічки з тонкими лініями всередині, то північніше, на Київщині, переважає кераміка з прокресленим орнаментом, створена на основі попередніх місцевих традицій. Розписна кераміка з монохромним розписом, аналогічним тому, що був у небелівській, канівській та томашівській групах, розглядається як імпорт з цих груп.

Пам'ятки лукашівської групи типологічно та хронологічно продовжують розвиток пам'яток коломийщинської (в їх розповсюдженні на північ та схід) і змінюються пам'ятками софіївського типу, який належить вже до пізнього періоду Трипільської культури (етапу CII). Софіївський тип представлений столовим посудом з лощеною

570 *Енциклопедія Трипільської*, op.cit., т. II, с. 106-107, 366–367.
571 *Ibidem*, с. 212–213.

поверхнею чорно-сірих та коричневих відтінків, здебільшого неорнаментованим або з прокресленим орнаментом з ліній, наколів та вдавлень. Розписний посуд, вкритий світло-коричневим ангобом, має залощену поверхню та орнаменти темно-коричневою, чорною, зрідка червоною фарбами. Композиційні схеми, як наче, розпадаються. Основний елемент орнаменту – стрічка з кількох тонких ліній, що утворює фестони, концентричні кола, півовали в композиціях із зафарбованими трикутниками, крапками. Кераміка без орнаменту з чорною або коричневою підлощеною поверхнею та миски з хвилястими краями вважаються впливом люблинсько-волинської кераміки з території Східної Польщі та Західної Волині[572]. Ці факти свідчать про занепад трипільського орнаментального мистецтва.

Пізній період розвитку Трипільської цивілізації (СII-γII) припадає на час 3400/3200-2750 рр. до н.е. Типологію та систематизацію пам'яток пізнього періоду трипільської культури запропонував археолог В.О. Дергачов[573].

У цей період існують дві самостійні групи пам'яток, різні за походженням. Перша група генетично пов'язана з Пруто-Дністровським регіоном (пам'ятками із Старих Бадраж та Варварівки XV етапу СI-γI). Друга група – це розрізнені периферійні типи, які складались під впливом різнобічних впливів.

У першій групі пам'яток прослідковуються дві лінії міграції: перша бере свій початок з регіону бринзенського (жванецького) типу (у середній та верхній течії Прута та Дністра) та йде у лісостепову зону (зону С за Т. Пассек[574]), де формує пам'ятки троянівського типу на Волині, вбираючи у себе і волинський тип Колодяжного. За пам'ятками троянівського типу хронологічно слідує городсько-касперівский тип (на Волині та у Верхньому Подністров'ї). До городсько-касперівських включені пам'ятки городського та касперівського типів, також гординештського, хорівського, листвинського типів – усього п'ять від Дністра і Прута до Тетерева (Касперівці, Жванець-Лиса гора, Голишів, Паволоч, Стіна II, Городськ, Цвіклівці, останні два – пізні, Сандраки, Хорів, Гординешти, останні два – ранні, та ін.). Їх генетична підоснова – пам'ятки жванецького та троянівського типів. Ще одна група пам'яток фінального етапу розвитку Трипілля – косенівська (Косенівка Уманського району та інші

572 *Ibidem*, с. 242.

573 В. Дергачов, *Памятники позднего Триполья: Опыт систематизации*, Кишинев 1980.

574 T. Passek, *La Ceramique Tripolienne*, Moscow-Leningrad 1935, s. 127.

поселення у межиріччі Південного Бугу та Дніпра). Походження пов'язане з бринзенською (жванецькою) групою.

Друга лінія міграції пам'яток пізнього періоду характеризує регіон степу від Середнього Дністра та гирла Дунаю до лівого берега Дніпра (району р. Самари) – зона γ за Т. Пассек. Початкова ланка цієї лінії – пам'ятки вихватинського типу на Середньому Подністров'ї, від яких прослідковується розвиток пам'яток типу Усатово (Одещина). Відокремлено виглядають комплекси поховань типу Серезліївка (Новоархангельський район Кіровоградської обл.) та типу Животилівка (на Лівобережжі Дніпропетровщини у районі міста Новомосковськ).

Бринзенський (жванецький) тип (група) – локальна група пам'яток етапу СІІ, виділена В. Дергачовим (епонімна пам'ятка – Бринзень ІІІ Єдинецького р-ну Республіки Молдова). Походження пов'язують з традиціями поселення Варварівка XV (Молдова). Локалізується у Середньому Попрутті, у Середньому та частково у Верхньому Подністров'ї. Найбільш повно розкопано поселення Жванець-Щовб (Кам'янець-Подільський р-н Хмельницької обл.), яке має два шари етапу СІІ: бринзенського та гординештського типу. Посудини оздоблені розписом чорною фарбою та червоною фарбою у вигляді стрічок з поздовжніх ліній, що утворюють овали або сходяться під кутом. Всередині овалів часто розміщені солярні, зооморфні та антропоморфні зображення – жіночі фігурки у вигляді двох трикутників (кераміка бринзенського типу надає найбільшу кількість людських зображень). Іноді в орнаменті присутня червона фарба. Посуд з розписним орнаментом переважає (50-70%). Бринзенський тип синхронізується з вихватинським типом, змінюється пам'ятками гординештського типу (Молдова), касперівського типу (Тернопільська обл.). Останні вплинули на формування пам'яток типу Городськ (Східна Волинь), а прийшле троянівське населення (Волинь) формувало софіївський тип пам'яток (Київщина), який мав риси й подніпровських лукашівської та коломийщинської груп[575].

Троянівський тип (на території у верхів'їв річок Роставиці, Тетерева, Случі та Горині на Волині) є одночасним із бринзенським типом. Посуд бідно оформлений, розписного столового посуду, який є монохромним, дуже мало (лише 8-10%). Основним же є заглиблений орнамент, насічки, наколи, що розташовуються біля шийки або на вінцях посудини.

575 В. Дергачов, *op. cit.*, с. 136–142.

Городсько-касперівский тип надає столовий посуд у невеликій кількості, а розписного (чорною фарбою) серед нього – біля 10%. Орнаментальні композиції округлих посудин формуються із широких стрічок, простір між якими заповнений навскісною сіткою.

Гординештський тип (у Середньому та Верхньому Попрутті та Подністров'ї) представлений столовим посудом (доля якого становить до 30%). У розписному посуді, представленому дуже характерними напівсферичними та конічними мисками, амфорами з кулястим тулубом, поширений розпис з мотивом сітки, відомі антропоморфні зображення.

Для столового посуду (який переважає) косенівської групи характерним є монохромний, а на пізній фазі – біхромний розпис. Столовий посуд – з поверхнею, вкритою ангобом світло-коричневих та жовтогарячих відтінків, з лощінням та розписом коричневою фарбою, іноді у поєднанні з червоною. Сфероконічні посудини, які вкриті розписом у верхній частині, характерні для ранньої фази розвитку, вкриті також і в нижній частині, характерні для пізньої фази. Поширені зооморфні зображення, рослинні та лунниці. В орнаментах присутні 1-3 поясні та метопні схеми, в узорах – композиції з вертикальних та хвилястих ліній, зрізаних півовалів, зафарбованих трикутників, «лунарних» знаків, «древа», «зірок».

Ранні пам'ятки косенівської групи сусідили з томашівською групою, чечельницькою групою. Пізні – з пам'ятками городської групи та софіївського типу, які є синхронними пам'яткам усатівського, гординештського та вихватинського типів[576].

Відокремлений характер пізніх трипільських типів пам'яток (поселень і комплексів поховань) південної (степової) смуги, їх змішаний характер, де об'єднуються трипільські риси з місцевими, а також східними з Кавказу або майкопської культури, характеризує період розпаду трипільської культури[577].

Вихватинський тип представлений могильниками та поселеннями (на Середньому Дністрі та в басейні середнього та нижнього Реуту Республіки Молдова), серед матеріалів яких найбільш поширеним є розписний посуд (від 50% до 85%). Переважає кераміка з монохромним розписом чорною фарбою, часто доповненим червоними елементами. Чорні різної товщини смугасті стрічки можуть утворювати діагоналі, гірлянди, овали і напівовали, трикутники,

576 *Енциклопедія Трипільської, op. cit.,* т. II, с. 128–129, 252–255.
577 *Ibidem,* т. I, с. 111-113.

хрести, «совиний лик». Орнаментальними зонами можуть бути сітчасті прямокутники, метопи.

Усатівський тип пам'яток, самий південний, причорноморський (Одеська обл., район від Південного Бугу до Дунаю), за своїм походженням пов'язаний із вихватинським типом, представлений городищами та могильниками. Розписної кераміки мало. Монохромний розпис мисок темною фарбою по природному керамічному фону побудований на діагональних схемах, перетині стрічок та овалів, зіркових композиціях (трилисниках та чотирилисниках). Стрічки мають товсті смуги по боках та тонкі лінії всередині стрічки. Змійки, зигзаги, свастики та ряди знаків у формі літери W заповнюють середини утворених стрічками фігур.

Серезліївський тип пам'яток у степовому межиріччі Південного Бугу та Дніпра (Кіровоградська та південь Дніпропетровської обл.) характеризується похованнями в курганах. У формуванні керамічного стилю взяли участь компоненти усатівського та гординештського типів. В похованнях виявлений столовий посуд, серед якого зустрічаються посудини із скупим монохромним розписом. (Відомий кубок із Серезліївки з косими рисками орнаменту коричневою фарбою на плечиках посудини).

Животилівский (животилівсько-вовчанський) культурний тип пізнього та фінального енеоліту виділений археологом І.Ф. Ковальовою (Дніпропетровськ). У кераміці спостерігаються риси посуду касперівського типу, про що свідчать амфори із сітчастим орнаментом та високогорлі горщики. Спостерігаються аналоги з пізньомайкопською керамікою у горщиках з прокресленим орнаментом-зигзагом чи променями[578], що говорить про контакти із східними степовими культурами.

У цілому для пізнього етапу розвитку Трипільської культури характерним є витіснення столового посуду кухонним, перехід від землеробства до скотарства, наявність нових елементів оздоблення, характерних для доби бронзи (наприклад, шнурового орнаменту).

На завершення нашої статті узагальнімо характерні особливості орнаментального мистецтва керамічного столового посуду Трипільської культури.

578 И. Ф. К о в а л е в а, *Погребения с майкопским инвентарем в левобережье Днепра: (К выделению животиловского культурного типа)* [в:] *Проблемы археологии Поднепровья*, Днепропетровск 1991, с. 69–88.

Основні принципи оздоблення та провідні композиційні схеми трипільських орнаментів склалися на ранньому етапі (А) розвитку Трипілля, вони були єдиними на всій території розселення трипільців. Характерним для цього періоду був прокреслений орнамент, який міг підсилюватися білою пастою на червоному покритті фону. У композиціях панував зміїний сюжет.

Починаючи із середнього періоду, відбувається розгалуження традицій по двох зонах – західній (т. зв. кукутенській) та східній (східнотрипільській культурі), кожна з яких, у свою чергу, ділиться на локально-хронологічні варіанти (локальні групи) пам'яток, які вміщують у собі різночасові типи пам'яток, поширені на певній території. Якщо на заході Трипілля розвивалась передусім розписна (мальована) кераміка – поліхромна, біхромна та монохромна (монохромна темною фарбою по світлішому фону поступово ставала домінуючою), то на східних територіях стійкою залишалась традиція оздоблення посуду прокресленим (ритованим) орнаментом. А розписна кераміка представлена тут здебільшого монохромним орнаментом чорною фарбою по природному фону. Мальований розпис мав свої різновиди, проте головна лінія його розвитку – від поліхромного та біхромного орнаменту (яким покривається увесь тулуб посудини) на етапі ВІ, ВІ-ІІ до монохромного на етапі ВІІ та СІ однією чорною або темно-коричневою фарбою (коли орнамент вписується у певне поле, зазвичай у фриз).

На пізньому етапі розвитку Трипілля (СІІ) кухонний посуд починає витісняти столовий. Орнаментальне мистецтво столового посуду поступово йде до свого занепаду, на фінальних періодах відчуває впливи сусідніх культур, стійкі композиційні схеми починають розпадатися, збільшується кількість посуду з прокресленим орнаментом.

При всіх особливостях, які панували в орнаментальному оздобленні різних локальних груп, можна говорити і про загальні риси трипільського орнаментального мистецтва. Це, по-перше, абстрактно-геометричний характер зображення, лінійність та графічність образотворчої мови; знаково-символічне навантаження орнаментального змісту (як композиційних графем, так і окремих знаків-символів рослинного, зоо- та антропоморфного характеру); використання в оздобленні, як правило, трьох основних кольорів – чорного, червоного та білого (у різних сполуках). Основний «будівельний» матеріал орнаменту – стрічки, паски, лінії. У поліхромному розписі стрічки можуть бути чорними, білими, червоними: біла смуга може бути оточена чорними або червоними смугами; червона може бути

оточена білими або чорними, а от чорна смуга – лише білими (або білою і червоною).

Для трипільського орнаменту характерна так зв. «оборотність»: зображення може бути позитивним і негативним, тобто колір рисунку і фону можуть мінятися місцями (що має й смислове навантаження взаємозамінності, бінарної опозиції, «перекидання» верху й низу). Стилістично орнаментальні зображення відрізняються пластичністю, «еластичністю» криволінійних ліній, їх динамічним рухом, передусім у зміїно-меандрових композиціях. Є ще декілька стійких композиційних схем, характерних для усього трипільського мистецтва і визначально пов'язаних із зміїно-меандровою підосновою: це S-подібні дуги та «біжуча спіраль», танґентні побудови з колами та без них, мотив вихору («два дракони», або «дві комети», зірка бо хрест у вихровому русі, свастичні форми) та ін. Часом, вони вільно розташовуються у неподільному на окремі ділянки зображальному полі, проте найчастіше – це чітко структуровані побудови усієї або певної частини поверхні посудини (фризи, метопи).

Отже, орнаментація посуду Трипільської культури при всій її цілісності і спорідненості, у кожному регіоні розселення трипільців мала свої стилістичні особливості. Однак між локальними групами та типами пам'яток існували тісні хронологічні та генетичні зв'язки, про що і свідчить розвиток орнаментального мистецтва.

БІБЛІОГРАФІЯ

P a s s e k T., *La Ceramique Tripolienne*, Moscow-Leningrad 1935.

Б у р д о Н., В і д е й к о М., *Трипільська культура. Спогади про золотий вік*, Харків 2008.

В и н о г р а д о в а Н., *Племена Днестровско-Прутского междуречья в период расцвета трипольской культуры*, Кишинев 1983.

Г у с є в С., *Трипільська культура Середнього Побужжя рубежу IУ-III тис. до н. е.*, Вінниця 1995.

Д е р г а ч о в В., *Памятники позднего Триполья: Опыт систематизации,* Кишинев 1980.

Енциклопедія Трипільської цивілізації, за ред. М. Відейка, Н. Бурдо, т. I, Київ 2004.

Енциклопедія Трипільської цивілізації, за ред. С. Ляшка, Н. Бурдо, М. Відейка, т. II, Київ 2004.

З а х а р у к Ю., *Проблеми археологічної культури* [в:] «Археологія», 1964, т. 17, с. 12–42.

З б е н о в и ч В., *Ранний этап трипольской культуры на территории Украины*, Киев 1989.

К а н д и б а О., *Шипинці. Мистецтво та знаряддя неолітичного селища*, Чернівці 2004.
К о в а л е в а И., *Погребения животиловского типа в Присамарье* [в:] *Курганные древности степного Поднепровья III-I тыс. до н. э.*, Днепропетровск 1978.
К о в а л е в а И., *Погребения с майкопским инвентарем в левобережье Днепра (К выделению животиловского культурного типа)* [в:] *Проблемы археологии Поднепровья*, Днепропетровск 1991, с. 69–88.
К р у ц В., *Позднетрипольские памятники Среднего Поднепровья*, Киев 1977.
К р у ц В., Р и ж о в С., *Фази розвитку пам'яток Томашівсько-Сушківської групи* [в:] «Археологія», 1985, вип. 51, с. 45–56.
М а к а р е в и ч В., *Позднетрипольские племена Северной Молдавии*, Кишинев 1981.
М о в ш а Т., *Петренська регіональна група трипільської культури* [в:] «Археологія», 1984, вип. 45, с. 10–23.
М о в ш а Т., *Поздний этап трипольской культуры* [в:] *Археология* Украинской ССР, т. I, Киев 1985, с. 223–255.
М о в ш а Т., *Трипільсько-кукутенська спільність – феномен у стародавній історії Східної Європи (До проблеми виділення культур)* [в:] *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка*, т. CCXXV, Львів 1993, с. 24–58.
Мовша Т., *О северной группе позднетрипольских памятников* [в:] «Советская археология», т. I, Москва 1971, с. 31–54.
О л ь ж и ч О., *Археологія*, Київ 2007.
Р и ж о в С., *Гончарство племен трипільської культури* [в:] *Давня кераміка України: Археологічні джерела та реконструкції*, Київ 2001, с. 5–60.
Т к а ч у к Т., *Знакові системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільності (мальований посуд)*, ч. I, Вінниця 2005.
Ц в е к О., *Особливості формування східного регіону трипільсько-кукутенської спільності* [в:] «Археологія», 1985, вип. 51, с. 31-45.
Ч е р н ы ш Е., *Памятники позднего периода культуры Триполье-Кукутени* [в:] *Энеолит СССР*, ред. В. Массона, Н. Мерперта, Москва 1982, с. 165–320.
Ш т е р н Э., *Доисторическая греческая культура на Юге России* [в:] *Труди XIII Археологического съезда в Екатеринославе в 1905 г.*, т. 1, Москва 1906.

STYLISTIC FEATURES OF ORNAMENTAL PATTERN AND ADORNING METHODS OF TRYPILLYA'S CULTURE SACRAL TABLEWARE IN HISTORICAL TERMS AND LOCAL VARIANTS

This article is devoted to the Thrypillya decorative pattern of stoneware. Ornament, originated as a magical-religious phenomenon and at a certain stage of development, obtained a decorative, aesthetic character. This is the reason for its detailed comprehensive studies as an artistic phenomenon.

General development of Trypillya's ornament is investigated. Comparisons of local groups of monuments according to the methods and techniques of artistic decoration, style and expressive means are carried out, too.

Key words: Thrypillya culture, decorative pattern, local group attractions, artistic features.

Зінаїда КОСИЦЬКА

Творчість майстрині витинанки Ольги Шинкаренко

Останнім часом на творчій арені професійних майстрів, всебічно освічених художників-прикладників усе частіше з'являються особистості, які працюють із папером. До цієї групи належить і майстриня Ольга Шинкаренко, яка на основі українського народного декоративно-вжиткового мистецтва сформувала власне розуміння вимог та критеріїв творчості, поєднавши в ній нюанси професійного й народного підходів. Звертаючись до витоків народного мистецтва, його знаково-символічної мови орнаменту й образотворення, розпочавши із малювання та продовживши технікою витинання, вона створила власний авторський стиль, суголосний традиціям української витинанки. Одночасно О. Шинкаренко проявила себе як виразний професіонал-митець.

Народилася Ольга Володимирівна на Кубані (1952 р.), вчилася в художній школі в м. Краснодарі, згодом навчання продовжила в Київському художньо-промисловому технікумі[579], який закінчила 1971 року. Відтоді й розпочала свої перші творчі спроби в техніках, пов'язаних саме з папером, – малюванні та аплікації. Як свідчить сама майстриня: її «завжди вабило українське народне мистецтво. Цікавий колорит і прихована енергетика етнічної творчості, висока ступінь образів декоративно-прикладної стилістики». Ази проходила з «петриківкою»[580], згодом почала розробляти власну манеру, наближену до малювання Київщини. З другої половини 1990-х років майстриня починає працювати паралельно в техніці витинання, в якій її покорив «лаконізм високого рівня умовності в стилізації та насиченість відкритих кольорів».

У 1994 році О. Шинкаренко приймають до Національної спілки майстрів народного мистецтва України[581]. З 1997 року своє вміння

579 Нині Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

580 «Петриківка», петриківський розпис – українське декоративне орнаментальне малювання, сформоване в с. Петриківка Дніпропетровської області. Включено до списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО.

581 Тоді Спілка майстрів народного мистецтва.

вона передає вихованцям Київського палацу дітей та юнацтва[582] на заняттях у гуртку декоративного розпису та витинанки, а також у недільній школі при храмі на честь Божої Матері Казанської (Київ, вул. Тростянецька, 60а). Учасники першого колективу неодноразово займали найвищі місця на міжнародних фестивалях в Македонії[583], Австрії, Болгарії, Білорусі[584], Туреччини[585], а також під час Всеукраїнських конкурсів, за що О. Шинкаренко як керівник була народжена багатьма грамотами [586] й дипломами[587].

Виховуючи послідовників у любові до народного мистецтва, О. Шинкаренко активно працює й сама[588], бере участь у всеукраїнських святах витинанки в м. Могилеві-Подільському (2002; 2005)[589], а також у заходах Національної спілки майстрів народного мистецтва України[590] та інших установ й організацій[591]. У березні 2012 року відбулася її персональна виставка в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, де серед багатьох

582 З. Косицька, *Мистецтво витинанки* [в:] *Історія декоративного мистецтва України:* В 5-ти т. Т. 4. *Народне мистецтво та художні промисли XX ст.,* ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, гол. ред. Г. Скрипник, Київ, 2011, с. 248.

583 Македонія, м. Бітала, Конкурс дитячого малюнка, 2006, 2008 рр. (Почесна грамота за підготовку учасників).

584 Білорусь, Мінськ, ІІІ-й Міжнародний конкурс юних художників, 2010 р. (Подяка за підготовку учасників).

585 Туреччина, Міжнародний конкурс дитячого малюнка, 2010 р. (Подяка за підготовку учасників).

586 Зокрема, Грамота від Української Православної Церкви, 2011 р, за підписом митрополита Володимира. (Сабодана); Почесна грамота Міністерства освіти й науки України, 2009; Грамота Всеукраїнського товариства “Просвіта» ім. Т. Шевченка, 2010 р.; Грамота Міністерства культури і туризму України, 2010 р.; Грамота Головного управління освіти й науки виконавчого органу Київської міської ради та ін.

587 Зокрема: Диплом Національної спілки майстрів народної творчості України, 2010 р.; Диплом виставки у м. Львів «Золотий мольберт», 2010 р., Диплом Харківського міжнародного бієнале «Від 5 до 10», 2007, 2009 рр.

588 Д. Шинкаренко. *Гімн матері-землі* [в:] «Народне мистецтво«, 2003, № 3–4, с. 22.

589 Свята проводить Вінницький центр народної творчості (директор Т. Цвігун) на базі Могилів-Подільського будинку народної творчості (директор О. Городинська).

590 Персональні виставки: в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (2012), в Національній спілці майстрів народної творчості (2008, 2010). Щорічна участь у Всеукраїнських виставках Національної спілки майстрів народної творчості «Твір року», виставках Дому художника, Львівських виставках «Осінній замок» (2009) та ін.

591 Зокрема, Український Дім (Київ).

творів були представлені «В саду гуляло яблучко червоне« (2011), «Лев», «Сова» із серії «Голос на світанку»(2012) та ін.

Для творчості О. Шинкаренко характерне своєрідне стилізоване трактування традиційних мотивів, форм, композицій народного мистецтва. За простої техніки відщипування її твори сповнені чарівної безпосередності, тонкого відчуття властивостей матеріалу. Слід додати, що О. Шинкаренко прекрасно володіє також рисунком і робить завжди ескізи до своїх робіт, розробляє композиції на основі народних схем і орнаментики, враховуючи, зокрема, специфіку народної витинанки («Сумує жоржина в саду», 2010, «Гей, кобзо моя, дружино моя», 2010).

Виразним почерком майстрині у мистецтві витинання є поєднання в одному творі контрастних кольорів, а також барвистих плям різного насичення: «Півнику-когутику...» (2005; червоні й зелені тони), «Чи скажете щедрувати, власний дім звеселяти?» (2005; сині й червоні тони). Ці прийоми яскраво постають на тлі і її власних монохромних робіт («Материнство», 2003; «Народні мотиви», 2003; «Фігури», 2003), а також серед творів інших витинанкарів, що тяжіють до монохромних зображень. Саме в цій любові до поліхромії проявилася її найхарактерніша риса в продовженні традицій українського народного мистецтва загалом, і витинання зокрема. Маємо звернути також увагу, що традиції багатобарвного паперового декору (тематичні панно й накладні багатошарові «сонечка»[592]), починаючи з кінця XIX – початку XX століття, були характерними для багатьох осередків України на території сучасних Дніпропетровської, Запорізької, Черкаської, Київської, Вінницької, Тернопільської, Івано-Франківської областей. І це додає значущості тій обставині, що саме в соковитій багатобарвності О. Шинкаренко віднайшла власний почерк і прикметну манеру виконання.

Зазначимо, що не всі майстри, застосовуючи папір у витинанні, відчувають фактуру матеріалу. Часто в їхніх роботах використані лише його колористичні особливості, і такі твори подібні до кольорової графіки. Твори О. Шинкаренко особливо близькі до народного мистецтва, в якому майстер завжди відштовхується від властивостей

592 «Сонечка» – тип складних витинананок, у яких різновеликі розети лежать одна на одній від найбільшої внизу до найменшої зверху і скріплені між собою ниткою в центрі чи клеєм. Див.: М. Станкевич. *Українські витинанки*, Київ 1986, с. 31; З. Косицька [в:] *Історія декоративного мистецтва України: В 5-ти т. Т. 3. Народне мистецтво XIX ст.*, ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, гол. ред. А. Скрипник, Київ 2009, с. 209.

відповідного матеріалу. Ґрунтуючись на традиціях української традиційної витинанки, а також декоративного розпису, уникаючи імітацій, майстриня зуміла виявити цікаві властивості різних видів паперу, використавши нерівність, жорсткість чи легкість його різних видів.

Просте за технікою відщипування у композиціях О. Шинкаренко одразу набуває бажаної виразності. Форми елементів, створених без додаткових інструментів, вимагають особливо вишуканих пропорцій і найделікатнішого узгодження композиційних елементів, що майстриня втілює завдяки досконалому внутрішньому камертону. Прикладом можуть слугувати панно: «Осінь така мила» (2005), «Склянка молока» (2011) та інші.

Важливо що О. Шинкаренко не єдина, хто відновлює використання техніки відщипування й віднаходить для її вивищення нові ефекти. Подібні прийоми широко застосовують професійні майстри Юля Дунаєва, Ірина Мазурок-Покиданець, Юрій Кафарський та інші художники. Всі вони використовують папір різних фактур, як основу, за допомогою якої можна передати цікаві образи у поєднанні яскравих кольорів, властивих саме українському народному декоративному мистецтву. Разом із тим О. Шинкаренко особливо сміливо формує нову тематику й сюжети, переосмислюючи народні традиції та створюючи панно значно більших розмірів, ніж це було характерно для паперових оздоб, якими прикрашали сільський інтер'єр в Україні в XIX-XX ст. («Вічний рух», 2010; «Дорога в літо», 2010; «Біла чапля» із серії «Голос на світанку», 2011).

При перегляді творів майстрині складається враження, що зроблені вони одним порухом, з повним узгодженням властивостей матеріалу й особливостей композиційних схем українських витинанок («Де коза ходить, там жито родить», 2006; «Різдвяні щедрівки», 2011). Насправді ж творенню кожної з них О. Шинкаренко приділяє багато часу: від обрання теми, формування її образів, аж до практичного копіткого компонування ескізів, що свідчить про її професійний підхід до творчості.

На нашу думку, найвиразніше народність та професіоналізм поєднані у творчості майстрині в роботах «Натюрморт на траві» (2010), і «Квадрат, що був чорним» (2010). Навіть у самих назвах вона фіксує поняття, характерні для професійного мистецтва – натюрморт і квадрат. Останній став уже звичним опосередкованим образом від часів створення художником Казиміром Малевичем твору «Чорний квадрат» (1915). Як справжня народна майстриня натюрморт О. Шинкаренко компонує за білатеральною, майже

дзеркальною схемою традиційних витинанок. Стилізовані гарбузи, груші, виноград, соняшник, чорнобривці на панно максимально узагальнені, що завжди було характерним для народних майстрів. Кольори також традиційні: чорно-червона гама. Невеликі штрихи жовтого, оранжевого й синього лише відтінюють окремі важливі елементи.

У роботі «Квадрат, що був чорним» художниці квадрат слугує лише тлом, перед яким зростає барвисте стилізоване дерево життя, подібне до міцної парослі. Основа дерева зафіксована поза межами квадрата, між ним і глядачем, однак автор зуміла передати відчуття, що галузка пронизує квадрат наскрізь, перекриваючи його своєю життєстверджувальною силою і красою. Невеликий нахил галузки дає чіткий настрій стремління до горішнього і їй самій, і творові загалом. Монументальність образів: темного квадрата й дерева – дозволила майстрині використати виразні деталі. Зокрема, синьо-блакитні символи-квіти й листя іноді ростуть одразу на подібному синьо-блакитному стовбурі, а також узгоджені за формою та кольорами вишнево-фіалкові птахи. Ліворуч угорі панно – зовсім невеликих розмірів, однак достатньо помітний ангел із трубою, що звіщає радісну новину. Вохристий силует небесного посланця завершує всю композицію, перегукуючись із суголосними також вохристими, вишневими й малиновими вкрапленнями-пелюстками серед квітів і зела. Незважаючи на достатньо контрастні кольори, робота не виглядає строкато, що свідчить про виважені й вдало закомпоновані елементи.

Наведений вище матеріал охоплює лише частину творчості О. Шинкаренко. У її доробку близько 100 робіт у техніці вирізування й відщипування, багато творів, створених у техніці малювання. Найкращі панно майстрині зберігаються у фондах музеїв України, зокрема, в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва («Сива зозуля усі сади облітала», 2010), Запорізькому обласному художньому музеї («Весінній сон закоханого літа»). Для Національного історико-культурного заповідника «Чигирин» Міністерством культури було закуплено панно «Запах багульника» (2010). У подальшому, за словами О. Шинкаренко, вона планує розкрити духовні спрямування людини, відтак майстриня шукає художні образи для свідчення цього багатства.

Бібліографія

К о с и ц ь к а З., *Витинанки* [в:] *Історія декоративного мистецтва України: В 5-ти т., Т. 4. Народне мистецтво та художні промисли XX ст.,* ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, гол. ред. Г. Скрипник, Київ 2011, с. 233–256.

К о с и ц ь к а З., *Витинанки* [в:] *Історія декоративного мистецтва України: В 5-ти т., Т. 3. Народне мистецтво XIX ст.*, ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, гол. ред. А. Скрипник, Київ, 2009, с. 205–214.

С т а н к е в и ч М., *Українські витинанки*, Київ 1986.

Ш и н к а р е н ко Д, *Гімн матері-землі:* [в:] Народне мистецтво, № 3–4, 2003, с. 21–22.

Список ілюстрацій

Фото 1 – Шинкаренко О. «Хрест-квітка», 2004. м. Київ. Папір, витинання.

Фото 2 – Шинкаренко О. В. «Різв'яні щедрівки», 2009. м. Київ. Папір, витинання.

Фото 3 – Шинкаренко О. «Сива зозуля усі сади облітала», 2010. м. Київ. Папір, відщипування.

Фото 4 – Шинкаренко О. «Квадрат, який був чорним», 2010. м. Київ. Папір, відщипування.

Фото 5 – Шинкаренко О. «Натюрморт на траві», 2010. м. Київ. Папір, відщипування.

Фото 6 – Шинкаренко О. «Дорога в літо», 2010. м. Київ. Папір, витинання.

Фото 7 – Шинкаренко О. «Біла чапля», із серії «Голос на світанку», 2012. м. Київ. Папір, відщипування.

ARTISTIC WORKS OF OLGA SHYNKARENKO – MASTER OF PAPER CUTTING

The article is about the work of a professional female artist Olha Shynkarenko. She works, using the technique of cutting and tearing out paper. It also analyses the ways of maturing of Olha Shynkarenko's artistic style as well as manufacturing principles of her creative work.

Key words: decorative arts, professional art, «vytynanka» (paper cutting handiwork), masters, tradition.

Галина ІСТОМІНА

Гончарство Гуцульщини та Покуття: професійне, народне, примітив

Витоки гончарства Гуцульщини та Покуття є складним та дискусійним питанням. Яскравим мистецьким явищем на західноукраїнських землях у XIX ст. виступає гончарство Гуцульщини, яке відчутно впливало на народну кераміку суміжних регіонів. Його художні особливості тісно пов'язані з традиціями народної кераміки Поділля, Галичини, особливо Коломиї.

Найвизначнішими гончарними осередками були три містечка – Косів, Кути та Пістинь, які славилися виробами не лише на всю Гуцульщину, але й далеко за її межами. Там жило найбільше гончарів. З кінця XVIII ст. на Гуцульщині гончарі починають, обливати свої вироби білим ангобом («побілкою», «обливкою»), використовувати на білому тлі ритування, застосовувати свинцеві поливи. Коли біла обливка підсихала, вироби ритували (продряпували малюнок). На білому тлі продряпані лінії виглядали дуже виразно. Вони слугували контуром малюнка і не дозволяли керамічним фарбам розтектися за межі, окреслені замкненою лінією, яка була виконана загостреною паличкою, шилом, «рильцем» або «писаком». Техніка ритування сприяла створенню детально промальованих орнаментальних мотивів та сюжетних сцен. Відповіді на питання витоків народної кераміки Гуцульщини та Покуття варто шукати у цеховому виробництві. Цеховим майстрам Галичини та їх помічникам, челядникам, робітникам, селянам, які прагнули оволодіти ремеслом, дозволялося подорожувати з навчальною метою як по краю, так і за його межами ще з 1830 року[593]. Гончарі відвідували інші краї для того, щоб поглибити знання, перейняти досвід художнього оздоблення виробів. Зважаючи на це, можна стверджувати, що традиція декорування «обливкою» та зображення сюжетних сцен на Гуцульщині та Покутті походить від професійного цехового мистецтва кераміки та має західноєвропейські впливи.

593 *Zbiór uslaw dla królewstwa Galicji i Lodomeryi z 1830*, Lwow 1832, s. 89–91.

Серед косівських керамістів прославився найбільше голова цеху гончарів Олекса Бахматюк (1820-1882 рр.). Його вироби були відзначені багатьма нагородами на різних виставках того часу. Твори майстра зберігаються в багатьох вітчизняних та зарубіжних музеях. Життєвий шлях та творча доля Олекси Бахматюка висвітлена в працях багатьох авторів. Основним джерелом для відображення творчого портрета народного майстра є його творча спадщина. За дослідженнями Ю.П. Лащука, авторству О. Бахматюка належать понад сто коминів та пічних ансамблів, у складі яких було від 40 до 100 і більше кахлів, що принесли йому крайову, а згодом і світову славу[594]**.** Відомі печі О. Бахматюка 1861 та 1875 рр.[595] Також майстер створив велику кількість мисок, ліхтарів (поставників), дзбанків та «водопійч», а також «пасківників» (глиняного посуду для свяченого у великодню ніч, які ще за життя митця діячі Наукового товариства імені Тараса Шевченка дбайливо збирали для музеїв Львова та інших міст) [596]. Гончарську справу Олекса Бахматюк освоював під наглядом батька Петра Бахматюка, від якого отримав у спадок майстерню[597]. Молодий Бахматюк удосконалив мистецтво свого батька. Значний вплив на формування творчої манери О. Бахматюка здійснив Іван Баранюк. Наслідуючи його в оздобленні виробів, Олекса інтуїтивно вносив власні штрихи. Кольорові нюанси та секрети молодого автора, які не були властиві Івану Баранюку, зараз дають мистецтвознавцям унікальну можливість впізнавати твори Олекси Бахматюка. Згодом, О. Бахматюк почав працювати самостійно. Своєю майстерністю та талантом він привабив велику кількість замовників. З часом у майстра з'являється багато помічників – челядників. Всі вироби О. Бахматюка вирізняються своєрідністю смаку і різноманітністю оздоблення, в якому не знайдеться і двох абсолютно однакових мотивів. Рука майстра, ніколи точно не відтворювала того, що вже одного разу було намальовано, а навпаки, надавала кожному зображенню індивідуальні риси[598]. Особлива пластика ліній була притаманна рослинній орнаментиці майстра. Техніка створення таких художньо вартісних виробів у О. Бахматюка була аналогічною до техніки інших гончарів даної місцевості. Визначальною для

594 Ю. Л а щ у к, *Українські кахлі IX – XIX ст*, Ужгород 1993, с. 67–68.
595 *Народне мистецтво Галичини й Буковини в 1916 – 1917 рр.*, Київ 1919, с. 41.
596 Ю. Л а щ у к, *Покутська кераміка. – Опішне*, «Українське народознавство», 1998, с. 116–117.
597 Ф. Р е г о р, *Из Коломыи в Косов* [в] «Кіевская старина», Кіевъ, Т. 54. 1896, с. 305.
598 Д. Г о б е р м а н, *Росписи гуцульських гончаров*, Ленінград 1972, с. 29.

О. Бахматюка була техніка ритування. Для створення своїх шедеврів О. Бахматюк використовував два «писаки» – вузький-загострений (для продряпування вишуканого малюнка на облитій білою глиною поверхні кахлів і гончарного посуду невеликих розмірів) та широкий (для ритування великих посудин – в основному, мисок та дзбанків). Для ще більшої виразності малюнка продряпані лінії майстер натирав червоною вохрою. Ріжком він користувався мало – лише для нанесення окремих рисок та облямовуючої (покрайної) фляндрівки.

На виробах О. Бахматюка знайшла багатоаспектне відображення релігійна тематика. Кахлі з релігійною тематикою, як правило, розміщувалися над всіма іншими. Вони оберігали і освячували родинне вогнище. Оскільки кахлі з релігійною тематикою були композиційним і ідейним центром печі, то на них найчастіше ставили дати виготовлення.

Зображення Богородиці було чи не найголовнішим у ансамблі кахляної печі. Богородиця з Дитям на кахлі О. Бахматюка 1849 р. виконана плавними лініями, м'якими переходами з домінуючим зеленим кольором. Голова Богородиці увінчана короною, а німб із короткими рисочками-променями. Варто відзначити, що О. Бахматюк, як і інші майстри Покуття, німби святих виконував у формі серця.

Всі зображення святого Миколая на кахлях Бахматюка відрізняються між собою за настроєм, не зважаючи на сталу композиційну структуру. Зображення св. Миколая та надпис «1848» на кахлі роботи О. Бахматюка виконане в традиційній для майстра манері (КМНМГ, інв. № 172/16, КР 131/16). Шати св. Миколая відзначаються скромністю. Із орнаментального оздоблення кахлі наявна лише покрайна фляндрівка.

Зображення св. Миколая із датою створення 1855 р., хоча й збереглося гірше, відзначається багатством композиційних елементів. Св. Миколай на цій кахлі ніби звертається до людей жестом рук та доброю, ледь помітною посмішкою (КМНМГ, інв. № 172/6, КР-131/6). Шати святого оздоблені восьмипелюстковими квітами з обох боків та хвилястою лінією – внизу. По контуру кахлі, як і в попередньому варіанті виконана фляндрівка. З обох боків св. Миколая розташовані колони з хрестами.

Ще одна кахля О. Бахматюка із зображенням св. Миколая без точної дати створення відзначається графічною чіткістю малюнка. Одухотворений вираз обличчя святого, підняті вгору очі показують звернення до Бога. У оздобленні цієї кахлі майстер використовує

прийом «ільчастого письма» не лише на колонах обабіч св. Миколая, але й у верхніх кутках, які імітують завісу (КМНМГ, інв. № 12375/16, КР-2681).

Пізніший образ св. Миколая О. Бахматюк створив 1878 р. Серед способів оздоблення найбільш виражене «ільчасте письмо». Навколо постаті св. Миколая виконані рослинні елементи. Підпис дати виконаний в техніці ритування виглядає набагато витонченіше та делікатніше (Експозиція КМНМГ).

Зображеннями церков О. Бахматюк оздоблював кахлі, миски, дзбанки. На його мисках церкви переважно тридільні.

Взагалі, гуцульські гончарі XIX ст. на своїх кахлях зображали іноді біля церкви дзвінницю та постать дзвонаря. У світогляді гуцулів того часу церковний дзвін був чи не єдиним сигналом до відвідування богослужіння, оскільки сім'ї горян жили на значній віддалі одна від одної та від церкви. Вирушали гуцули до церкви лише тоді, коли почують церковний дзвін. Традиційна гуцульська церква із дахом, вкритим черепицею, трьома куполами, увінчаними хрестами, біля неї – дзвіниця та дзвонар зображені на кахлі О. Бахматюка (КМНМГ, інв. № 172/23 КР-131/23). Біле тло об'єднує всі елементи композиції та надає їй легкості та рівноваги. На вершині дзвінниці, яка увінчується хрестом сидить голуб, який, уособлює Святого Духа. По контуру зображення на кахлі обрамлене фляндрівкою, характерною для творчої манери О. Бахматюка.

Визнання і слава до Олекси Бахматюка прийшли ще за життя – односельці вважали його найкращим майстром. Гончарі Косова глибоко поважали Олексу Бахматюка й обрали головою їхнього цеху. Жителі навколишніх сіл та містечок залюбки купували його вироби на базарі. З метою підвищення попиту на свої товари, іноді підписувався Бахматник або Бахмінський. У поляків майстер відомий під прізвищем Бахмінський.

Той факт, що цехові організації на західноукраїнських землях були ліквідовані лише в 1873 р. дозволяє зробити припущення, що частина гуцульсько-покутських керамістів XIX ст., які у мистецтвознавчих працях завжди позиціонувалися як народні майстри, може належати до українських професійних цехових керамістів. Із розпадом цехових організацій, ці керамісти починають працювати одноосібно, вони втрачають статус «професіоналів», проте їх твори залишаються на тому ж рівні. Вони виховували своїх учнів, передаючи їм свої знання та вміння. З часом їх кераміку дослідники називають народною. Проте, це абсолютно не виключає наявність

у той період народних майстрів, а також аматорів, які намагалися працювати під народне мистецтво.

У післяцеховий період у 1876 р. у м. Коломиї була створена професійна гончарна школа, статут якої зобов'язував розвивати спадщину О. Бахматюка. Заклад завжди спирався на традиції народної кераміки, проте різні зміни стосовно і організаційних засад і керівництва впливали на художню орієнтацію школи і підштовхували до різноманітних, часто полярних творчих пошуків[599].

Коломийська гончарна школа, керуючись принципами народної кераміки успішно розвивалась до 1880 р., поки до керівництва не прийшов Георгій Бехер, якому не вдалося поєднати власний технологічний досвід з місцевими традиціями. Австрієць увів у традиційне орнаментування гончарних виробів ультрамариновий колір. Відтоді почався занепад школи[600]. Не допомогли і технологічні пошуки у 1882 – 1884 рр. наступного керівника – архітектора Т. Сікорського.[601].

З 1886 р. школа повільно відроджується під керівництвом В. Крицінського, з 1890 р. починається справжній розквіт у зв'язку з приходом нової генерації викладачів (О. Клімашевського, С. Дачинського)[602]. У Коломийській гончарній школі було створено велику кількість керамічних взірців. Кахля *Гуцул в капелюсі*, виконана в 1890-х рр. Автором кахлі, можливо, був Кароль Славіцький. (КМНМГ, інв. № КН-12545 /8, КР – 2727). Поширеними на кахлях гончарної школи були й рослинні орнаменти (Інв. № КН-12545). У школі виготовляли цілі кахляні печі.

Українські мистецтвознавці в 1880-1890-х рр., звертаючи увагу на зібрані етнографічні колекції, заявляли, що основою нового стилю повинно бути звернення до народного мистецтва. Загальна крайова виставка 1894 р. показала, що керамічні вази Дослідної станції при Політехніці й коминок, розписаний традиційними гуцульськими орнаментами, виконаний в Коломийській гончарній школі підтвердили ці теоретичні спроби[603].

У 1899 Коломийська гончарна школа опанувала виготовлення майоліки. Директор школи О. Клімашевський читав учням

599 Р. Шмагало, *Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції*, Львів 2005, с. 172.
600 *Ibidem*, с. 173.
601 *Ibidem*.
602 *Ibidem*.
603 Ю. Бірюльов, *Мистецтво львівської сецесії*, Львів 2005, с. 29.

спеціальний курс, ілюструючи його відповідними матеріалами. Майоліку виготовляли відливною. Вироби випалювали при температурі 1100—1500° в спеціальній печі.

У Коломийській гончарній школі було створено велику кількість керамічних взірців облицювальної плитки, кахлів.

Коломийська гончарна школа наприкінці 1900-х років активно співпрацювала із художньо-промисловою школою в Миргороді. Зокрема, нею було надіслано до Миргорода характерні для західного регіону України кахлі, декоративні вази, обличкувальні плитки з геометричним орнаментом, унікальний десятитомний альбом зразків виробів домашніх промислів Гуцульщини[604]. Проте, основні принципи діяльності гончарної школи в Коломиї, що ґрунтувалися на національній традиції, у Миргороді не прижилися.

Вироби Коломийської гончарної школи та фабрики І. Левинського були репрезентовані на Всесвітній виставці в Парижі (1900 р.). Завдяки бурхливому розвитку засобів комунікації культурно-мистецький обмін став доступний для таких закладів.

У 1900 р. Всесвітня виставка відзначалася особливою пишністю. Витрати на цю виставку були значно більші ніж за попередні роки. Виставкові павільйони були оздоблені строкатим і складним декором, який належав фантастичному, ілюзорному світу, сконструйованому з архітектурних кліше.[605] У виставковому павільйоні майстри з Коломийської гончарної школи представили вазу-амфору, миску й тарелі із зображенням гуцула та гуцулки. На Всесвітній виставці в Парижі 1900 р. Коломийська гончарна школа була нагороджена почесним дипломом та золотою медаллю, які нині зберігаються у фондах Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського.[606] Випускники Коломийської гончарної школи працювали в більшості керамічних шкіл та навчальних майстерень інструкторами та викладачами.

Випускники Коломийської гончарної школи працювали в більшості керамічних шкіл та навчальних майстерень інструкторами та викладачами, зокрема, у гончарній школі с. Товсте на Тернопільщині, на керамічній Дослідній станції у Львові,

---

604 О. Нога, Р. Шмагало, *Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків: Контакти і взаємовпливи*, Львів 1994, с. 78.

605 Г. Фар-Беккер, *Искусство модерна*, Köln 1996, с. 74.

606 Р. Баран, *До проблеми формування українського національного стилю в кераміці* [в:] *Животоки. Статті. Есе. Розвідки*, Книга 7, Коломия 1994, с.25.

на фабриці Івана Левинського, а також в східних областях – Миргородській та Кам'янець-Подільській художньо-промислових школах, в Глинській школі інструкторів гончарної справи, навчальних гончарних майстернях в Опішному та Умані. Деякі випускники школи, зокрема брати Микола та Осип (Йосип) Білоскурські, Станіслав Патковський внесли значний вклад у розвиток професійної художньої кераміки. Зокрема, О. Білоскурський, як випускник Коломийської гончарної школи, особливо дієво посприяв своїм досвідом створенню технологічної бази керамічної майстерні Одеської політехніки. Крім того, художник-кераміст О. Білоскурський доклав зусилля для відродження гончарного промислу у Глинську та Миргороді на Полтавщині, Дибинцях на Київщині.

До викладацького складу Миргородської художньо-промислової школи були запрошені випускники Коломийської гончарної школи Станіслав Патковський (1906 р.), Микола та Осип Білоскурські (з 1907 р.). Під їх керівництвом учні МХПШ виготовляли вироби, які було відзначено золотою медаллю на міжнародній будівельно-художній виставці у 1907 році (Санкт-Петербург)[607].

П. Кошак, І. Стадниченко, Т. Урбанський, А. Коструб'як та інші випускників гончарної школи прославились своїми виробами на багатьох виставках.[608] Після закінчення Коломийської гончарної школи Петро Кошак постійно працював у с. Пістинь Косівського району. Після її закінчення у своїй творчості продовжував спиратися на традиції О. Бахматюка, працюючи переважно над створенням декоративної кераміки. Брав участь у виставках у в Косові (1904 р.), в Коломиї (1912 р.). Нагороджений двома золотими медалями.

Образ св. Миколая на початку XX ст. на кількох великих тарілках відтворив П. Кошак. На тарілці 1904 р., святий зображений в оточенні гілок із багатопелюстковими розетами, що є явним упливом стилю модерн.

Виготовляв П. Кошак посуд (тарілки, миски, колачі, плесканки, дзбанки), вази та кахлі щедро оздоблені сюжетно-орнаментальними композиціями. Після навчання в Коломийській гончарній школі майстер починає застосовувати синю фарбу. Впливи навчання у коломийській школі відчутні у багатьох його роботах, позначених

607 П. Ваулин, *Художественно-керамическая промышленность в России* [в] «Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать», Киев 1912, № 9-10, с.362.

608 Р. Баран, *Коломия – центр гончарства* [в] «Народний дім», Коломия 1993. - № 1, с. 9 –14.

відбитком модерну. Форми виробів іноді вигадливі, геометричний орнамент підкреслено «циркульний», а в сюжетних малюнках оповідність виходить на перший план. Творчі знахідки П. Кошака, засновані на палкому інтересі майстра до людини та її занять.

Творчий почерк П. Кошака позначений спокійною врівноваженістю у розміщенні мотивів, детальним трактуванням елементів. Цікавою є його ваза, в якій проглядається захоплення бароко. Складне декорування вази поєднує в собі рельєф і розпис.

У 20-30-х рр. XX ст. у Коломиї з`явилось декілька гончарних майстерень, зокрема майстерні братів Сьом'яків, які виготовляли кахлеві печі.[609] У 1940 р. гончарі Коломиї були об'єднані в артіль «Керамік». Організаторами створення артілі були гончарі: Кароль Санойца, Михайло Санойца, Іван Марійчук, Михайло Білоскурський, Антон Патковський.

Висновки

Без сумніву, у такому багатогранному явищі, як гончарство Гуцульщини та Покуття можна вирізнити виражені елементи професійної кераміки, народного мистецтва та народного примітиву. Гончарство даного регіону містить елементи професійного мистецтва: спочатку — це було цехове виробництво, потім – естафету перейняла гончарна школа, та різноманітні товариства та спілки, які підносили кераміку на новий рівень шляхом інтерпретації мотивів, удосконаленням технології та привнесенням стилю модерн. Беззаперечним є той факт, що гончарство Гуцульщини та Покуття є народним. Традиційність та спадкоємність народного гончарства Гуцульщини та Покуття доведена когортою українських та польських дослідників. На грунті трдиційного гончарства виросло і цехове, і гончарна школа, а також різноманітні товариства. Ті керамісти, які не належали ні до спадкоємних гончарів, не навчалися у цехових майстрів чи, пізніше, у гончарній школі, самотужки опановували ремесло та намагалися працювати «під народне мистецтво» створювали кераміку, що належить до народного примітиву. Гончарство Гуцульщини та Покуття є унікальним яскравим мистецьким явищем, яке віддзеркалює тисячолітню творчість спадкоємних гончарів у поєднанні з професійним досвідом українських та європейських митців.

609 *Idem.*

БІБЛІОГРАФІЯ

Zbior uslaw dla krolewstwa Galicji i Lodomeryi z 1830, Lwow 1832, s. 89–91.

Б а р а н Р., *До проблеми формування українського національного стилю в кераміці* [в] *Животоки. Статті. Есе. Розвідки*, Книга 7, Коломия 1994, с.25

Б а р а н Р., *Коломия – центр гончарства* [в] «Народний дім», Коломия 1993, № 1, с. 9–14.

Б і р ю л ь о в Ю., *Мистецтво львівської сецесії*, Львів 2005.

В а у л и н П., *Художественно-керамическая промышленность в России* [в] «Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать», Киев 1912, № 9–10.

Г о б е р м а н Д., *Росписи гуцульських гончаров*, Ленінград 1972.

Л а щ у к Ю., *Українські кахлі IX – XIX ст*, Ужгород 1993, с. 67–68.

Л а щ у к Ю., *Покутська кераміка. – Опішне* [в] *Українське народознавство*, 1998, с. 116–117.

Н о г а О., Ш м а г а л о Р., *Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків: Контакти і взаємовпливи*, Львів 1994.

Народне мистецтво Галичини й Буковини в 1916–1917 рр., Київ 1919.

Р е г о р Ф., Из Коломыи в Косов [в] «Кіевская старина», Кіевъ, Т. 54. 1896, с. 305.

Ф а р-Б е к к е р Г., *Искусство модерна*, Köln 1996, с. 74.

Ш м а г а л о Р. , *Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції*, Львів 2005.

POTTERY OF HUTSULSHCHYNA AND POKUTTIA: PROFESSIONALISM, FOLK AND PRIMITIVISM (EXEMPLIFIED BY CREATIVE HERITAGE OF OLEKSA BAKHMATIUK)

The article attempts to juxtapose the elements of professionalism, folk and primitivism in the XIX–XX centuries of Hutsulshchyna and Pokuttia pottery. Its main centres have been ascertained. A considerable attention has been also paid to the activities of professional schools which multiplied the traditions of pottery. The assortment of figuline has been described as well.

Keywords: professionalism, folk, primitivism, pottery, sources, Hutsulshchyna and Pokuttia, centres, craftsmen

Наталя СТУДЕНЕЦЬ

Хатній настінний розпис в українській традиційно-побутовій культурі: витоки, еволюція, регіональні трансформації

Виразною етнічною ознакою українського народного житлового будівництва кінця XIX – першої половини XX ст., що зберігає генетичний зв'язок з культурою минулого, є настінний розпис. Самобутність хатнього малювання, яскраві риси національного характеру проявились у барвистій палітрі, неповторній образності, орнаментальному багатстві композицій.

Своєрідність художньої мови розпису визначається синкретичною єдністю з духовним і матеріальним середовищем, функціональністю, підпорядкованістю архітектурі, циклічністю існування. У багатогранній системі орнаменту знайшли відбиток глибинні часові зв'язки, поєдналися найдавніші елементи й нові нашарування.

Побутування стінописів у житловому будівництві українців зумовлене багатьма чинниками, найсуттєвішим з яких є дотримання традиції. Розпис відображає світогляд народу, його духовний світ, систему цінностей, естетичні вподобання, зумовлені історичними, політичними, соціальними та культурними процесами, що мають місце в житті українського етносу. Поєднуючи сучасне й минуле, хатнє малювання дає можливість пізнати сутність самої традиції, її зміст, форми передачі та характерні ознаки.

Автентичний настінний розпис унаслідок своєї специфіки (тимчасове існування) не зберігся. Уявлення про нього дають музейні та архівні джерела, серед яких – кальки, зняті зі стін хат, оригінальні розписи на папері у виконанні майстрів, фото й замальовки збирачів.

Настінний розпис побутував в осередках Наддніпрянщини (Київщина, Черкащина), Слобожанщини, Полтавщини, Поділля, Північної Буковини та Півдня України (Катеринославщина, Херсонщина, Миколаївщина). Поширений він був також у Карпатському регіоні – на Лемківщині та Закарпатті. У кожному регіоні стінопис мав свої особливості, відрізнялися принципи розташування декору,

що пов'язано з будівельними традиціями та застосуванням певних матеріалів. Поліхромія набула особливого розповсюдження в південних, степових областях, де майже всі хати глинобитні, валькові або саманні, добре змазані та вибілені. На відміну від центральних і південних теренів, у Карпатському регіоні розписом оздоблювали здебільшого зовнішні поверхні зрубів.

У більшості регіонів традиція настінного розпису пов'язана з календарною обрядовістю, його поновлювали до Різдва, Великодня, Трійці, Покрови, особливо до Зелених свят. Особливості конструювання й оздоблення народного житла зумовлені уявленням про нього як про певний символічний простір, у художніх образах якого творчо поєднана система християнства з дохристиянською міфологією. У синкретичній єдності різних видів мистецтва композиція стінописів – чітко продумана система, підпорядкована загальній структурі сакрального простору. Відповідно до космологічних уявлень про розподіл світу на сфери, стінописи розташовували згідно з ярусами – семантичними полями. Розподіл поліхромного декору визначався також значимістю архітектурних площин у символічно-образній системі споруди.

Поряд з пофарбуванням ззовні та всередині хати широко використовували підведення, яким розмежовували просторові рівні, розділяли площини, підкреслювали конструктивні особливості та деталі споруди. Цей прийом набув поширення по всій Україні, навіть там, де не було стінописів.

Малюванням у хаті прикрашали стіни, піч, стелю, сволок, двері, глиняну долівку. При цьому зберігалися художні засоби, подібні до тих, що їх використовували при оздоблені зовнішніх стін, адже інтер'єр та екстер'єр будівлі організовані за спільними принципами.

Основний орнаментальний декор світлиці зосереджений біля покуті та на печі – двох діагонально розташованих сакральних центрах хатнього простору. Покуть – святий кут навпроти вхідних дверей між східним та південним вікнами, осмислювалась як християнський центр оселі, подібний до вівтаря у храмі. Піч – язичницький центр, уособлення домашнього вогнища. Розписи зазвичай розміщували на стінах біля покуті з іконами, поєднуючи в їхніх композиціях християнську та дохристиянську символіку.

Своєрідність настінного розпису полягає в особливостях ґрунту стіни, асортименті барвників, способах нанесення фарб на поверхню стіни. У різних місцевостях для побілки використовували вапно, білу глину (каолін) або крейду. Художні особливості стінописів

визначало також тонування ґрунту в сині, зелені або сірі тони. Більшість фарб для розпису мали природне походження: глини, вугілля, деякі мінерали. Поширеними були й рослинні барвники, які протягом століть розроблялися в домашніх умовах. Розписи, виконані цими фарбами, надавали хаті чуттєвої м'якості, теплоти, не порушували гармонії навколишнього краєвиду. Різноманітність прийомів розпису визначали приладдя: ганчірка, щітки, пензлі, штампи.

Питання виникнення традиції стінопису в українському мистецтвознавстві було й донині залишається дискусійним. Про витоки та генезу цієї традиції можна робити висновки, ґрунтуючись на результатах досліджень низки наук: археології, етнографії, лінгвістики, фольклористики, історії тощо.

У мистецтвознавстві першої третини XX ст. існували різні погляди щодо джерел хатнього розпису. Так чи інакше ці погляди пов'язані з дослідженнями регіональних особливостей хатніх розписів. Дослідник розписів Поділля Костянтин Широцький стверджував, що настінне малювання є новою інтерпретацією монументального живопису XVIII–XIX ст.[610] Причини розповсюдження розписів у другій половині XIX ст. вчений убачав в естетичних потребах селян, водночас не виключаючи ролі давніх вірувань. До цієї версії долучилися дослідники малювання Уманщини – Кость Кржемінський[611] та розписів Поділля – Лизавета Левитська[612], Аркадій Зарембський[613], які також пов'язували традицію розпису з обрядовою символікою.

На думку дослідниці розписів Катеринославщини Євгенії Берченко, настінний розпис, порівняно з вишивкою, писанкарством, килимарством, належить до пізніших за часом виникнення видів народного мистецтва[614]. Розповсюдження стінописів у першій третині XX ст. зумовлене традиційним прагненням народу до бар-

610 К. Шероцкий, *Очерки по истории декоративного искусства Украины,* т. I, *«Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем»*, Киев 1914, с. 25.

611 К. Кржемінський, *Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту,* Кам'янець-Подільський 1927, с. 10.

612 Л. Левитська, *Селянський стінний розпис на Поділлі (Зіньківський та Солобковецький р-н),* Київ 1928, с. 25–26.

613 А. Зарембский, *Народное искусство подольских украинцев,* Ленинград 1928, с. 18.

614 Є.Берченко, *Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Дніпропетровщина,* зошит 1, Харків–Київ 1930, с. 8.

вистого оздоблення побуту, а також тим, що малювання заміняло (імітувало) інші види народного мистецтва (рушники, кахлі, килими). Марія Щепотьєва пов'язувала поширення настінного малювання в Україні зі скасуванням кріпацтва (панщини)[615]. Не безпідставно обґрунтовувала традицію стінопису зв'язком зі східною культурою Олена Пчілка, пояснюючи це тим, що тісні політичні, торговельні, військові та сусідські контакти зумовили зближення культур і на мистецькому підґрунті[616].

Уже в давні історичні періоди житло оздоблювали візерунками. Про це свідчать уламки печей зі слідами розписів різнобарвними глинами, рештки стін з пофарбуванням у білий, червоний та зелений кольори, знайдені на території Поділля під час археологічних розкопок трипільських поселень. Відомий дослідник трипільської культури на Поділлі Іван Заєць, характеризуючи особливості конструкції трипільського житла, його поліхромії, зауважував, що воно було схоже «певною мірою, до українських селянських хат XVIII – першої половини XX ст»[617]. Звичайно, як зазначає Є. Бломквіст, історично відомі розписи й давні візерунки, виявлені при розкопках – різні явища, однак питання про тяглість традиції на певній території доцільне[618]. Можливо, слов'янська традиція побілки та хатнього малювання є подальшим розвитком давньої місцевої риси. Цю думку поділяють дослідниця традиційного житла Поділля кінця XIX – XX ст. Тамара Косміна[619], російський мистецтвознавець Віктор Василенко[620].

Відомостей про житло дохристиянського періоду майже немає. Утім, зразки народної поезії, літописи свідчать про те, що певні декоративні прийоми в його оздобленні існували.

---

615 М. Щ е п о т ь є в а, *Розписи хат на Кам'янеччині,* Київ 1928, с. 9.

616 О. П ч і л к а, *Українське селянське малювання на стінах* [в:] "Записки історико-філологічного відділу», кн. XXIII, 1929, с. 184–187.

617 І. З а є ц ь, *Дослідження трипільської культури на Поділлі* [в:] *Трипільська цивілізація у спадщині України*, Київ 2003, с. 283.

618 Е. Б л о м к в и с т, *Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения)* [в:] *Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в.*, под ред. С. Токарева, Москва 1956, с. 389.

619 Т. К о с м і н а, *Сільське житло Поділля. Кінець XIX – XX ст.: Історико-етнографічне дослідження*, Київ 1980, с. 115.

620 В. В а с и л е н к о, *Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X–XX в.*, Москва 1974, с. 150.

Інформацію про поліхромію періоду Київської Русі містять лінгвістичні джерела. На думку вчених Ізмаїла Срезнєвського[621] і Володимира Даля[622], поширений термін «*повапити*» вживався на Русі в ширшому значенні, ніж «*побілити*», охоплюючи весь процес фарбування, розмальовування. Можливо, у низці випадків барвники домішували до вапняного розчину, звідки цей термін перейшов і на самі фарби – «*вапи*»[623].

Уривчасті свідчення про декоративне оздоблення житлових споруд XVI–XVIII ст. містять історичні, фольклорні, мовознавчі джерела. У лексикографічній праці *Синоніма славенороссская* Лаврентія Зизанія слово «*малїованый*» пояснюється як «*повапленный*», «*малюю*» – «*живописую*»[624]. Трапляється в цій праці лексема «*вапно*»[625] у значенні крейди. Терміни «*малїованїе*», «*повапленїе*», «*съннописати*» (у значенні обмальовувати стіни) наявні також у *Лексиконі* Памви Беринди[626]. У XVI–XVII ст. староукраїнська мова збагатилася запозиченими з інших мов словами «*тинькувати*»[627] (польс. – *tynkowac*, нім. – *tunchen*, лат. – *tunica*), «*манійка*»[628] (латин. – *tinja*). Деякі з вищеназваних лексем («*тинькувати*», «*манійка*», «*вапно*», «*малюю*») широко вживані в технології українського хатнього малювання XX століття і свідчать про певну тяглість у часі принаймні технологічних процесів.

Численні відомості про малювання як частину місцевого побуту та звичай, пов'язаний з календарними святами, містять етнографічні джерела XIX ст. Вперше детальну характеристику українського народного житла на основі експедиційних досліджень у Київській, Волинській, Подільській губерніях та суміжних з ними повітах було дано в семитомній праці П. Чубинського, яка вийшла друком у 1872–1878 роках. У цій праці автор визначає застосування поліхромії

621 И. Срезневский, *Материалы для словаря древнерусского языка: По письменным памятникам,* т. 2, С.Пб. 1895, с. 993.

622 В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка,* т. 1, Москва 1989, с. 164.

623 В. Дяченко, *Традиція побілки житла* [в:] «Народна творчість та етнографія», № 5, 1971, с. 54.

624 Л. Зизаній, *«Лексис» Лаврентія Зизанія. Синоніма славенороссская*, Київ 1964, с. 126.

625 *Ibidem*, с. 101.

626 П. Беринда, *Лексикон словенороський Памви Беринди*, Київ 1961, с. 84.

627 *Історія української мови. Лексика і фразеологія*, Київ 1983, с. 446.

628 *Етимологічний словник української мови*, за ред. О. Мельничука, т. 3, Київ 1989, с. 383.

– підведення та настінного розпису, як однієї з типових рис, притаманних традиційному житлу українців, характеризує поширену кольорову гаму малювання, розглядає особливості технології виготовлення природних фарб[629]. Загальну характеристику традиційного житла, а частково,і настінног о малювання, подає у своєму науковому рефераті М. Левченко (1875), охоплюючи при цьому більше регіонів[630]. Про особливості поліхромії хат Полтавщини, а саме про малювання печі, сволока, стелі у вигляді голуба («голубця»), писав М. Русов [631]. Розвідки В. Бабенка містять відомості про розписи рослинною орнаментикою віконниць, стіни під стріхою, кутів хати, а також верхівок димарів у селах Новомосковського та Верхньодніпровського повітів Катеринославської губернії[632]. Описи традиційного інтер'єру житла та хатнього малювання Південно-Східної Слобожанщини, зокрема Старобільського повіту Харківської губернії, містить збірник етнографічних матеріалів 1898 року[633]. Повідомляється про місце розташування розписів у білених хатах, окреслено коло поширених мотивів. Особливості поліхромії хат у Лебедині, Богодухові, Охтирці висвітлює Микола Сумцов в *Очерках народного быта* [634].

Утім, вивчення настінного розпису до XX ст. ускладнює відсутність оригінальних пам'яток. Слушною вважаємо думку дослідниці Юлії Смолій про те, що для створення загальної концепції генезису селянських стінописів необхідно повернутися до вивчення окремих регіонів, враховуючи «географію місцевості, історію заселення, можливі міграції, етнокультурні контакти, зв'язки з містом тощо»[635].

---

629 П. Чубинский, *Малоруссы Юго-Западного края* [в:] *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом*, т. 7, ч. 3, С.Пб. 1872, с. 383–384.

630 М. Левченко, *Несколько данных о жилище и пище южноруссов*, т. 2, Киев 1875, с. 16.

631 М. Русов, *Поселения и постройки крестьян Полтавской губернии* [в:] *Сборник Харьковского историко-филологического общества*, под ред. Е. Редина, т. 13, Харьков 1902, с. 116–117.

632 В. Бабенко, *Из этнографических наблюдений в Екатеринославской губернии*, Харьков 1905, с. 12; Idem, *Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края*, Екатеринослав 1905, с. 27.

633 *Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края*, под ред. В. Иванова, т. 1, Харьков 1898.

634 Н. Сумцов, *Очерки народного быта*, Харьков 1902.

635 Ю. Смолій, *Генезис українських селянських стінописів: Лівобережна Катеринославщина* [в:] *IV Міжнародний конгрес україністів. Мистецтвознавство*, кн. 2, Одеса 2001, с. 213–214.

Так, Ю. Смолій уважає хатнє малювання Катеринославщини найпізнішим за часом виникнення видом українського образотворчого фольклору, відомого із 60-х років XIX ст.[636] Виникнення стінописів у цьому регіоні зумовлене явищами народної культури переселенців зі Слобожанщини та Полтавщини [637].

Поряд із цією точкою зору небезпідставними є висновки Олександра Найдена про те, що «традиція настінного розписування в селах України виникла або була поновлена після тривалої перерви лише у другій половині XIX століття»[638].

На основі наявних наукових джерел, артефактів, можна стверджувати, що традиція хатнього настінного розпису найдавніша та найстійкіша на території Східного Поділля (нині – Хмельницька та Вінницька обл.), її виникнення сягає своїм корінням часу Трипільської цивілізації та пов'язане насамперед із сакральною сферою. Усталеність розміщення в екстер'єрі та інтер'єрі житла, взаємозв'язок цієї системи з певною охоронною символікою, циклічність побутування переконують у тому, що практична й естетична функції настінного розпису, за всієї значимості, були вторинними.

Традиція розпису мала регіональні особливості побутування, розвивалася нерівномірно: то згасала, то поновлювалася залежно від зовнішніх та внутрішніх чинників, трансформувалася, змінювала форми існування. На думку К. Чистова, співвідношення варіативності і стабільності, варіативності та новацій відбувається в епоху урбанізації. Система традиційної культури перетворюється із закритої на відкриту[639].

Певні новації в розписах, пов'язані з впливом міста, дослідники фіксують у кінці XIX – на початку XX ст. Зокрема, це використання купованих шпалер, якими обклеюють окремі ділянки стін (біля покуті), а також піч[640]. У першій третині XX ст. з'явилося поняття «моди» в розписах, що проявляється в актуалізації одних мотивів, прийомів виконання і застарілості інших. Про це свідчать нотатки збирачів зразків малювання на Вінниччині, Чигиринщині.

---

636 *Ibidem*, с. 211.

637 *Ibidem*, с. 217.

638 О. Найден, *Орнамент українського народного розпису: Витоки, традиції, еволюція*, Київ 1989, с. 10.

639 К. Чистов, *Традиция и вариативность* [в:] «Советская этнография», № 2, 1983, с. 19.

640 *Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии...*, op. cit., с. 889.

Упродовж XX ст. традиція настінного розпису зазнала суттєвих змін. Це пов'язано з привнесеними ззовні процесами в традиційно-побутову культуру. Яскравим прикладом того, як народне мистецтво гнучко реагує на будь-які зміни в консервативному селянському середовищі, може бути розквіт стінописів у 20-і роки XX ст. Загальне національне піднесення в усіх сферах у цей час позначилося й на хатньому малюванні.

Натомість кінець 1920-х – початок 1930-х років став для традиційної української культури періодом зламу. Колективізація приватних селянських господарств, штучно організований Голодомор 1932–1933 років, нав'язування нової радянської ідеології спричинили до процесів деформації усталеного мислення та руйнації звичного способу життя.

У розписах спостерігається процес трансформації традицій. Масштабна антирелігійна комуністична пропаганда призводить до переслідування релігійних свят календарного циклу, вилучення з орнаментики творів народного мистецтва давніх сакральних символів, насаджування радянської емблематики. З композицій малювання зникають зображення хреста, свастики, розети (дослідники фіксують їх ще в 1910-х роках). Чужі синкретичному духовному простору селянської оселі радянські символи на стінах з'являються рідко. Однак декілька зразків з такими зображеннями трапляються в музейних колекціях хатнього малювання, зафіксованого дослідниками та збирачами. Це малюнок інтер'єру традиційної селянської оселі з мотивами серпа і молота на комині печі, виконаний майстром Макаром Мухою із с. Михайлівка (нині – Кам'янського р-ну Черкаської обл.)[641]. Оточене рослинним обрамленням зображення створює своєрідний композиційний центр хатніх стінописів. Приклад трансформації традиційного за своєю структурою мотиву «вазона», мальованого на комині печі, зафіксовано на кальці, знятій з розпису селянки Гафії Власик із с. Сказинці (нині – Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.)[642]. Верхівки трьох стебел «вазона» замість квітів увінчують п'ятикутні зірки. Змінюється і стилістика малювання – зірки трактуються як тривимірне об'ємне світлотіньове зображення, що не характерно для народного мистецтва.

641 Зберігається у фондах Національного музею народної архітектури та побуту України (далі – НМНАПУ).

642 Зберігається у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва (далі – НМУНДМ), ДР–3669.

Тісно пов'язаний з календарною обрядовістю настінний розпис поступово зводиться лише до утилітарної та естетичної функцій. Дослідники кінця 1920-х –початку 1930-х років зауважували, що настінні розписи в селах з обрядами не пов'язують, немає усвідомлення їхньої необхідності та певних вимог до зображення [643].

В окремих осередках настінний розпис витісняється малюванням на папері, що пояснюється, на нашу думку, відсутністю його традиційної ролі. Перенесений на папір малюнок втрачає зв'язок з архітектурною площиною, набуває автономного, самостійного значення. Формат паперу зумовлює певні трансформації в орнаменті та мотивах, які підпорядковуються обмеженому композиційному просторові. Для таких малюнків необхідні інші фарби, адже розчин глини на паперовій основі не тримається. Подібні зразки зафіксовано дослідниками і збирачами на Київщині, Уманщині, Поділлі. Зокрема, малюнки «вазонів», букетів, гілок на аркушах шкільних зошитів майстрині Софії Лях із с. Гоголів (нині – Броварського р-ну Київської обл.) було розвішано на стінах хати замість стінописів[644]. Дослідниця Л. Левитська придбала на Поділлі місцеві зразки малювання на папері, призначені для продажу й подальшого застосування в оздобленні хатнього інтер'єру. Зображення рослинних мотивів, здебільшого квіткових пагонів, близькі за стилістикою до листівок [645]. Утім, для Східного Поділля це явище було спорадичним.

На Чернігівщині, Уманщині, Полтавщині та Західному Поділлі в 1920-х роках розповсюджені мальовані рушники, які наслідували місця розташування та композицію вишиваних, і, рідше – тканих, виробів. Як явище імітаційного характеру, мальовані рушники були стінописними, паперовими й текстильними.[646]

Найбільшого поширення малювання на папері набуло на Катеринославщині, де існував розвинений асортимент паперових виробів, призначених для збуту, своєрідна «доморобна промисловість». Так, у с. Петриківка серед видів малювання на папері вирізняються «мальовка», «стьожка», «лиштва» тощо. Зокрема,

643 А. З а р е м б с к и й, *op. cit.*, с. 19; О. Жданович, *Настінний розпис приміських сіл Одеси (етнографічні матеріали до розписів Степової України)* [в:] «Металеві дні», № 7(13), 1931, с. 63.

644 НМУНДМ, № ДР–1963–1968.

645 НМНАПУ, Ж–232, Ж–234, Ж–236.

646 Ю. С м о л і й, *Українські мальовані рушники першої третини XX століття: проблема імітації в народному мистецтві* [в:] "Міст», № 2, 2005, с. 248–255.

«мальовки», витяті по контуру мальовані зображення, призначалися для оздоблення печі [647].

У 1930-х роках дослідники фіксують поширення в настінних розписах нетрадиційних для цього виду народної творчості сюжетних композицій, пейзажів. Т. Мишківська повідомляє про такі зображення в хатніх розписах містечка Козина Білоцерківської округи (нині – Обухівського р-ну Київської обл.).[648]

Із часом на ґрунті хатнього малювання на папері розвинувся станковий розпис, презентований у XX ст. яскравими особистостями. Локальну традицію с. Петриківка (Дніпропетровщина) продовжили такі майстри, як Тетяна Пата, Надія Білокінь, Параска Власенко, Марфа Тимченко та інші. У творах сестер Софії та Ірини Гуменюк (Уманщина), Марії Буряк, Катерини Білокур, Марії Примаченко (Київщина) поєднались особливості народного мистецтва їхніх осередків з індивідуальним творчим баченням.

Зміни в розписах пов'язані також з упровадженням нових матеріалів у сільському будівництві. На Поділлі, де станкове малювання не набуло значного поширення, уже в 1920-х роках стінопис почав трансформуватися в більш практичний, зручний та тривкий різновид декору – декоративно-орнаментальну пластику. Появу нових пластичних оздоб у будівництві сіл Кадиївці, Суржа, Рихта, Слобідка Рихтовська (нині – Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.) було зафіксовано багатьма дослідниками. У житлових спорудах з'явилися такі елементи міської архітектури, як пілястри, горизонтальні тяги, півколонки, рельєфне обрамлення дверей та вікон, профілювання окремих елементів, ліпний орнаментальний декор. Ліпні мотиви «вазонів» розташовані на традиційних місцях розпису зовні хати: з обох боків вхідних дверей, на кутах, біля вікон тощо. Утім, інший матеріал (гіпс із місцевих родовищ) зумовлює спрощене трактування цих образів. У подальшому в житловому будівництві з'явилися нові прийоми оздоблення, зокрема штучні орнаментальні фактури з інтенсивним пофарбуванням. Застосування олійних фарб замість розчинів із глин та рослин призвело до збіднення композицій, втрати виразності, яка була притаманна малюванню природними барвниками.

---

647 Ю. Смолій, *Петриківське малювання: народна й мистецтвознавча термінології* [в:] *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології*, за ред. М. Селівачова, т. 1, Київ 2002, с. 95.

648 Т. Мишківська, *Настінні розписи у містечку Козині на Білоцерківщині* [в:] *Хроніка археології та мистецтва*, ч. 1, Київ 1930, с. 44.

У 1930-х–1940-х роках, з посиленням диктаторського тоталітарного режиму, забороною релігійності, традицій, звичаїв, нав'язуванням нових свят, формуванням концепції «радянського народного мистецтва», почався поступовий занепад стінописів (в окремих осередках настінне малювання побутувало до 1970–1980-х років).

Втрата зв'язку з традицією особливо відчувається в розписах нових архітектурних об'єктів – сільських клубів, колгоспних контор, агітаційних кабін, а також малюнках на папері з радянською тематикою та символікою, які О. Бежкович визначив як «плакати» [649]. В основі цих композицій – традиційний квітковий вінок, центр якого заповнено емблематикою з ідеологічним забарвленням – п'ятикутною зіркою, серпом і молотом тощо.

У дослідженнях 1950-х років зауважується, що розписи оновлюються до радянських свят – 1 Травня та 7 Листопада, наголошується на тому, що необхідно розвивати цей вид народного мистецтва суто як прикрасу, використовуючи місцеві традиції для творення нової, соціалістичної за змістом культури. Мотиви традиційного малювання, здебільшого Катеринославщини, використовуються для декорування громадських будівель, предметів міського побуту, а також цілеспрямовано впроваджуються в інші сфери художньої діяльності – книжкову графіку, фарфорове, скляне і текстильне виробництво тощо.

Водночас поширюються й нові форми традиції розпису. Однією з таких утилітарних форм стали мальовані «килимки», які побутували на Поділлі в 1950–1970-х роках. Виконані на папері, картоні або клейонці олійними фарбами ці твори заміняли стінописи «під килим» і ткані вироби. Традиційні образи, зокрема «вазон», набули в них нової стильової специфіки.

Хатній настінний розпис в українській традиційно-побутовій культурі багатий регіональними та локальними варіаціями, формами побутування. Упродовж XX ст. в народному мистецтві відбулася руйнація цілісних просторово-часових уявлень. Традиція стінопису як вияв життєдайної мудрості багатовікового досвіду народу, побожного ставлення до споконвічних законів буття зникла, залишивши по собі свідчення численних дослідників розпису, вражених довершеністю художніх форм, вивіреністю композицій, історичною давністю існування унікального мистецького явища.

649 А. Бежкович, *Настенная роспись украинской хаты* [в:] «Советская этнография», № 2, 1954, с. 121, 124.

БІБЛІОГРАФІЯ

Б е р и н д а П., *Лексикон словенороський Памви Беринди*, Київ 1961.
Б е р ч е н к о Є., *Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Дніпропетровщина*, зошит 1, Харків–Київ 1930.
Д я д е н к о В., *Традиція побілки житла* [в:] «Народна творчість та етнографія», № 5, 1971, с. 52–58.
Етимологічний словник української мови, за ред. О. Мельничука, т. 3, Київ 1989.
З а є ц ь І., *Дослідження трипільської культури на Поділлі* [в:] *Трипільська цивілізація у спадщині України*, Київ 2003, с. 281–287.
Ж д а н о в и ч О., *Настінний розпис приміських сіл Одеси (етнографічні матеріали до розписів Степової України)* [в:] «Металеві дні», № 7(13), 1931, с. 63.
З и з а н і й Л., *«Лексис» Лаврентія Зизанія. Синоніма славенороссская*, Київ 1964.
Історія української мови. Лексика і фразеологія, Київ 1983.
К о с м і н а Т., *Сільське житло Поділля. Кінець XIX – XX ст.: Історико-етнографічне дослідження*, Київ 1980.
К р ж е м і н с ь к и й К., *Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту*, Кам'янець-Подільський 1927.
Л е в и т с ь к а Л., *Селянський стінний розпис на Поділлі (Зіньківський та Солобковецький р-н)*, Київ 1928.
М и ш к і в с ь к а Т., *Настінні розписи у містечку Козині на Білоцерківщині* [в:] *Хроніка археології та мистецтва*, ч. 1, Київ 1930, с. 41–47.
Н а й д е н О., *Орнамент українського народного розпису: Витоки, традиції, еволюція*, Київ 1989.
П ч і л к а О., *Українське селянське малювання на стінах* [в:] «Записки історико-філологічного відділу», кн. XXIII, 1929, с. 184–187.
С м о л і й Ю., *Генезис українських селянських стінописів: Лівобережна Катеринославщина* [в:] *IV міжнародний конгрес україністів. Мистецтвознавство*, кн. 2, Одеса 2001, с. 213–214.
С м о л і й Ю., *Петриківське малювання: народна й мистецтвознавча термінології* [в:] *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології*, за ред. М. Селівачова, т. 1, Київ 2002, с. 89–100.
С м о л і й Ю., *Українські мальовані рушники першої третини XX століття: проблема імітації в народному мистецтві* [в:] «Міст», № 2, 2005, с. 248–255.

Щ е п о т ь є в а М., *Розписи хат на Кам'янеччині*, Київ 1928.
Б а б е н к о В., *Из этнографических наблюдений в Екатеринославской губернии*, Харьков 1905.
Б а б е н к о В., *Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края*, Екатеринослав 1905.
Б е ж к о в и ч А., *Настенная роспись украинской хаты* [в:] «Советская этнография», № 2, 1954, с. 121–128.
Б л о м к в и с т Е., *Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения)* [в:] *Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в.*, под. ред. С. Токарева, Москва 1956, с. 3–458.
В а с и л е н к о В., *Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X–XX в.*, Москва 1974.
Д а л ь В., *Толковый словарь живого великорусского языка,* т. 1, Москва 1989.
Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края, под ред. В. Иванова, т. 1, Харьков 1898.
З а р е м б с к и й А., *Народное искусство подольских украинцев,* Ленинград 1928.
Л е в ч е н к о М., *Несколько данных о жилище и пище южноруссов*, т. 2, Киев 1875.
Р у с о в М., *Поселения и постройки крестьян Полтавской губернии* [в:] *Сборник Харьковского историко-филологического общества*, под ред. Е. Редина, т. 13, Харьков 1902, с. 73–120.
С р е з н е в с к и й И., *Материалы для словаря древнерусского языка: По письменным памятникам,* т. 2, С. Пб. 1895.
С у м ц о в Н., *Очерки народного быта,* Харьков 1902.
Ч и с т о в К., *Традиция и вариативность* [в:] «Советская этнография», № 2, 1983, с. 14–22.
Ч у б и н с к и й П., *Малоруссы Юго-Западного края* [в:] *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом*, т. 7, ч. 3, С. Пб. 1872, с. 342–608.
Ш е р о ц к и й К., *Очерки по истории декоративного искусства Украины*, т. I, «*Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем»,* Киев 1914.

DOMESTIC WALL PAINTINGS IN UKRAINIAN TRADITIONAL HOUSEHOLD CULTURE: ORIGINS, EVOLUTION, REGIONAL TRANSFORMATION

The article analyzes tradition of house fresco painting as a reflection of the Ukrainian ethnos worldview, its inner world, system of values, aesthetic views. The academic views of K. Shyrotskyi, K. Krzheminskyi, Ye. Levytska, A. Zarembskyi, Ye. Berchenko, M. Shchepotieva, O. Pchilka, Ye. Blomkvist, T. Kosmina and other scientists are analyzed with regard to the origin of this specific phenomenon of the Ukranian traditional folk culture. The main emphasis is made on the conceptualization of transformation processes in decorative painting in the 20th century, the reasons of such changes are highlighted and the peculiarities of functioning of the new forms of the tradition are considered.

Key words: house fresco painting, tradition, origins, genesis, transformation, research

Олена КЛИМЕНКО

Український народний примітив (проблеми термінології, витоки, національна своєрідність)

В наші дні, коли відбувається остаточне відмирання традиційного народного мистецтва, вітчизняні науковці все більше уваги приділяють аналізу типів творчості, що знаходяться на межі народного й професійного мистецтва, продовжуючи розробляти коло проблем, пов'язаних з теорією художнього примітиву[650]. Проте залишається багато нез'ясованих питань, нерідко суперечливих, навіть незрозумілих широкому колу прихильників наївного мистецтва. Насамперед це стосується термінології. Термін «примітив», після виходу 1983 року в Москві відомого збірника *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*[651] без суттєвих заперечень увійшов до мистецтвознавчої термінології для визначення понять пов'язаних із функціонуванням так званої «третьої культури», тобто усього того величезного масиву художньої творчості, який займає простір між академічним (професійним) мистецтвом і традиційним народним. Що ж стосується людей, дещо дистанційованих від мистецтвознавчої думки, то спілкування з ними потребує пояснень та розшифрування вже усталеної на сьогодні термінології. Одним з таких термінів є термін «народний примітив», який, на нашу думку, дозволяє об'єднати й осмислити зразки примітиву, найтісніше пов'язані з традиційним народним мистецтвом. В нашій публікації буде зроблено спробу намітити загальні

650 О. С. Найден, *Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів*. Автореф. дис. докт. мистецтвознавства, Київ 1997; С. Євтушенко, *Концепт примітиву як системоформуюча домінанта науково-теоретичних уявлень про народну художню творчість* [в:] «Народознавчі зошити», №4, 1999, с.586–588; С. Н. Власенко, *Маргинальное в современном украинском наивном искусстве* [в:] *Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке: Материалы научной конференции*, Москва 2007-2008, с.94–98.

651 *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983.

особливості українського народного примітиву як одного з різновидів примітиву або наївного мистецтва. Проблеми, що піднімаються, мають дискусійний характер і, безумовно, потребують подальших досліджень і конкретизації.

Розглядаючи примітив як своєрідне явище художньої культури, що ніби заповнює простір між професійним і народним мистецтвом, дослідники неодноразово відзначали неоднорідність даного поняття, умовність самого терміну[652].

Примітив, на думку деяких вчених (і з цим не можна не погодитись), по суті, є частиною аматорського (самодіяльного) мистецтва, його найвагомішим мистецьким досягненням, приналежність до якого обумовлює ступінь обдарування художника[653]. При всій багатоплановості поняття, примітив доволі легко «впізнається» і відрізняється від аматорської творчості, володіючи власною естетикою[654]. Він так само, як і аматорство, активно взаємодіє з народним і професійним мистецтвом, проте не втрачає своєї специфіки, залишаючись усталеним художнім явищем.

У мистецтвознавчій літературі примітив визначається як «міське низове мистецтво останніх століть»[655], як «своєрідний тип культури, що функціонує одночасно й у взаємодії з непрофесійним фольклором і учено-артистичним професіоналізмом»[656], як «граничний стан матеріалу, який втратив свій твердий стильовий статус»[657] тощо. Підкреслюється багатозначність і розпливчастість терміна[658] й вод-

652 *Примитив и его место..., op. cit.; Примитив в искусстве. Грани проблемы*, Москва 1992; К. Г. Богемская, *Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдеровское искусство в XX веке*, Санкт-Петербург 2001.

653 К. А. Макаров, *О сосуществовании и взаимодействии различных типов художественного творчества в век НТР* [в:] *Проблемы народного искусства*, Москва 1982, с. 39.

654 В. Н. Прокофьев, *О трех уровнях в искусстве Нового и Новейшего времени (К проблеме примитива в изобразительном искусстве)* [в:] *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983, с. 9.

655 Г. Г. Поспелов, *Бубновый валет,* Москва 1990, с. 12.

656 В. Н. Прокофьев, *op. cit.*, с. 13.

657 Л. И. Тананаева, *О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.)* [в:] *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983, с. 33–34.

658 Л. И. Тананаева, *Польский портрет XVII-XVIII веков (К вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени)* [в:] «Советское искусствознание» 77, вып.1, Москва 1978, с.101; Ю. Герчук, *Примитивны ли примитивы* [в:] «Творчество», №2 1972, с. 12.

ночас його перевага у порівнянні з такими термінами, як «інститне» або «наївне» мистецтво[659].

Багатозначність поняття відбиває й типологія примітиву з намаганням розподілити його на групи під різними назвами, надаючи цьому вкрай умовному (хоча й визнаному більшістю вчених) терміну певного відтінку: примітив «лубочний», «романтико-ідилічний», «серйозний»[660], «генетичний», «соціально-етичний», «естетичний» тощо[661]. Серед значної кількості різновидів примітиву доволі чітко виокремлюються два типи. Перший з них наближений до традиційного народного мистецтва, другий активніше взаємодіє з мистецтвом професійним. При цьому обидва різновиди обов'язково зберігають риси, притаманні примітиву взагалі. Г. Островський визначає їх, як примітив «неканонічний» і «канонічний»[662], Г.Поспєлов – як примітив «фольклорний» та «нефольклорний»[663].

Щодо канонічного, або фольклорного, примітиву деякі дослідники (Н.Шкаровська[664], М.Некрасова[665], О.Найден[666] та інші) застосовують термін «народний примітив», який автор цих рядків свого часу запропонувала ввести до наукового обігу вітчизняних дослідників і спробувала визначити своєрідність народного примітиву на матеріалі України[667].

І хоча термін «народний примітив» науковці застосовують у процесі аналізу різних явищ (навіть різних епох), автори завжди відзначають поєднання елементів фольклору та примітиву й обов'язково

659 В. Н. Прокофьев, *op. cit.*, с. 10-12.

660 *Ibidem*, с. 25-26.

661 А. Лебедев, *Типология примитива (Россия XVIII-XIX). Постановка проблемы* [в:] Примитив в искусстве. Грани проблемы, *op. cit.*, с. 38-50.

662 Г. С. Островский, *Народная художественная культура русского города XVIII – начала XX в. как проблема истории искусства* [в:] *Примитив и его место*, *op. cit.*, с. 77.

663 Г. Поспелов, *Искусство городских низов* [в:] «Декоративное искусство», №11, 1990, с. 30-31.

664 Н. Шкаровская, *Мария Приймаченко* [в:] «Декоративное искусство СССР», №11, 1972, с. 45.

665 М. А. Некрасова, *Народное искусство как часть культуры*, Москва 1983, с. 99.

666 О. С. Найден, *op. cit.*, с. 1, 5.

667 О. Клименко, *До питання про термін «народний примітив»* [в:] *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч…* /Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань, Київ 1996, с.24-26; О. Клименко, *Український народний примітив: образні витоки, національна своєрідність* [в:] «Родовід», №16 1997, с. 58-64.

пограничний, перехідний характер розглядуваних творів, їхню відмінність від зразків традиційного народного мистецтва. Додамо: а також і від явищ, які позначають термінами «інситне», «наївне» мистецтво, мистецтво «вихідного дня», «святого серця», «чистого серця», «сьомого дня» (їм, як було зазначено, тотожні варіанти примітиву, названі примітивом «неканонічним» і «нефольклорним»).

Деякі дослідники без використання терміна відмічають риси народного примітиву у творах, які знаходяться на пограниччі фольклору й неканонічного примітиву або професійного мистецтва. Зокрема, П. Жолтовський, аналізуючи народні ікони, підкреслював, що в них «традиційні іконографічні образи набирають фольклорного звучання»[668]. О. Найден у самодіяльному мистецтві виділяє окрему групу майстрів, у роботах яких співіснують риси народного й професійного мистецтва[669].

Подібних прикладів можна навести чимало. Усі вони дозволяють говорити про народний примітив як про явище з власною естетикою, побудованою на елементах неканонічного примітиву й фольклору. Тож спробуємо виявити особливості народного примітиву шляхом порівняння його з естетичними системами, на межі яких він знаходиться, – з традиційним народним мистецтвом та неканонічним (нефольклорним) примітивом.

Головною особливістю народного примітиву є, на нашу думку, поєднання рис традиційного народного мистецтва із загальними ознаками примітиву. В ньому відбувається активна взаємодія впливів міщанських міських смаків (як наслідок «опускання» «високого» мистецтва) і народних селянських. Авторами й споживачами цього мистецтва були мешканці містечок та сіл. Визначальними рисами народного примітиву, що, з одного боку, споріднюють його з народним мистецтвом, а з другого – відрізняють від примітиву неканонічного, є колективнсть мислення, здебільшого спадкоємність передачі майстерності, наявність доволі усталених (хоч і обмежених у часі) традицій, поєднання канонічності й варіативності. Всі ці риси виявляються в сюжетно-образному ладі, композиції, формальних засобах. Від традиційного народного мистецтва (як селянського,

668 П. М. Жолтовський, *Український живопис XVII — XVIII ст.,* Київ 1978, с. 279.

669 А. С. Найден, *Социокультурные и художественно-творческие аспекты взаимодействия самодеятельного, народного и профессионального (на материалах изобразительного искусства)* [в:] *Социалистическая культура и художественная активность масс*, Киев 1984, с. 174-175.

так і міського чи містечкового) твори народного примітиву відрізняються більшою індивідуалізацією, наявністю певної власної системи майже в кожного майстра, доволі активною взаємодією з творчістю художників-професіоналів, що об'єднує народний примітив із примітивом неканонічним і до певної міри з ученим мистецтвом. Спробуємо проілюструвати висунуті положення конкретними прикладами. Проте спочатку доцільно окреслити коло творів, які можна віднести до народного примітиву.

На матеріалі України до народного примітиву, на нашу думку, варто зараховувати народну картину з її канонічними й неканонічними сюжетами на полотні, фанері, склі, дереві; іконопис на склі; народні ікони; сюжетні кахлі; сюжетну глиняну пластику; народну скульптуру з дерева; рушники з жанровими та пісенними сюжетами; вишиті настінні панно; килимки на полотні, папері, клейонці; вивіски; задники фотоательє; частину робіт петриківських майстрів; творчість таких майстрів, як А.Рак, Л.Миронова та деяких інших.

Усі перераховані різновиди народного примітиву створювались у середовищі так званих «міських низів», насамперед у невеликих містечках та розташованих навколо них селах, де автор органічно співіснував зі своїми замовниками, задовольняючи їхні потреби. Тобто зберігалася ситуація «споконвічно властива культурі фольклорного типу: синкретизм художника й середовища, виконавця і споживача мистецтва, які належать до одного соціального колективу»[670]. Така колективність є однією з найважливіших рис народного примітиву. Саме вона і відмежовує його від примітиву неканонічного.

До народного примітиву, як і до традиційного народного мистецтва, можна віднести класичний вислів фольклориста В.Гусєва про те, що колективність «виникає з безкінечної множини *мікропроцесів* колективної творчості, які відбуваються у художній практиці різних колективів від невеликої групи людей, безпосередньо зв'язаних між собою умовами життя, до великих соціальних груп...»[671]. Характерний приклад – широке розповсюдження у XVIII-XIX ст. картини «Козак Мамай» або виготовлення у деяких гончарних осередках (Сунки, Косів, Пістинь, Ічня) сюжетних кахлів із зображеннями вершника, птаха, екіпажа, побутових сценок тощо.

Творцями народної картини чи кахлі, рушника із жанровою сценкою або ікони на склі були водночас і автори, і споживачі, які мали потребу саме в цій певній речі, що відповідала смакам

670 Г. С. Островский, *Народная художественная культура*, *op. cit*, с. 68.
671 В. Е. Гусев, *Эстетика фольклора*, Ленинград 1967, с. 193.

та естетичним уподобанням даного колективу, незалежно чи то буде містечко з навколишніми селами, а чи запити нації в цілому, коли в багатьох регіонах створюється народна картина із канонічними сюжетами (наприклад, «Козак і двічина біля криниці», «Ангел стереже дітей» тощо).

Особистісне начало у народному мистецтві невіддільне від колективного (надіндивідуального). Гончарі й мешканці певного гончарного осередку завджи відрізняють автора горщика чи глечика, іграшки або кахлі, чого «стороння» людина (не член даного колективу) зробити не в змозі. У творах представників народного примітиву індивідуальність виявляється чіткіше.

В кожному з різновидів народного примітиву склалися певні традиції, що виявляється в сюжетах, характері композиції, певних прийомах, які передаються від покоління до покоління. Представник народного примітиву може вчитися безпосередньо в когось з односельців або ж творити під впливом речей, бачених на ярмарках в містечках чи в інтер'єрах хат. Проте дотримання місцевої традиції з індивідуалізованим її осмисленням (більш індивідуалізованим, ніж у традиційному фольклорі) є неодмінною психологічною ознакою його творчості.

Канонічність і варіативність є також показовими рисами народного примітиву. Як і у фольклорі, сформовані канони передаються від покоління до покоління, від майстра до майстра (знову ж таки «спілкування» може відбуватися на базарах чи ярмарках). Представник народного примітиву виробляє власні канони чи створює їх на основі баченого і користується ними у низці робіт. Це може бути певний сюжет із усталеною композицією чи окремий його елемент, який переходить з однієї роботи до іншої. В цьому плані показовою є творчість Анастасії Рак, в якої з однієї картини до іншої «мандрує» пара котів, голуби, зображення жінки з дівчинкою, риби, човен з рибалкою тощо. Повторюється не лише певний сюжет або образ, а й манера його трактування. Варіативність у народного примітивіста виявляється набагато яскравіше, ніж у представника традиційного народного мистецтва. І це зрозуміло: адже власне «я» тут завжди відчутніше.

Що ж споріднює народний примітив із примітивом неканонічним? Спробуємо відповісти на це доволі складне питання. Справа тут не лише у більшій (у порівнянні з фольклором) індивідуалізації. Спільність виявляється як у психологічній основі творчості, так і у стилістичних особливостях. Адже ж при всій багатоплановості примітиву є «щось», що об'єднує твори всіх примітивістів і відрізняє

їх від традиційного народного мистецтва й від професійного (академічного) мистецтва, а також від самодіяльної творчості (аматорства) Л. Тананаєва слушно відмічає, що примітив – «складне, іноді дуже опосередковане відображення дійсності, яка розуміється не лише як зовнішня побутова конкретність, але й в усій різноманітності реальної та ідеальної життєвої сфери. Використання ж і огрублення у процесі цього відображення матеріалу високого мистецтва (наприклад, композиційної схеми в живопису або сюжету в літературі) відбувається в процесі створення власної образної системи. Наявність цієї власної образності, а не просте наслідування, переосмислення, а не бездумне й незграбне імітування високого мистецтва видаються нам надзвичайно важливою особливцстю «примітиву»[672].

Дослідники неодноразово відмічали безпосередність та наївність світогляду представників примітиву, інстинктивний характер їхньої творчості, «лубочність» прийомів тощо. П. Жолтовський у народному іконопису відмічає наївну реалістичність зображення, спрощення теми, нехитру розповідну форму, «постаті стають присадкуватими, з великими головами, широкими плечима, короткими ногами, обличчя спрощуються і схематизуються. [...] Малюнок виведений спокійно суцільною лінією при застосуванні грубого контура [...], рух виражений умовними жестами...»[673]. Подібні риси притаманні і народній іконі на склі, і народній картині, і сюжетним кахлям. Схематичність, узагальненість і експресивність зображень, порушення класичних пропорцій, великі голови, приземкуваті постаті, умовне поєднання зображень людей з орнаментикою тощо – ось загальні риси стилістики народного примітиву. Згадаємо славнозвісні ічнянські кахлі в їхньою «наївністю» у зображенні вершників чи екіпажів. Або картини О. Шабатури і Д. Перепелиці. Або ж безіменні народні картини «Тікай, Петре з Наталкою ...», «Козак і дівчина біля криниці», багаточисельні букети, зображення котиків, голубів, краєвиди – всі ці зразки народного примітиву позначені спільними рисами. У мистецтвознавчій літературі такі риси визначаються як «лубочність» манери, прийомів тощо[674].

Питання образних витоків українського народного примітиву видається нам доволі складним і майже не дослідженим.

В. Прокоф'єв відмічає, що «високі культури вчорашнього та позавчорашнього дня начебто наново переосмислюються у сфері

672 Л. И. Тананаева, *Польский портрет, op. cit,* с.105.
673 П. М. Жолтовський, *Український живопис, op. cit.*, с. 277–279.
674 Див.: *Примитив и его место, op. cit.*, с. 97-99, 102-103, 135, 145, 146.

примітиву. Народне міське середовище із запізненням і по-своєму переживає те, що порівняно нещодавно пережив та хоча б частково позбувся учено-артистичний професіоналізм»[675]. До витоків примітиву дослідник зараховує традиції середньовічних міст-комун, Ренесансу, бароко, а також вульгаризований романтизм[676]. О.Найден відмічає вплив на народну картину стилю модерн[677].

Для українського народного примітиву був і залишається важливим тісний зв'язок із пісенним фольклором, що виявляється не лише в сюжетах та їхніх назвах (згадаємо хоча б «Дівчино моя, напій же коня...»), а й у фольклорному характері мислення його представників, у використанні традиційних фольклорних образів: пташка, калина, береза, тополя, дуб, криниця тощо.

Мало місце й «опускання» тем та сюжетів професійного мистецтва, що творчо переосмислювалися народними примітивістами. Народна картина XVIII-XIX ст. тісно пов'язана з іконописом.

Таким чином, в українському народному примітиві поєднуються (іноді співіснують) впливи загальноєвропейських стилів, які з певним «запізненням» переосмислюються й набувають національної специфіки, та місцеві фольклорні традиції, котрі обумовлюють національну своєрідність нашого народного примітиву. В цьому аспекті доволі цікавими видаються думки Б. Віппера. У книзі, присвяченій бароко Латвії, він показує подвійність процесу, що там відбувався: фольклоризація стильових форм (автор застосовує термін «рустифікація») й водночас утворення передумов національного стилю саме в «низових» шарах народного та близького до нього ремісничого мистецтва. Б. Віппер наголошує на тому, що постійно оцей «знижений» варіант має здатність зворотньо впливати на високі форми. Автор підкреслює важливе значення примітиву для розвитку національної художньої культури[678].

В Україні, як у XVII-XVIII ст., так і пізніше, мав місце аналогічний процес. Особливо яскраво він виявився у портреті XVII-XVIII ст., народній іконі, картині «Козак Мамай», народній картині кінця XIX – першої третини XX ст. із фольклорними сюжетами, коли народні примітивісти брали за зразок картини українських художників і створювали власні надзвичайно цікаві речі, а такі художники,

675 В. П р о к о ф ь е в, *К проблеме примитива в изобразительном искусстве*, «Декоративное искусство СССР», № 4, 1981, с. 29.

676 *Ibidem*.

677 А. С. Н а й д е н, *Социокультурные,* op. cit, с. 138–139.

678 Л. И. Т а н а н а е в а, *Польский портрет,* op. cit., с. 129.

як, наприклад, М. Пимоненко, С. Васильківський, Ф. Красовський у свою чергу користувались не лише фольклорними сюжетами (пісні, казки, легенди тощо), а безпосередньо роботами сільських малярів, саме в них вбачаючи національно самобутні твори.

Тож національна самобутність українського народного примітиву обумовлюється, з одного боку, тісним взаємозв'язком із пісенним фольклором (сюжети, образи), а з другого – використанням засобів народного мистецтва й характеру його світосприйняття. Оці глибинні національні імпульси поєднуються із «зовнішніми» впливами. Це, по-перше, стилі високого мистецтва (Ренесанс, бароко, модерн), які «переосмислюються» і ніби пристосовуються до народної свідомості, утворюючи надзвичайно цікаві зразки. По-друге, відбувається запозичення сюжетів українського професійного мистецтва, пов'язаних із народним життям та побутом.

До народного примітиву як самобутнього явища вітчизняної художньої культури, на нашу думку, варто зараховувати ті зразки примітиву, в яких переважають ознаки народного мистецтва, що органічно поєднуються із загальними рисами примітиву (наївність, безпосередність світосприйняття, увага до деталей тощо). Твори українських народних примітивістів сприяють розумінню святкової краси нашого життя, навчають добру й любові, відновлюють втрачену гармонію. Теоретичне осмислення термінів «народний примітив», «художній примітив», «наївне мистецтво», «інситне мистецтво» потребує вдумливої роботи науковців, врахування здобутків художньої практики: адже нерідко відбуваються виставки наївного мистецтва (переважно малярства) без врахування мистецтвознавчих розробок, тобто теорія і практика поки що роз'єднані. Їхньому об'єднанню сприятиме спільна робота і взаєморозуміння. Позитивний приклад – проведення круглого столу «Проблеми термінології та визначення місця *українського наїву* в системі національної художньої культури» на базі виставки «Збережене сонце. Український наїв XX ст. Майстри» (28 жовтня 2014 року, Національний заповідник «Софія Київська»).

БІБЛІОГРАФІЯ

Б о г е м с к а я К., *Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдеровское искусство в XX веке*, Санкт-Петербург 2001.

В л а с е н к о С., *Маргинальное в современном украинском наивном искусстве* [в:] *Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке: Материалы научной конференции*, Москва 2007–2008, с.94-98.

Г е р ч у к Ю., *Примитивны ли примитивы* [в:] «Творчество», №2 1972, с.12.

Г у с е в В.Е., *Эстетика фольклора*, Ленинград 1967.

Є в т у ш е н к о С., *Концепт примітиву як системоформуюча домінанта науково-теоретичних уявлень про народну художню творчість* [в:] «Народознавчі зошити», №4, 1999, с.586–588.

Ж о л т о в с ь к и й П., *Український живопис XVII — XVIII ст.*, Київ 1978.

К л и м е н к о О., *До питання про термін «народний примітив»* [в:] *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... /Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань*, Київ 1996, с.24–26;

К л и м е н к о О., *Український народний примітив: образні витоки, національна своєрідність* [в:] «Родовід», №16 1997, с.58–64.

Л е б е д е в А., *Типология примитива (Россия XVIII-XIX). Постановка проблемы* [в:] *Примитив в искусстве. Грани проблемы*, Москва 1992, с.38–50.

М а к а р о в К., *О сосуществовании и взаимодействии различных типов художественного творчества в век НТР* [в:] *Проблемы народного искусства*, Москва 1982, с.34–45.

Н а й д е н А., *Социокультурные и художественно-творческие аспекты взаимодействия самодеятельного, народного и профессионального (на материалах изобразительного искусства)* [в:] *Социалистическая культура и художественная активность масс*, Киев 1984, с. 128–191.

Н а й д е н О. *Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів,* Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства, Київ 1997.

Н е к р а с о в а М., *Народное искусство как часть культуры*, Москва 1983.

О с т р о в с к и й Г., *Народная художественная культура русского города XVIII – начала XX в. как проблема истории искусства*

[в:] *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983, с. 63–77.
П о с п е л о в Г. *Искусство городских низов* [в:] «Декоративное искусство», №11, 1990, с.30–31.
П о с п е л о в Г., *Бубновый валет*, Москва 1990.
Примитив в искусстве. Грани проблемы, Москва 1992.
Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени, Москва 1983.
П р о к о ф ь е в В., *К проблеме примитива в изобразительном искусстве*, [в:] «Декоративное искусство СССР», № 4, 1981, с. 27-29.
П р о к о ф ь е в В., *О трех уровнях в искусстве Нового и Новейшего времени (К проблеме примитива в изобразительном искусстве)* [в:] *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983, с. 6–28.
Т а н а н а е в а Л., *О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.)* [в:] *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983, с.29–43.
Т а н а н а е в а Л., *Польский портрет XVII-XVIII веков (К вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени)* [в:] «Советское искусствознание» 77, вып.1, Москва 1978, с.100–129.

UKRAINIAN FOLK PRIMITIVE ART AS PHENOMENON OF DOMESTIC ART CULTURE

The paper deals with the Ukrainian folk primitive art as an original phenomenon of domestic art culture which has its own aesthetics founded on the principles of non-canonical primitive art and figurative folklore. The problems of the primitive art vocabulary have been examined. From the author's standpoint, the term *folk primitive art* allows combining and comprehending the examples of primitive works which are most closely related to traditional folk art.

Keywords: primitive art, folk primitive art, folk art, dilettantism.

Олена ЩЕРБАНЬ

Глиняний посуд Наддніпрянщини, як складова традиційної культури харчування українців

Традиційна культура харчування українців, що склалася в процесі історичного буття – виразна ознака етноспільноти в певному ландшафтному ареалі, котра набула істотних етновиражальних рис, будучи етнічним атрибутом, сутнісно визначальною компонентою. Становлення та розвиток традицій формоутворення, декорування, функціонального призначення й використання глиняних виробів залежали від способів обробки продовольства для приготування повсякденних, святкових і обрядових харчових запасів, страв і напоїв, а також від природно-географічних умов, характеру господарської діяльності, інтенсивності контактів з іншими народами. Одним з найбільш інформативних елементів культури харчування є глиняний посуд для приготування, подачі до столу, споживання, зберігання та транспортування їжі. На території України виготовлене з глини кухонне начиння використовується щонайменше вісім тисячоліть. Ним користуємося дотепер і, очевидно, будемо користуватися надалі. Вивчення традиційного українського глиняного посуду видається нам важливим джерелом для з'ясування етногенетичних процесів, міжетнічних зв'язків, національних традицій культури харчування українців. Відтак досліджувати його слід у контексті динаміки перетворень, пов'язаних зі змінами економічного, суспільного життя й домашнього побуту з одного боку та в етнокультурних взаємодіях з іншого, враховуючи зростаючий інтерес фахівців суміжних галузей. Зокрема, медицини, екології, нутриціології, дієтології, ресторації.

Етнографічні праці узагальнюючого характеру, присвячені вивченню ролі глиняного посуду в культурі харчування народів світу, досі не чисельні. Культура харчування українців описується народознавцями понад два століття. До кінця XIX століття глиняний посуд в її контексті характеризувався лише побіжно, через окремі згадки того чи іншого виробу під час опису рецептів приготування страв. Лише Варвара Щелоковська 1899 року опублікувала статтю з більш-менш детальним переліком начиння середньозаможної

родини Куп'янського повіту на Харківщині та згадками про його використання в приготуванні конкретних страв [679]

Сплеск досліджень форм, декору та призначення глиняного посуду Наддніпрянщини (у широкому розумінні її територіальних меж) відбувся у другій половині 1920-х років. Цей час пов'язаний із розгортанням гончарства загалом і народної культури зокрема в умовах «нової економічної політики» в руслі загальносоюзних тенденцій. Про це свідчить факт активного обговорення студій з питань гончарства (зокрема, українського) в Державній академії художніх наук (Москва), при якій діяла Комісія по вивченню кераміки[680].

Варто згадати кілька статей другої половини 1920-х років. Зокрема, Марія Фріде в роботі *Форми й орнамент посуду з Поділля* (1927 р.) всі глиняні посудини з с. Бубнівка (Вінницька область) розділила на групи, відповідно до ступеня їх відкритості і подала характеристику їхнього призначення[681]. Стаття Лідії Шульгіної *Ганчарство в с. Бубнівці на Поділлі* опублікована 1929 року, досі залишається найповнішим описом гончарства села Бубнівки[682]. Написана вона на основі етнографічних «екскурсій» дослідниці, які становлять значний інтерес для керамологічних студій і виявляє її як фахового етнографа. Вагому увагу в даній статті приділено формі, розмірам і застосуванню глиняного посуду. Найважливіший внесок дослідниці тут у тому, що зроблено акцент на використанні глиняного посуду в побуті, що більшість дослідників пропускали в своїх працях. У статті Євгенії Спаської *Глечик з хрестиком (етюд з циклу «Чернігівське гончарство»)* (1929) описано звичай мітити хрестиком глечики у Зборну (Федорову), зроблено спробу розтлумачити його семантику[683]. Завершується цей період більш поверховим у плані висвітлення проблем, що нас цікавлять, дослідженням

679 В. Щ. *Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами* [в:] «Этнографическое обозрение», № 1–2, Москва 1899, с. 18–24, 266–322; О. Щ е р б а н ь, *Глиняний посуд у традиційній культурі харчування українців через призму дослідження Варвари Щелоковської* [в:] «Народна творчість та етнологія», № 5, 2014, с. 29–36.

680 *Бюллетени Г.А.Х.Н.*, № 6–7, Москва 1927.

681 М. Ф р і д е, *Форми й орнамент посуду з Поділля* [в:] «Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови», вип. 1, 1928, с. 81–92.

682 Л. Ш у л ь г і н а, *Ганчарство в с. Бубнівці на Поділлі* [в:] «Матеріяли до етнології», т.II, Київ 1929, с. 111–200.

683 Е. С п а с ь к а, *Глечик з хрестиком (етюд з циклу «Чернігівське гончарство»)* [в:] «Матеріали до етнології й антропології», т.XXI–XXII, ч.1, Львів 1929, с. 35–41.

керамолога Якова Риженка *Форми ганчарних виробів Полтавщини* (1930 р.). У ній, вчений уперше пояснив пристосованість форми горщика до приготування страв у печі[684]. На жаль, поступ української керамології було штучно перервано репресивними заходами 1930-1940-х років. Лише наприкінці 1950-х років вивчення української народної кераміки, зокрема, форм і призначення глиняного посуду, продовжилося. Помітним явищем в українській керамології післявоєнного періоду стала монографія етнографа Катерини Матейко *Народна кераміка західних областей Української РСР XIX–XX ст.* (1959 р.). В ній дослідниця, стисло описала форми глиняного посуду досліджуваного регіону, пояснюючи відносну їх стійкість тим, що вони були вміло і доцільно застосовані, не потребуючи ніяких змін. Навела характеристику призначення багатьох з них[685]. З пізніших праць відзначимо монографію мистецтвознавця Лесі Данченко *Народна кераміка Середнього Придніпров'я* (1974 р.), яка, проаналізувавши форми горщиків і мисок Середнього Придніпров'я першої половини XX століття, виокремила локальні варіанти народного гончарства[686].

Знаковою подією в українській керамології став вихід монографії етнографа та керамолога Олеся Пошивайла *Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна* (1993). У ній дослідник підсумував відомі на той час відомості про роль глиняних виробів у культурі українців Дніпровського Лівобережжя, додавши деякі власні спостереження та матеріали польових експедицій[687]. Новаторське дослідження дизайну окремих видів глиняного посуду (тикви, миски, макітри) з с. Великі Будища (Полтавщина) та їх деталей опублікував мистецтвознавець Остап Ханко в статті *Великобудищанський осередок гончарювання* (2002 р.). Дослідник зробив висновок про те, що кожна деталь, кожна зміна форми гончарного виробу призначена для обслуговування однієї або кількох функцій, а загальна форма визначається основним призначенням. Автор навів переконливі докази того, що «в українських народних побутових виробах конструкція визначається функціями

684 Я. Риженко, *Форми ганчарних виробів Полтавщини* [в:] *Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії української культури імені академіка Д.І.Багалія*, т.IX, вип.2., 1930, с. 22–42.

685 К. Матейко, *Народна кераміка західних областей Української РСР XIX–XX ст.*, Київ 1959, с. 40–60.

686 Л. Данченко, *Народна кераміка Середнього Придніпров'я*, Київ 1974, с. 11.

687 О. Пошивайло, *Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна*, Київ 1993, с. 207–219.

предмету»[688]. З другої половини 2000-х років у вивчення питань місця і ролі глиняного посуду в культурі харчування українців Наддніпрянщини включилася і автор дослідження[689].

Отже, дослідники XIX – початку XXI століття, в основному акцентували увагу на історико-художніх, типологічних, історико-етнографічних, етнолокальних, історико-генетичних аспектах вивчення глиняних посудин. Глиняний посуд в основному розглядався окремо від традиційної культури харчування українців або ж торкаючись її побіжно. Українські вчені, фактично з самого початку зацікавленості вивченням кераміки, характеризували її форми і призначення. Але досі інформація про функції українських глиняних посудин і зв'язку з ними форми уривчаста, стосується окремих періодів історії України, регіонів, гончарних центрів, типів посуду. Досі жодного узагальнюючого дослідження взаємозалежності форм і призначення глиняного посуду всієї території сучасної України немає. Але подібні студії нині, у часи суцільної глобалізації з одного боку і всезростаючого зацікавлення автентичною

688 О. Ханко, *Великобудищанський осередок гончарювання* [в:] «Українська керамологія: Національний науковий щорічник», 2002, кн.2, Опішне 2002, с. 223.

689 А. Щербань, О. Щербань, *Глиняні кухлі з Опішні: до проблеми атрибутування* [в:] «Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні», вип. 22, ч. I, Київ 2013; О. Щербань, *Глиняний горщик у культурі харчування українців (кінець XIX – перша половина XX століття)* [в:] «Керамика: наука и жизнь», № 1 (11), Київ 2011, с.54–67; О. Щербань, *Український празниковий глиняний посуд (кінець XIX – перша половина XX століття)* [в:] *Календарна обрядовість у життєдіяльності етносу. Збірка наукових праць / Матеріали міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання»*, Одеса 2011, с. 335–343; О. Щербань, *Глиняна макітра в побуті та весільній обрядовості жителів Опішного в останній третині XX – початку XXI століття (за польовими матеріалами)* [в:] «Матеріали до української етнології. Збірник наукових праць», вип.8, Київ 2009, с.134–137; О. Щербань, *Глиняний чайник в культурі харчування українців* [в:] «Вісник національної академії мистецтв», вип.23, Львів 2012, с.327–334; О. Щербань, *Форми і призначення глиняних друшляків у культурі харчування українців* [в:] «Народна творчість та етнологія», № 5, 2013, с. 101–107; О. Щербань, *Глиняний посуд у традиційній культурі харчування українців через призму дослідження Варвари Щелоковської* [в:] «Народна творчість та етнологія», № 5, 2014, с. 29–36; О. Щербань, *К вопросу о маркерах изменений в традиционной культуре Украины (на примере глиняных дуршлагов)* [в:] *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : Мат. Міжнароднай навук.-практ. канф (28-29 лістапада 2013 г., гор. Мінск)*: У 2 частках. Ч.2., Мінск 2014, с. 200–205.

культурою різних народів з іншого видається особливо назрілими й актуальними. Зокрема необхідно здійснити системний аналіз джерельної бази; по-новому осмислити і систематизувати спадщину вчених, яка тією чи іншою мірою стосувалася питань використання глиняного посуду українцями в культурі харчування; віднаходити і вводити в науковий обіг, атрибутуючи їх, раніше невідомі речові, архівні та літературні джерела, результати польових досліджень; чітко визначити дефініції теми; розробити методологію дослідження, засновану на сучасних етнологічних методологічних підходах до вивчення народної культури українців; проаналізувати наявні типології глиняного посуду й на їхній основі розробити універсальну розгорнуту типологію за функціональним призначенням; розкрити традиційний досвід використання глиняного посуду в повсякденній і обрядовій культурі харчування українців; врахувавши результати нових етнологічних, історичних, археологічних, мистецтвознавчих, культурологічних, керамологічних досліджень, представити цілісну характеристику взаємовпливів і метаморфоз глиняного посуду та культури харчування в усьому спектрі його історичних, етногенетичних, етноареальних, соціокультурних, конструктивно-технологічних і художніх ознак.

Методологічні основи досліджень мають грунтуватися на визнанні глиняного посуду в традиційній культурі харчування українців як предмета не тільки етнології, але й історії, антропології, соціології, культурології, керамології, музеології. Важливо використовувати дослідницькі підходи названих наук, враховуючи методологічні основи археології, мистецтвознавства, мовознавства. Оскільки така широка тема потребує монографічного дослідження, в даній роботі зупинимося лише на одному її аспекті – висвітленні взаємозалежності форм і призначення глиняних виробів. Українські вчені, фактично від самого початку зацікавленості вивченням кераміки, звертали увагу на особливості її форм в тих чи інших гончарних осередках. Але досі опублікована інформація з цих питань фрагментарна, стосується окремих періодів історії України, регіонів, гончарних осередків, типів виробів.

Відомо, що в XIX – першій третині XX століття українське гончарство було високо розвинутим. Це виразилося у виготовленні і використанні широкого асортименту глиняного посуду. З ним українські господині здійснювали наступні операції: вибирали, мили, сушили; виварювали, випарювали; готували до використання; наливали і виливали з них рідину; поміщали в піч і витягували з неї; ставили на стіл, полиці, в льох; накривали покришкою, черпали рідину;

зберігали рідини та продукти; відстоювали молоко і молокопродукти; нагрівали-охолоджували компоненти і готові страви; випарювали рідини; запікали страви; тушкували, їли і пили з посуду, і так далі. В результаті «вжиткового» відбору найбільш зручних і функціонально обумовлених форм, більшість використовуваних видів посуду були спеціалізовані для конкретних потреб.

Залежно від основного призначення, український глиняний посуд можна розділити на **кухонний** (зазвичай мало орнаментований, призначений переважно для приготування страв і напоїв – «горщики», «ринки», «гладишки», «макітри», «сковорідки», «поросятниці», «гусятниці»), а також використовуваний в процесі готування («друшляки», «цідилки», «бродильники», «глечики» тощо);

для збирання, зберігання і **транспортування** продуктів («банки»-«слоїки») і напоїв («тикви», «барила», «баклаги»), молока («глечики», «дійниці»), дьогтю («мазнички»), зазвичай мало орнаментований;

столовий (досить часто – багато орнаментований, призначений для подачі страв і напоїв до столу – «миски», «тарілки», «тарелі», «носатки», «глеки»-«дзбанки», «тикви» «барильця», «куманці», «плесканці», «кухлі», «чайники»);

обрядовий («**празниковий**»)[690] (зроблений спеціально для здійснення обряду або підготовки до нього – «тазки» (посуд для випікання пасок), «перепійці» і «тройчатки», «глечики для вареної» (глеки і чарки, що використовувалися у весільному обряді), «глечики для святої води»), миски для поминальних страв, «миски на принос», а також із «**магічними елементами»** і «**магічні»** («горнята зі слимаків», «горнята на відлів», глечики з хрестиком, глечики з пупом, посуд з «міткою»); окремі категорії – багато орнаментовані).

Кількість і асортимент глиняного посуду, яким користувалися в одній українській родині другої половини XIX – XX століть залежали від її достатку. Наприклад, в родині середнього достатку Куп'янського повіту Харківської губернії (не належав до найбільш розвинених гончарних районів України) використовувалося близько

690 О. Щ е р б а н ь, *Український празниковий глиняний посуд (кінець XIX – перша половина XX століття)* [в:] *Календарна обрядовість у життедіяльності етносу. Збірка наукових праць / Матеріали міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання»*, Одеса 2011, с. 335–343.

десяти найменувань глиняного побутового посуду, приблизно п'ятдесят одиниць[691].

Про призначення тієї або іншої глиняної посудини свідчить насамперед її форма. Українські господині їх не плутали. Не називали, наприклад, горщик глечиком і не варили в глечику кашу. Кожен тип посудин мав особливості форм, розмірів, пропорцій, а також декору.

Глиняний горщик – найбільш поширений і наймасовіший в кожному господарстві тип посуду. *Горщик* – різновеликий посуд з опуклим тулубом, отвором, дещо меншим за опук, більшим чи майже рівним денцю і невисокими вінцями (переважно вертикальними прямими, рідше – відігнутими), вухами або без них. Більшість горщиків мали висоту дещо меншу, ніж діаметр тулуба, або приблизно рівну йому. Основна функція горщиків – слугувати місткістю для приготування страв у печі. Але були й інші призначення. Саме розмаїтість способів використання горщиків, специфіка технології приготування та необхідних об'ємів страв призводила до того що навіть одна середньозаможна господиня користувалася різними за розмірами і, частково пропорціями горщиками (близько п'ятнадцяти штук)[692]. Приміром, у Опішні (розвинений гончарний осередок Полтавщини), горщики були ширшими і вужчими, вищими і нижчими («пукатими» – з опуклими боками, «плоскунами» – нижчими і «стовбунами»). Така варіативність є наслідком того, що впродовж століть форма українських горщиків змінювалася, еволюціонуючи разом з гончарною технологією, пристосовувалась до теплотехнічних споруд, в яких готувалися страви і їх рецептів. Саме конфігурація посудин XIX – XX століть дозволяла найбільш раціонально використовувати нагрівальну енергію печі. Нижня частина, вузька біля денця і розширена до опуку, придатна для підставляння рогача, щоб поставити-зняти посудину в піч (з печі). Верхня частина горщика була звуженою відносно опуку, спроможною витримувати температурний режим, необхідний для приготування продуктів, запобігати надмірному випаровуванню вологи. Діаметр вінець був таким, щоб в отвір могла вільно потрапляти рука під час миття посудини і її було зручно наповняти різнорозмірними твердими інгредієнтами. Але не дуже широким, аби рідина швидко не викіпала

691 В. Щ. *Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами* [в:] «Этнографическое обозрение», № 1-2, Москва 1899, с. 271–272.

692 *Ibidem*, с. 271–272.

й страва умлівала. Для цього горщик часто закривали глиняною покришкою, для розміщення якої пристосовані вінця. Кулястий тулуб посудини забезпечував добре прогрівання вмістилища в печі.

Розмір горщика корелювався стравами, які готувалися в ньому. Окрім того, горщики використовувалися для різних господарських потреб. Важливо відзначити, що конкретне призначення кожної окремої посудини залежало від її розмірів і потреб господині в певний момент. Горщики вищеописаної форми (узвичаєної для XIX–XX століть) на території України почали виготовляти з другої половини XVI століття і використовувалися в усіх її регіонах. Подібної форми вироби побутували в білорусів, румунів, поляків[693].

Незважаючи на наявність багатьох спільних рис, горщики на території України мають регіональні особливості в формах, пропорціях, розмірах і декорі. Що пов'язано з різними темпами формотворення, переважаючими культурними впливами та контактами населення того чи іншого регіону. Регіональні відмінності формотворення українських горщиків, що сформувалися впродовж доволі тривалого періоду, досі спеціально не вивчалися, хоча можуть бути важливим джерелом для студіювання історії культури того чи іншого регіону.

На території Правобережної й Західної України в досліджуваний період побутували горщикоподібні посудини – двійнята (двійнятка, парка, близнята, «дзвінята») – два невеликі з'єднані докупи горщики, з ручкою-кільцем на дотичних вінцях, призначених для перенесення їжі[694]. Цікавим у сенсі взаємозалежності форми і функції є горщикоподібний за формою тулуба і вінець глиняний чайник. Глиняні чайники кустарного виробництва в побуті українців широко використовувалися відносно нетривалий час (з 1890-х до кінця 1920-х років). Українські гончарі-кустарі почали їх виготовляти під впливом відповідної фабрично-заводської фарфоро-фаянсової продукції з періоду, коли в народне харчування українців доволі міцно увійшов чай. Для заварювання і розливання якого пристосована форма виробу. Але епізодично виготовлялися пізніше й виготовляються донині. Під спільною назвою «чайник» гончарі виробляли кулястий посуд з вузьким отвором (приблизно рівним денцеві), невисокими вінцями, носиком (що є визначальною ознакою посудини) на зовнішньому боці і вухом на протилежному від нього. Виготовити гончареві глиняного чайника було нескладно, оскільки

693 О. Щербань, *Глиняний горщик, op. cit.*, с.54–56.
694 Л. Шульгіна, *op. cit.*, с. 145.

така форма мала апробовані прототипи. Приміром, на Полтавщині це могли бути «носатки», риночки з тулійкою (трубчастою ручкою), «глечики для вареної»[695].

Макітра, макітерка, макортеть, макотерть – різновеликий глиняний посуд із дуже розхиленими бічними стінками. Великі макітри мали два вушка по боках. Менші, в Опішному іноді мали одне вухо[696]. Як і горщики – макітри досить універсальні. Їх використовували для зберігання борошна, масла, води, сирівцю, вареників, пирогів тощо. В них учиняли тісто, готували опару, заквашували й солили овочі, розминали картоплю, сир, золили білизну і т. ін.[697]. Особливістю глиняних макітер є те, що діаметр вінець (невисоких) був приблизно рівним або дещо меншим за найбільший діаметр тулуба. Вінця, як правило, були потовщеними, різко відігнутими назовні. Такими, що плавно переходили в тулуб. Порівняно з мискою і ринкою, макітра має більш витягнуті пропорції[698]. Такі особливості були обумовлені функціями цих посудин. Широкий отвір забезпечував зручний доступ до вмісту (маку, пшона, картоплі, насіння конопель) під час розтирання (найменші посудини, об'ємом 2-4 л – в Опішні називалися «макотерті»), змішування компонентів, запікання страв і складання готової випічки (середні посудини, об'ємом 5-6 л – в Опішні називалися «макітерки»[699]), бродіння-замісу тіста, соління і квашення фруктів і овочів, зберігання води для пиття (великі «макітри», об'ємом 10-30 л). Масивність вінець була функціонально обумовленою, оскільки під час роботи на макітру здійснювалися значні механічні і фізичні зусилля. Конструктивне призначення вінець – створити ребро жорсткості, яке узяло б на себе всю залишкову напругу. Відігнутість дозволяла обмотувати верхню частину посудини мотузкою з метою зміцнення, уберігання від розламування в процесі використання. У печі макітри інколи використовували під час приготування страв, які повинні запікатися. Розширеність макітри дозволяла інтенсивно випаровуватися волозі з неї, проникати високій температурі в середину страви, таким чином підсмажуючи її. Катериною Матейко помічено регіональну специфіку використання макітер в Україні. Найбільш розвиненими в формах і розмірах вони були на більшості терито-

695 О. Щ е р б а н ь, *Глиняний чайник, op. cit.*, с.327–334.
696 Я. Р и ж е н к о, *op. cit.*, с. 28–29.
697 О. Щ е р б а н ь, *Глиняна макітра*, op. cit.
698 О. Х а н к о, *op. cit.,* с.221–223.
699 Я. Р и ж е н к о, *op. cit.*, с. 29.

рії Лівобережної України та центральної частини Дніпровського Правобережжя. Чим далі на захід – тим розміри макітер зменшувалися і звужувалася сфера їх застосування. Зокрема, на Львівщині, Тернопільщині та Івано-Франківщині їх застосовували здебільшого для м'яття картоплі на пироги, тертя маку, сиру та зціджування молока. На Закарпатті макітер не знали взагалі[700].

Функцію доведення до готовності шляхом рівномірного підсмажування виконувала й дещо подібна за формою до макітри середнього розміру глиняна *ринка*. Але ринки, як правило, мали одну ручку (трубчасту горизонтальну або дугоподібну вертикальну)[701]. В окремих осередках Західної України ринки виготовлялися з двома вухами, були схожими на фабричні «каструлі»[702]. Наявність ручки – вважлива деталь цієї посудини. Наприклад, гончарі з села Громи Черкаської області головною відмінною ознакою ринки від макітри називали наявність ручки (записано від гончаря Григорія Червонюка 11.06.2003 року). Багато ринок мали вдавлення на краю вінець, призначене для спрямування жиру в один струмінь під час зливання. Окремі ринки розташовувалися на трьох ніжках («лабках») для підіймання дна над вогнем чи жаром[703]. Щоб воно нагрівалося знизу і рівномірно просмажувало страву. Ринками «косими»[704] є й «гусятниці», «поросятниці», які вирізняються серед інших посудин більшими розмірами і овальними в горизонтальному перетині обрисами, обумовленими формою туші тварини чи птаха, що запікається.

У досліджуваний період іноді виготовлялися глиняні сковорідки. Вадим Щербаківський називав ці вироби «пательня», «сковорода», описуючи їх як «глиняні диски з трохи відогнутими догори краями». Різницю у способі використання глиняних сковорідок від ринок він окреслив так. Перші вживаються для того, щоб «смажити страви». Другі – щоб «пекти печені»[705]. З метою запікання, а також для висушування в печі дрібних фруктів[706], використовували глибокі *миски*. Такі посудини призначалися і для охолодження страв, які

700 К. Матейко, *op. cit.*, с. 43.
701 Я. Риженко, *op. cit.*, с. 28–29.
702 К. Матейко, *op. cit.*, с. 44–45.
703 Я. Риженко, *op. cit.*, с. 28–29.
К. Матейко, *op. cit.*, с. 44–45.
704 И. Зарецкий, *Гончарный промысел в Полтавской губернии*, Полтава 1894, с. 43.
705 В. Щербаківський, *Орнаментація української хати*, Рим 1980, с. 32.
706 *Ibidem*, с. 288, 292, 300.

подавали до столу холодними[707]. Форма і розміри глибоких мисок були дещо схожими на макітри відповідного призначення. Але мали свої відмінності, пов'язані з основними функціями.

Щодо характеристики глиняних *мисок, тарілок, тарелей*. Діаметр цих посудин був значно більшим висоти. Діаметр краю вінець – більшим або приблизно рівним діаметру тулуба. Дно – вузьким, але стійким. Відрізнялися вони формою краю вінець. У більшості випадків, такі вироби використовувалися для подання страв на стіл. Крім того, саме ці посудини найчастіше використовувалися для прикраси будинку. Тому й декорувалися найпишніше.

Практичне вирішення параметрів глиняного посуду також залежить від його призначення. Глиняна миска унаслідок продірявлення дна – перетворилася на *друшляк (цідильник, сировка)*. Хоча за формою і почасти декором ці вироби були подібними, їхні функції в культурі харчування кардинально різні. Глиняні друшляки в українській кухні почали використовувати відносно пізно під впливом розширення асортименту споживаних продуктів і страв із них. Регіонально глиняні друшляки відрізнялися формою і декором. Спільною для всіх була мископодібність і, найголовніше, наявність численних наскрізних отворів, розміщених здебільшого в нижній частині. Хоча трапляються друшляки, вкриті дірами аж до самих вінець. Діаметр вінець глиняних друшляків як і мисок, був широким, значно більшим за висоту. Їх краї зазвичай загиналися всередину. Іноді, на території Західної України, були розлогими. В окремих випадках вони мали три ніжки[708]. Це пов'язано і з традиціями мискотворення того чи іншого осередку, і з призначенням виробів. Так, у друшляків, призначених виключно для проціджування, вінця загинати всередину функціонально не потрібно. Натомість у виробах, що використовувалися ще й для протирання маси, загин був доцільним, оскільки затримував вміст, запобігаючи його перетіканню через край. Форма ємності друшляків здебільшого була округлою чи конусоподібною – як у мисок. Це зумовлено ще й тим, що друшляки досить часто (зокрема на території Дніпровського Лівобережжя) ставили на горщик або в миску, аби зібрати продукт, що проходитиме через діри. Для проціджування важливо, аби зайва рідина стекла, і як, правило, в ємність, в яку вставляли друшляк. Залежно від способу збирання рідини, що витікала з друшляка, різнилося й розташування дір. Важливо, щоб вона

707 *Ibidem,* с. 292, 295.
708 К. Матейко, *op. cit.*, с. 44.

не розлилася, тому і діри пробивалися здебільшого в тих частинах друшляків, що опускалися всередину посудини, в яку збиралася рідина. Зокрема, в Лівобережній і Центральній Україні друшляки ставилися здебільшого на горщик таким чином, що всередині опинявся лише їхній низ. У ньому, відповідно, і пробивалися отвори. Важливо, що в цьому випадку вироби були міцнішими за суцільно вкриті отворами. Тому в них можна було сміливо перетирати зварені овочі та фрукти. Друшляки, виготовлені подільськими, канівськими, головківськими (Черкащина) та слобожанськими гончарями – як правило вух не мали. Лише в Опішні (Полтавщина) менші друшляки досить часто мали одне вертикальне вухо для зручності піднімання та тримання[709]. Своєрідно розташовані вуха (два) мали друшляки Західної України[710].

Різко відігнутими формували гончарі вінця у глиняних *банках* (слоїках) – посудинах для збереження повидла, меду, смальцю і мочених-квашених овочів. Їхні пропорції були найбільш витягнутими. І, відповідно, отвір, мав не дуже великий діаметр, не набагато менший від опука. Розміри – як правило коливалися від 1,5 до 15 літрів (залежно від продукту, що зберігався). Все це, звичайно, має функціональне пояснення. Такі посудини займають менше місця в льохах і комірках, де зберігаються. Відігнуті вінця дозволяли закріплюватися мотузці, якою обв'язувалася ганчірочка або папір, що накривали посудину, оберігаючи її вміст від потрапляння сторонніх домішок. А через отвір вміст легко діставався.

Посуд для рідких продуктів і води відрізнявся від вищеописаних перш за все наявністю високого горла. Його вінця, як правило, були трохи відігнуті, пропорції – витягнуті. Висота завжди була більшою за діаметр. Об'єм – від 0,5 до 6 л[711]. За формою і функціями виокремлюються два різновиди глечикоподібних посудин. Перші *глечики*, *гладишки*, *гладуші*, *гладуни*, *молошники* на території Лівобережної України зазвичай мали високе, майже циліндричне горло, діаметр якого був значно вужчим за діаметр тулуба, але таким, в яке могла легко проникнути рука[712]. У глечиків Правобережної та Західної України шиї таких посудин були значно нижчими, а тулуб – витягнутішим[713]. Призначалися вони для наливання молока і відстоювання

709 О. Щ е р б а н ь, *Форми і призначення*, op. cit.
710 К. М а т е й к о, *op. cit.*, с. 44.
711 О. П о ш и в а й л о, *op. cit.*, с. 138.
712 Я. Р и ж е н к о, *op. cit.*, с. 30–31.
713 К. М а т е й к о, *op. cit.*, с. 52.

на сметану, масло, сир. У них також ставили молоко в піч для умлівання. Особливості, пов'язані з відстоюванням молока, зумовили форму цієї посудини. Висока, без перегинів і широка, порівняно з іншими посудинами для рідких продуктів шия, забезпечувала зручність збирання вершків. Куляста форма тулуба дозволяла збільшити об'єм посудини. Різновиди глечикоподібного посуду називали «дзбанками», «кушинами». За особливостями форми і призначення ці вироби перебувають між глечиками для молока і тиквами.

Горло і вінця посудин для води (*тиква*, *барильце*) алкогольних напоїв (*тиква*, *корчага*, *барильце*, *куманець*, *плесканець*) і рослинної олії (*тиква*) були найбільш вузькими – в них могли проникнути хіба що кілька пальців руки. Ці посудини було неможливо вимити рукою всередині. Тому в них наливали рідини, які не швидко псувалися (воду, вино чи олію). Кожна посудина використовувалася для окремої рідини. Отвір затикали качаном кукурудзи, ганчіркою, дерев'яним кілочком. Воду в таких посудинах носили в поле під час польових робіт. Вона в них довго була прохолодною, не розбризкувалася під час перенесення. Вино і олію зберігали вдома. Щільно закритий вузький отвір перешкоджав випаровуванню рідин, що зберігалися. Помітно, що в регіонах поширення культури виготовлення і споживання виноградного вина (Прикарпаття, Закарпаття), шия частини «тиков» (вони там називалися «баньки», «корчаги») була вищою, ніж на інших територіях. Така деталь притаманна і для античних посудин з подібними функціями. Очевидно, вона пов'язана з особливостями зберігання вина – воно більш ніж інші рідини випаровується і для утворених газів потрібний більший резервуар, яким і є високе горло. Можливо, наявність цього елементу обумовлена іншими чинниками.

Отже, основними функціональними характеристиками посудин для води, олії і міцних напоїв мають бути уберігання від швидкого нагрівання вміщеної рідини і перешкоджання її випаровуванню. Для цього форми тулубів більшості таких виробів (окрім куманців і плесканців) кулясті, а отвори – вузькі і такі, що піддаються герметичній закупорці. Герметичністю ізолювалося вмістище від теплового контакту з довкіллям. В той же час, глиняні «тикви», які дуже часто носили на далекі відстані, були максимально місткими і транспортабельними[714]. А от куманці «кумани», що призначалися для подачі спиртних напоїв до святкового столу мали унікальну кільцеподібну форму тулуба. До речі, вже наприкінці 1920-х років

714 О. Х а н к о, *op. cit.,* с. 227.

куманці на більшості території України (зокрема, в одному з найбільших осередків їх виготовлення – Опішні) стали декоративними, а не вжитковими виробами[715].

Глиняними посудинами для питва були *кухоль* і *кухлик*. Ці два типи виробів різняться не лише розмірами, але і формою. «Кухлі» часто мали складну профілізацію стінок. Стінки «кухликів» дуже часто були прямими, діаметри дна – завжди меншими ніж діаметри верхнього отвору. Тому, іноді вони вживалися в якості кухонних посудин. У них готували «стовпці» – страви, які після запікання повинні були мати циліндричну форму[716]. Тобто використання цього виду посуду як кухонного, було обумовлено необхідною формою і розмірами готової страви. Важливо, що після запікання «стовпці» можна було легко вийняти з посудини. Подібну форму, але значно більші розміри мали «тазки», «ставчики» – глиняні форми для випікання пасок.

Посуд, що використовувався в ритуалах і магії відокремити від побутових складно, оскільки багато з них формою і декором не виділялися (наприклад, горщики). Але до них «висувалися» особливі вимоги. Наприклад, горщики для куті та узвару мали бути новими. Формувальною масою вирізняються «горнята із слимаків». Їх виготовляли з глини, яка збирається на руках у гончаря під час роботи. Господині із села Бубнівка (Вінницька область) вірили, що з таких горщиків вони збиратимуть сметану, як гончар «слимаки з пальців збирає», що саме в таких горщиках сметана буде жирнішою, густішою[717].

Особлива технологія виготовлення – у посуду «на відлів» (с.Бубнівка). Це були дуже рідкісні горщики невеликого розміру або глечики, зроблені на замовлення для чаклунства, пов'язані з нечистою силою, відьмами, знахарями. Вважалося, що «такий горщик, навідлів зроблений дуже до папороті здатний, коли папороть цвіте». А глечик використовувався для «відбирання у чужих корів молока». Такі посудини робили «навпаки» від звичайного. Руки тримали долонями всередині посудини, а не назовні, гончарний круг крутили у зворотний бік[718]. Хоча жодної зробленої таким чином посудини дослідити поки що не вдалося, можна припустити, що її форма дуже відрізнялася від масової продукції. Оскільки для

715 Я. Риженко, *op. cit.*, с. 33.
716 А. Щербань, О. Щербань, *op. cit.*
717 Л. Шульгіна, *op. cit.*, с. 168.
718 *Ibidem*, *op. cit.*, с. 168.

виготовлення були потрібні зовсім інші навички, ніж ті, які гончар звик застосовувати зазвичай.

Були і особливості, які можна вважати властивими окремим категоріям посудин з «магічними» властивостями або обрядовим. Наприклад, «*глечики для святої води*», «*миски на принос*», «*перепієць*» були багатше декоровані, ніж побутові. На функції окремих категорій посудин вказують окремі елементи декору і конструкції. Наприклад, найбільш простий за формою прямий чотирикінцевий хрест наносився переважно на шиї глечиків для молока Лівобережної України. Господині XX століття вірили, що хрест на глечиках оберігатиме молоко в них від псування відьмами, вважали, що в таких виробах буде кращий «збір» вершків, сметани. Лише в окремих випадках хрести зустрічаються на посудинах, не пов'язаних із молочним господарством – тиквах і мисках[719].

Українські матеріали однозначно вказують на те, що конічний або циліндричний виступ на внутрішній стороні дна глечика свідчить про використання такої посудини для відстоювання молока з метою отримання якнайбільшої кількості сметани. Зокрема Лідія Шульгина відзначала, що кожен «гладущик», виготовлений в селі Бубнівка, мав «пуп» на дні (їх форми і розміри були різними[720]). Такі елементи відомі на глечиках фактично з усієї території України. Крім того, вони зустрічаються в Чехії, Словаччині, Угорщині[721].

Лише Олександр Бобринський звернув увагу на магічну силу ще одного символу, який ставився на ручки не лише глечиків, але й інших посудин, – вдавлення-«мітки». Він зібрав матеріали з Західної України про те, що «мітка» символізує жіночу статеву ознаку[722]. Інших відомостей про таку семантику вдавлений на ручках посудин нам знайти не вдалося.

Отже, є передумови для підтвердження висновків, зроблених попередніми дослідниками про зв'язок міри відкритості тієї або іншої категорії глиняного посуду з функціональним призначенням. Найбільш закриті посудини – «тикви», «куманці», «барила» і менш закриті «кушини» та «дзбанки» – використовувалися для подачі до столу напоїв, зберігання рідких продуктів, перенесення

---

719 А. Щербань, *Хрестоподібні знаки на традиційній кераміці Лівобережної України: історія й семантика* [в:] «Культура України», Харків 2014.

720 Л. Шульгіна, *op. cit.*, с. 168.

721 О. Бобринський, *О двух символах плодородия на украинской керамике* [в:] *Українське гончарство*, Київ-Опішне, 1993, с. 128.

722 *Ibidem*, с. 122–124.

води в поле. «Глечики», «гладишки» вже можна віднести до середньо відкритих посудин. Вони мали інше головне призначення – для молочних продуктів. Цей своєрідний тип виробів мав своєрідну шию, магічні елементи в декорі («хрестики») і глиняні відростки («пупи»). Подібні за пропорціями «глеки», «дзбанки», «кушини» використовувалися для води, пива, квасу.

Середньовідкритими були і горщики, що істотно відрізняються від інших кухонних посудин наявністю невисоких, як правило прямих або злегка відхилених вінець. Цей універсальний посуд передусім призначався для готування і умлівання страв в печі. Відкриті посудини мали різне основне призначення. Їх (окрім ринок і «тазків»), як правило не використовували в печі. А якщо використовували (макітри, миски) – для приготування страв, які запікалися чи смажилися. Основним призначенням мисок було охолодження страв, які подавалися до столу холодними, а також подання більшості страв. Призначення макітер істотно відрізнялося, залежно від розмірів.

Отже, вивчення глиняного посуду в традиційній культурі харчування українців – багатогранна наукова проблема. Навіть побіжний аналіз форм і призначення кераміки дозволяє стверджувати, що види, типи та варіанти глиняного посуду свідчать про конкретне її функціональне використання в культурі харчування українців. Гончарі, які мешкали на території Наддніпрянщини помічали, що особливості форми посудин впливають на їх побутові властивості. Шляхом запозичень і внутрішньої еволюції форм вони вибирали найбільш оптимальні варіанти, що виразилося у використанні упродовж XIX – першої третини XX століття набору посуду, спеціалізованого на задоволенні різних кулінарних потреб господинь.

БІБЛІОГРАФІЯ

Б о б р и н с ь к и й О., *О двух символах плодородия на украинской керамике* [в:] *Українське гончарство*, Київ-Опішне, 1993, с. 120-135.

«Бюллетени Г.А.Х.Н.», № 6-7, Москва 1927.

В.Щ. *Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами* [в:] «Этнографическое обозрение», № 1-2, Москва 1899, с. 266–322.

Д а н ч е н к о Л., *Народна кераміка Середнього Придніпров'я*, Київ 1974.

З а р е ц к и й И., *Гончарный промысел в Полтавской губернии*, Полтава 1894.

М а т е й к о К., *Народна кераміка західних областей Української РСР XIX–XX ст.*, Київ 1959.
П о ш и в а й л о О., *Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна*, Київ 1993.
Р и ж е н к о Я., *Форми ганчарних виробів Полтавщини* [в:] «Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії української культури імені академіка Д.І.Багалія», т.IX, вип.2., 1930, с. 22–42.
С п а с ь к а Е., *Глечик з хрестиком (етюд з циклу «Чернігівське гончарство»)* [в:] «Матеріали до етнології й антропології», т.XXI–XXII, ч.1, Львів 1929, с. 35–41.
Ф р і д е М., *Форми й орнамент посуду з Поділля* [в:] «Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії», письменства та мови», вип. 1, 1928, с. 81–92.
Х а н к о О., *Великобудищанський осередок гончарювання* [в:] «Українська керамологія: Національний науковий щорічник», 2002, кн.2, Опішне 2002, с. 218–241.
Ц е т л и н Ю., *Древняя керамика теория и методы историко-культурного подхода*, Москва 2012.
Ш у л ь г і н а Л., *Ганчарство в с. Бубнівці на Поділлі* [в:] «Матеріяли до етнології», т.II, Київ 1929, с. 111–200.
Щербаківський В., *Орнаментація української хати*, Рим 1980.
Щ е р б а н ь А., *Декор глиняних виробів Лівобережної України від неоліту до середньовіччя*, Полтава 2011.
Щ е р б а н ь А., *Хрестоподібні знаки на традиційній кераміці Лівобережної України: історія й семантика* [в:] *Культура України*, Харків 2014, с.83–90.
Щ е р б а н ь А., Щербань О., *Глиняні кухлі з Опішні: до проблеми атрибутування* [в:] «Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні», вип. 22, ч. I, Київ 2013.
Щ е р б а н ь О., *Глиняний горщик у культурі харчування українців (кінець XIX – перша половина XX століття)* [в:] «Керамика: наука и жизнь», № 1 (11), Київ 2011, с.54–67.
Щ е р б а н ь О., *Український празниковий глиняний посуд (кінець XIX – перша половина XX століття)* [в:] *Календарна обрядовість у життедіяльності етносу. Збірка наукових праць / Матеріали міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання»*, Одеса 2011, с. 335–343.
Щ е р б а н ь О., *Глиняна макітра в побуті та весільній обрядовості жителів Опішного в останній третині XX – початку XXI століття (за польовими матеріалами)* [в:] «Матеріали

до української етнології. Збірник наукових праць», вип.8, Київ 2009, с. 134–137.
Щ е р б а н ь О., *Глиняний чайник в культурі харчування українців* [в:] «Вісник національної академії мистецтв», вип.23, Львів 2012, с.327–334.
Щ е р б а н ь О., *Форми і призначення глиняних друшляків у культурі харчування українців* [в:] «Народна творчість та етнологія», № 5, 2013, с. 101–107.
Щ е р б а н ь О., *Глиняний посуд у традиційній культурі харчування українців через призму дослідження Варвари Щелоковської* [в:] «Народна творчість та етнологія», № 5, 2014, с. 29–36.
Щ е р б а н ь Е., *К вопросу о маркерах изменений в традиционной культуре Украины (на примере глиняных дуршлагов)* [в:] *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : Мат. Міжнароднай навук.-практ. канф (28-29 лістапада 2013 г., гор. Мінск) : У 2 частках*, Ч.2., Мінск 2014, с. 200–205.

CLAY POTS FROM THE TRANSNISTRIA REGION AS AN ELEMENT OF UKRAINIAN TABLE CULTURE

This article analyses pottery as one of the most important elements of traditional Ukrainian food culture. The characteristics of Ukrainian pottery from the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century are discussed. Attention is paid to the characteristics of their shapes and decoration. The study of pottery in the traditional Ukrainian food culture is a multifaceted scientific issue that requires interdisciplinary research. The origins and development of traditions of making, decorating of pottery its intended use and functionality, the use ceramics depend on several factors. First is the methods of food processing for festive, ceremonial and every day food supplies, as well as natural and geographical conditions, the nature of economic activity and the intensity of interactions with other nations.

Key words: Pottery, shape, decoration, pot, jug, food culture, Ukrainian, Dnieper.

IV.
АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ XVIII-XXI ст.

Анатолій ЩЕРБАНЬ

Творення модерної гончарської культури лівобережної України: бароковий концепт

Дніпровське Лівобережжя – своєрідний культурно-історичний регіон України, розташований на культурному й етнічному пограниччі. Розвиваючись загалом у руслі притаманних для значної території Східної Європи тенденцій, його культура набувала специфічних виражальних ознак. Помітних, зокрема, в гончарстві. Це ремесло, основною функцією якого було забезпечення начинням сфери харчування людства, в регіоні постійно змінювалося. Що яскраво помітно, зокрема, в орнаментації посуду[723]. Виокремлюються кілька періодів піднесень розвитку гончарства. Найбільш вражаючий за всю історію розвитку гончарства Дніпровського Лівобережжя, припав на XVII-XVIII століття.

Фіксація проявів піднесення орнаментації доби козацтва і спроби пояснення причин, що до нього спонукали, відбуваються вже понад 100 років. За цей час сформувався своєрідний бароковий концепт розвитку українського народного мистецтва. Зокрема, один з перших дослідників українського мистецтва Кость Широцький у монографії 1914 року стверджував, що в XVI-XVIII століттях найбільший розквіт національного і культурного життя України співпав з самостійним виступом усіх верств населення на боротьбу за національну і релігійну самобутність. Тогочасне піднесення народного духу супроводжувався посиленням вільної художньої творчості. Задовольняючи різні потреби, ця творчість відобразилася на виборі засобів для внутрішнього і зовнішнього убранства життєвої обстановки. Вчений акцентував увагу на барокових новаціях – прикрашанні будинків, розповсюдженні в широких верствах населення гравюр, поширенні виразних європейських впливів. Звернув увагу на пріоритетність Правобережжя Дніпра у поширенні цих новацій. Охарактеризував відомі на той час зображення на кераміці козацької

723 А. Щ е р б а н ь, *Історія орнаментації кераміки Лівобережної України VII тисячоліття до н.е. – XVI століття* [в:] «Вісник Львівської національної академії мистецтв», вип. 21, 2010, с. 205–216.

доби і публікації про орнаменти загалом. Висловив цілісну концепцію щодо символіки мистецтва[724].

Дослідник українських старожитностей Вадим Модзалевський у праці 1918 року звузив датування «самого цікавого періоду життя українського народу, який жив у ці часи вільним національним життям,... часів, коли визначилося українське мистецтво і дало найбільш яскраві зразки народньої творчості» до «доби Хмельницького і слідуючих після неї найближчих десятиріч», кінчаючи першою чвертю XVIII віку[725]. Опублікував думку про те, що іншокультурні мистецькі витвори на території України поширювалися внаслідок торгівельних, дипломатичних і військових стосунків зі східними та західними сусідами. Потім вони копіювалися в середовищі заможних верств населення «за для вкраси речей хатнього вжитку та священницьких облачень, що дарувалися в церкви за одпущення гріхів». З часом «наймані й підневільні працьовниці, виконуючи подібну роботу, прокладали далі шляхи для більш вже широкого розповсюдження вишивок в народніх колах»[726].

Український художник-кераміст і мистецтвознавець Пантелеймон Мусієнко у праці 1968 року відзначив, що в XVII-XVIII століттях у гончарстві відбувся процес зміни стилю. Це виявилося передовсім у декоруванні речей, «посиленні» поліхромії оздоблення, появі вибагливих рослинних орнаментів, геральдичних мотивів[727]. Мистецтвознавець Леся Данченко у монографії 1974 року здійснила досить ґрунтовний аналіз відомих на початок 1970-х років гончарних виробів козацької доби (в тому числі – з Лівобережної України). Акцентувала увагу на появі у XVI-XVII століттях в багатьох містах Наддніпрянщини нових загальноєвропейських форм кераміки та ролі в їх розповсюдженні майстрів-цеховиків. Відзначила кількадесятилітнє запізнення у перейнятті новацій сільськими гончарями. Звернула увагу на причини появи нових орнаментальних композицій та зміни старих. Зокрема, активне політичне й економічне життя, широкі культурні й торгівельні стосунки з сусідніми землями. Що сприяли «швидкому ознайомленню верств населення

724 К. Шероцкий, *Очерки по истории декоративного искусства Украины*, Киев 1914, с. 1, 12–17, 51–54, 99–101.

725 В. Модзалевський, *Основні риси українського мистецтва*, Чернігів 1918, с. 3.

726 *Ibidem* с. 5, с. 18–20.

727 П. Мусієнко. *Кераміка* [в:] *Історія українського мистецтва*, т. 3, Київ 1968, с. 322.

з найновішими надбаннями в галузі культури». Пов'язала зміни орнаментів кераміки з поширенням в суспільстві художній ідей стилю бароко. Що мали місцевий народний колорит. Відзначила, що поширення новацій було «повільним і глибинним процесом, який полягав у зміні естетичних ідеалів, формуванні нових смаків усієї маси населення»[728]. Фактично, саме вона на основі робіт попередників сформувала «бароковий концепт» розвитку орнаментації глиняних виробів Наддніпрянщини. Хоча багато датувань конкретних виробів нині потребують перегляду з використанням набутої після публікації джерельної бази.

У багатьох позиціях послідовницею Лесі Данченко стала Олена Клименко. Найбільш концентровано її бачення розвитку гончарства XVII-XVIII століть подано у розділі колективної монографії *Історія декоративного мистецтва України* (2007), присвяченої висвітленню історії українського мистецтва відповідного періоду. Дослідницею здійснено подальшу розробку барокового концепту, переважно через мистецтвознавчий аналіз наявної на сьогодні речової бази[729]. Своєрідним підсумком у мистецтвознавчому розумінні барокового концепту розвитку української орнаментики є передмова до згаданої монографії мистецтвознавця Тетяни Кара-Васильєвої[730]. Звичайно, перелік публікацій, в яких висвітлюються трансформації орнаментації української кераміки XVII-XVIII століть, не вичерпується названими роботами. Зокрема, за останні 30 років опубліковано значну кількість археологічних статей, присвячених введенню до наукового обігу матеріалів розкопок та розвідок та аналізу їх орнаментації. Але, як правило, теоретичних розробок щодо причин змін цього явища народної культури вони не містять.

З більшістю висновків попередників можна погодитися й нині. Але накопичена в російській і західноєвропейській науці нова інформація дозволяє додати до них нові штрихи, уточнити формулювання. Метою даної статті є наведення додаткових культурологічних міркувань щодо причин і проявів барокових перетворень у гончарстві Лівобережної України.

---

728 Л. Данченко, *Народна кераміка Середнього Придніпров'я*, Київ 1974, с. 37, 45, 47.

729 О. Клименко. *Гончарство* [в:] *Історія декоративного мистецтва України. У 5-ти т., Т.2: Мистецтво XVII – XVIII століття*, Вінниця, 2007, с. 195–216.

730 Т. Кара-Васильєва., Передмова [в:] *Історія декоративного мистецтва України. У 5-ти т., Т.2: Мистецтво XVII – XVIII століття*, Вінниця, 2007, с. 9.

На початку дослідження варто окреслити нижню хронологічну межу початку барокових перетворень у гончарстві Лівобережної України, оскільки в наявних нині публікаціях щодо початку доби бароко на досліджуваних землях наводяться різні дати. Це питання складне. Оскільки орнаментованих виробів, безсумнівно датованих орієнтовним часом цих перетворень (кінець XVI – перша половина XVII століття) опубліковано мало. Незважаючи на кількісне зростання впродовж останнього тридцятиліття кількості джерел з розкопаних у регіоні пам'яток козацької доби. До того ж, не дослідженими лишаються магнатські маєтки володарів регіону дохмельницького часу (наприклад, князів Вишневецьких), малодослідженими – міські культурні шари першої половини XVII століття. Та й пізніші матеріали, здебільшого, чітко хронологічно не розмежовані. Це тема подальших спеціалізованих комплексних досліджень. Досі першочергове значення (про це свідчать численні посилання на неї) має стаття Лариси Виногродської 1988 року, побудована на матеріалах, здобутих під час розкопок Новгорода-Сіверського. На дитинці, де культурні шари досить гарно стратифіковані, дослідницею виокремлено шари XVI – перших років XVII і XVII – початку XVIII століть. Щоправда, другого періоду детально описано лише декор кахель. На посаді, де немає чіткої стратифікації, об'єкти традиційно датовано широко – XVII-XVIII століттями[731].

Дослідження Новгорода-Сіверського показують, що вже з кінця XVI – початку XVII століття фіксуються помітні зміни в гончарній продукції: розширення асортименту використовуваних глиняних виробів (з'явилися тарілки, тарелі, кухлі нові форми горщиків, глечиків, макітер тощо), поява мальованих орнаментів, кахель з рослинними та сюжетними композиціями. Щоправда, в Центральній та Західній Європі подібні орнаменти були притаманними для попередньої, ренесансної доби[732]. А майже аналогічні до зображених на кахлях сюжетні орнаменти зустрічаються на середньовічних плитках з Візантії[733]. Але оскільки з'явилися вони на території Дніпровського Лівобережжя в той час, коли на інших теренах Речі Посполитої панувала доба бароко, проявів ренесансної культури на досліджуваній території не зафіксовано, є підстави вважати зга-

731 Л. Виногродська, *До питання про хронологію середньовічної кераміки з Новгорода-Сіверського* [в:] «Археологія», № 61, 1988.

732 *Ibidem*, с. 47, 51–54.

733 А. Колупаєва, *Українські кахлі XIV – початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість*, Львів 2006, с. 58–59.

дані новації ранньобароковими. Тобто, в цьому аспекті ми не відстаємо від західних сусідів (зокрема, поляків, з якими значна частина мешканців досліджуваної території тривалий час перебувала в одних державах). На кінець XVI – початку XVII століття Ренесанс з Гуманізмом був уже в минулому, але в межах барокових контекстів, за влучним висловом Санте Грачотті «приймалися його уроки та цінності»[734]. Подібні запізнення в проникненні певних елементів західної культури на європейський схід спостерігалися неодноразово в попередні й наступні часи. Вияви класичних барокових орнаментів в гончарстві спостерігаються в другій половині XVII – на початку XVIII століть – періоді бурхливого розвитку міст, економіки, культури.

Найбільш рельєфно зміни в гончарській культурі, що сталися на території Лівобережної України за доби бароко помітні через аналіз декору гончарної продукції. Його багатство і способи нанесення залежали від переважаючого використання того чи іншого типу виробів. До речі, збільшення асортименту й спеціалізованості використовуваного глиняного посуду, що фіксується вже в XVII столітті, очевидно маркує процес змін у традиційній культурі харчування. Пов'язані з більшою пристосованістю глиняного посуду для різних процесів технології приготування страв і напоїв, подачі їх до столу. Найбільш яскраво ці зміни можна уявити, читаючи *Енеїду* І.П.Котляревського. Виокремлюються кілька груп орнаментованої кераміки. Перша – посуд для приготування, транспортування та зберігання страв, напоїв, продуктів: горщики, макітри, глечики, ринки, кухлі, чарки, баклаги. Такі вироби орнаментували досить просто – шляхом нанесення концентричних прямих і хвилястих мальованих (найчастіше червоно-брунатною фарбою на плечах і вінцях), заглиблених і лискованих (на димлених виробах)[735] ліній. Притому мальовані, лисковані та відтиснуті за допомогою фігурного штампа й «коліщатка» орнаменти є новаціями саме барокової доби. На горщиках з Новгорода-Сіверського мальовані орнаменти відомі з шару початку XVII століття. Лисковані й відтиснуті з'явилися дещо пізніше – ближче до середини цього століття. А на його кінець почав

734 С. Грачотті, *Спадок Ренесансу в українському барокко* [в:] *Українське барокко. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.)*, Київ 1993, с.4.

735 *Археологія доби українського козацтва XVI-XVIII ст.*, Київ 1997, с. 70–71.

переважати світлий кухонний посуд з багатим орнаментом у вигляді прямих, хвилястих концентричних ліній та смуг мазків[736].

Друга група виробів, столовий посуд, досить часто багато декорований. Найбільш поширеними були різноманітні миски й тарілки. Непоодинокими були й багато декоровані глечики. Такі посудини робилися полив'яними і неполив'яними. Прикрашалися мальовкою. Серед зображень, як і на кухонному посуді, переважали концентричні прямі та хвилясті лінії, але широко використовувалися й рослинні мотиви. Найскладніші з них (квіти, листки, завитки, «сосонки» грони винограду тощо), часто компонувалися чотиричастинно – розміщували в центрі миски. На вінцях, здебільшого зображали низку напівовалів, трикутників, хвилястих ліній. Іноді використовували штампи з зображенням квіток, зірочок, ромбів[737]. Леся Чміль, на основі матеріалів з розкопок в м.Києві переконана, що подібні вироби в українському Подніпров'ї, як і на польських землях почали виготовлятися наприкінці XVI століття[738]. Можливо, в цей час подібні вироби створювалися й на Дніпровському Лівобережжі. Але через брак археологічних досліджень відповідних шарів, речових підтверджень цієї думки досі не знайдено.

Таким чином, впродовж доби бароко на території Дніпровського Лівобережжя з'явилися нові способи орнаментації посуду (малювання фарбами), а також багаті композиції (найбільш використовувані на мисках і тарілках). Але пануючі елементи орнаментів (концентричні смуги, але лише ритовані) використовувалися українськими гончарями з початку доби Київської Русі.

Багатими на комбінації орнаментів є глиняні люльки, що також поширилися на Дніпровському Лівобережжі в добу бароко. Усі зображення на них були заглибленими чи відтиснутими. Переважали лінійні мотиви. Але трапляються «квітки», «зірочки» та інші елементи.

Четвертою групою багато декорованих глиняних виробів, що широко розповсюдилися на території Дніпровського Лівобережжя впродовж доби бароко, були кахлі для обличкування

736 Л. Виногродська, *op. cit.*, с. 52.

737 *Археологія доби*, op. cit., с. 70–77.

738 Л. Чмиль. *Орнаменты подглазурной росписи на посуде Среднего Поднепровья XVII – начала XIX вв.* [в:] *Культура русских в археологических исследованиях*, т.II, Омск, Тюмень, Екатеринбург 2014, с .108.

печей. Їх робили полив'яними (одноколірними та багатоколірними) чи теракотовими[739].

З пам'яток Лівобережної України найбільш детально проаналізовано і чітко датовано барокові кахлі Новгород-Сіверська й Батурина. У першому з цих міст серед них виокремлено три групи. Найдавніші, знайдені в шарі, датованому кінцем XVI – першими роками XVII століття виявлено кахлі, більшість з яких покрито зеленою поливою. На них нанесено, здебільшого, рослинні чотиричастинні орнаменти. Але трапилися два вироби з сюжетними геральдичними зображеннями. На одному виробі це фантастичний звір (очевидно, лев). На другому – вершник з піднятою в руці шаблею. На кахлях другого хронологічного періоду (XVII століття) продовжують використовуватися мотиви, притаманні для попереднього часу. Домінують вироби з чотиричастинними рослинними зображеннями, але нанесеними недбаліше. Зустрічаються й кахлі з зображенням «лева». Чимало виробів – без поливи. З'являється нові мотиви – акантове листя, та ваза з квітами, сцена битви двох фантастичних звірів (один з них – дракон, вид іншого, через фрагментованість кахлі, з'ясувати не вдалося).

Наступна група кахлів датована найбільш широко (оскільки знайдена у спорудах на посаді) – XVII-XVIII століттями. На них зображене дубове листя, «химерно вигнуте листя з зубцями і квітами», геометричні орнаменти з ліній, що перехрещуються чи поєднані в групи паралельних навскісних відрізків, кіл та овалів. На посаді знайдено і кахлі (полив'яні та не полив'яні) без обрамляючих зображення рамок. Внаслідок чого рослинний (з елементами «ковки»), рослинно-геометричний та геометричний (з перехрещених ламаних ліній) орнамент однієї кахлі поєднується з орнаментом іншої кахлі, утворюючи своєрідний «килим»[740]. Зважаючи на знахідки з Батурина, є підстави датувати третю групу кахель з посаду останньою третиною XVII – початком XVIII століття. Другу, порівнюючи з кахлями Суботова, серединою – другою половиною XVII століття.

Кахлі з Батурина датовано останньою третиною XVII – початком XVIII століття (часами Івана Мазепи). Всього виокремлено 140 типів кахель. Різні їх типи зустрічалися в одних комплексах. Зокрема, у великому житлі (споруда №8), зруйнованому під час спалення міста 1708 року їх виявлено 38. Що свідчить про комбінування кахель

739 Л. Виногродська, Ю. Ситий, *Батуринська кахля* [в:] «Пам'ятки України: історія та культура. Науковий часопис», № 3, 2008, с. 28–37.

740 Л. Виногродська, *op. cit.*, с. 54–56.

з різними зображеннями в одній печі. Серед виробів з Батурина переважають вкриті багатоколірною глазур'ю (білого, салатового, зеленого, жовтого, брунатного кольорів), а також зеленою прозорою поливою, нанесеною по білому ангобованому й по неангобованому тлу. Найчисленнішими є кахлі з рослинними орнаментами. Переважають вертикально спрямовані складні композиції з переплетених стилізованих пагонів і листя. На значній кількості екземплярів вони пов'язані елементами «кованого» орнаменту та лініями. Лише на кількох кахлях з будинку Кочубея зустрічається мотив грона винограду. На кількох карнизних кахлях зображено горизонтальні смуги чотирипелюсткових квітів.

Другу за кількістю знахідок групу становлять кахлі з геометричним (з «солярних» зображень, поєднань прямих ліній і овалів, перехрещених елементів тощо) орнаментом, що найчастіше трапляється на карнизних кахлях і «коронках».

Менш численною є група кахель з «геральдичним» орнаментом (тобто, таким, що зустрічається на тогочасних гербах) – мотивом двохголового орла з розкинутими крилами; двома фантастичними звірами (ведмідь і грифон), що стоять один навпроти іншого обабіч колони; вершника зі списом у руці.

Окрім того, знайдено кахлі з іншими сюжетними зображеннями: постатями іноземних воїнів (офіцера-найманця в європейському одязі XVII століття та російському одязі часів Петра I). Рідкісною є кахля з фантастичним дерево-квіткою, на гілках якого сидять два птахи. На двох кахлях зображено по одному птаху, оточеному обрамленням з геометричних ліній та облич янголів з крилами обіруч («слав небесних»). Самостійні такі зображення розміщувалися у верхній чи нижній половинах карнизних кахель.

Дослідниками помічений факт багатства і вишуканості орнаментації кахель у будинках заможних мешканців гетьманської столиці – наприклад, Василя Кочубея й гіршу якість виробів, використовуваних у родинах з високим і середнім достатком[741].

Описана ситуація з зображеннями на кахлях Новгорода-Сіверського і Батурина відображає загальну картину використання орнаментальних елементів, мотивів і композицій орнаментів на території Гетьманщини. Хоча, очевидно, має певну регіональну й соціально-політичну специфіку. Тому більшість відомих на сьогодні екземплярів багатоколірних полив'яних кахель та їх фрагментів з міст Лівобережної України, знайдено саме в Батурині.

741 Л. Виногродська, Ю. Ситий, *op. cit.*

І це не дивно, зважаючи на столичний статус цього міста. Цим фактором можна пояснити найбільшу подібність батуринських кахель до київських і чернігівських, схожість орнаментальних композицій та кольорів на них до притаманних російським кахлям ярославської, московської та інших шкіл кахлярського мистецтва[742].

Зображення на раніших кахлях з Новгорода-Сіверського й пізніших з Батурина, загалом подібні. Але батуринські більш деталізовані, ускладнені, динамічніші. Як влучно помітив Д.Куштан, у кількох випадках сюжети на таких кахлях середини XVII – першої половини XVIII століття перекликаються з російським «лубком»[743]. Це не дивно, оскільки і те й інше було проявом «третьої», «серединної» (що перебуває між «високою» (вчено-артистичною) і «низькою» (фольклорною)) культури початку Нового часу. Реальне її втілення в Західній Європі розпочалося на рубежі XVI-XVII століть, в Московській державі – на рубежі XVII-XVIII століть[744]. Зважаючи на зображення на кахлях, можна зробити висновок, що на території Лівобережної України воно відбулося між названими датами – у XVII столітті. Живописний і графічний «лубок» був авангардом мистецтва Нового часу в рамках ще середньовічної культури[745], найбільш близьким до фольклору варіантом стадіального примітиву[746]. Це явище досить гарно досліджене для сусідів нашої держави і майже зовсім не вивчене для українських земель. Російськими дослідниками з'ясовано, що лубок проник у слов'янський світ під впливом західних зразків. Однією з важливих рис ранньомодерного «примітиву» є соціальний плюралізм. Відповідно, лубок задовольняв

742 *Ibidem*, с. 36–37.

743 Д. К у ш т а н, *Сюжетные изразцы периода позднего барокко (по материалам Центральной Украины)* [в:] *Ніжинська старовина, вип. 10 (13),* Київ 2010, с. 42–51. I d e m, *З приводу тлумачення мотиву «Вершник на коні» на деяких українських кахлях XVII-XVIII ст.* [в:] *Заповідна Хортиця. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Історія запорізького козацтва: в пам'ятках та музейній практиці»*, Запоріжжя 2011. с. 175–177.

744 В. П р о к о ф ь е в , *О трех уровнях художественной культуры Нового и Нове-йшего времени* [в:] *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва, 1983, с. 16.

745 А. Л е б е д е в, *Художественный примитив в контексте культуры русской провинции. Вторая половина XVIII-первая половина XIX века*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва 1997, с. 17.

746 В. П р о к о ф ь е в, *op. cit,* с. 7.

запити широких верств населення: від селянина й мешканця міського посаду до провінійного дворянина[747].

Як і іншим різновидам «примітиву»[748], малюнкам на сюжетних кахлях козацької доби притаманне підсвідоме неприйняття натуралістичної правдоподібності, використання зображувальних метафор, тяжіння до ідилічності, що повинна утверджувати перемогу добра над злом. Очевидно, для майстрів і замовників сюжетні зображення на кахлях були наповнені певним, але зрозумілим змістом. Оскільки він був у інших тогочасних художніх творах. Художник бароко шукав у відображуваному світі вищий сенс. Усі явища для нього були пов'язаними семантичними стосунками. Зводилися до певних абстракцій, які можна було легко передати мовою повсякдення[749].

З поширенням «серединної культури» на Дніпровському Лівобережжі значною мірою пов'язане і розповсюдження мальованої кераміки зі складними орнаментами. Але, зважаючи на наявні артефакти, модна зробити висновок, що ці новації проникли в середовище місцевих жителів пізніше ніж кахлі. Одна з перших згадок про їх використання (імпортного чи місцевого виробництва) у писемних джерелах датується 1654 роком. Під час зустрічі гетьманом Богданом Хмельницьким антиохійського патріарха Макарія їжа до столу подавалася на мальованих глиняних тарелях[750]. Але в тогочасних археологічних пам'ятках решток таких виробів небагато. Лише в культурних нашаруваннях кінця XVII – першої чверті XVIII століття фрагменти мальованих мисок і тарілок – численні знахідки. Що засвідчує їхню наявність у багатьох господарів.

На сюжетні зображення на кахлях та рослинні на столовому посуді можна поширити висновок Л.Тананаєвої (зроблений щодо «сарматського» портрету), що властива фольклору поліваріантність канонічного мотиву в добу бароко розгорталася надзвичайно широко та й сам канонічний мотив у ряді випадків лише формувався.

---

747 А. Лебедев, *op. cit.*, с. 17.

748 Г. Островский, *Народная художественная культура русского города XVIII – начала XX в. как проблема истории искусства* [в:] *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983, с. 71–72.

749 Л. Софронова, А. Липатов, *Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств* [в:] *Барокко в славянских культурах*, Москва 1982, с. 8.

750 П. Алеппский, *Путешествие антиохийскаго патріарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архедиаконом Павлом Алеппским*, Вып. 2. (От Днепра до Москвы), Москва 1897, с. 35.

Надзвичайна винахідливість, виразність форм мистецтва, навіть певна орнаментально-стилізаторська «незагнузданість» і перенасичення в трактуванні живописних і скульптурних форм, архітектонічних деталей були доповнені щирістю естетичного переживання, свободою фантазії, майстерністю вільної інтерпретації і живим почуттям[751]. Недарма Ю.Лотман зробив надзвичайно влучний висновок про бароко, як одну з форм «масової культури», оскільки воно «свідомо спрямовувалося до фольклоризації своїх ідей і націоналізації занесених зовні художніх принципів»[752].

Ґрунтом для появи «серединної» культури стало місто. В добу бароко, як єдине ціле, воно почало відокремлюватись від села й культурно протиставляти себе йому. Тобто порушувалася початкова культурна інтегральність. У суспільстві утворився значний шар (нижні й середні за соціальним статусом верстви населення, в т.ч. дрібнопомісне шляхетство), який повинен був задовольняти свої культурні потреби своєрідним чином. Оскільки представники цих шарів міського населення (а їх в українських містах козацької доби була значна кількість) поступово відходили від колишньої селянської культури, а «правила гри» високої, вченої культури були для них складними, «серединна» культура утворювалася на поєднанні цехового ремесла, «шкільної виучки, що спустилася згори» і фольклорних традицій селян[753], що масово ставали міськими мешканцями в часи тодішньої колонізації Гетьманщини. Місто стало дуже складним соціально-економічним і культурним організмом. Відповідно, міське народне мистецтво почало певною мірою відрізнятися від традиційної селянської творчості. Міський зображувальний фольклор, безсумнівно генетично пов'язаний з естетичною, образною, соціально-побутовою системою селянського народного зображувального та декоративно-прикладного мистецтва. Але в динамічному міському середовищі канонічна традиційність селянського мистецтва помітно послаблювалася. Ширше розвинуті і різноманітніші комунікативні зв'язки міст з «зовнішнім світом», розподіл праці, торгівельно-грошові відносини, що визначали закони і устої художнього ринку, не завжди пряме, але постійне та дієве зіткнення з іншокультурним мистецтвом – все це обумовлювало

751 Л. Тананаева. *О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.)* [в:] *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва, 1983, с.31–35.

752 Л. Тананаева, *op. cit,* с. 38.

753 В. Прокофьев, *op. cit.* с. 15–16.

сприйнятливість міського народного мистецтва до змін смаків і напрямків[754]. Але все ж прояви індивідуальної творчості кожного міського гончаря за окремими винятками, були своєрідним інваріантом колективного творчого досвіду, що підлягав досить жорсткій регламентації й «колективній цензурі» соціального стану. Особливу роль у трансляції новацій гончарної культури відігравали цехи, які діяли в багатьох містах і містечках досліджуваного регіону. Що, в свою чергу, призводило до посиленого використання, залучення та переосмислення матеріалів «високого» мистецтва[755].

Організаційна структура українського цехового виробництва (в тому числі, на території Гетьманщини) вивчена досить добре. Але продукція цеховиків-гончарів Лівобережної України спеціально не досліджувалася. Щоправда, є підстави для припущення, що значна кількість багато декорованих виробів, віднайдених нині під час дослідження населених пунктів Гетьманщини, виготовлені саме цеховими майстрами з притаманною цій соціальній категорії ремісників самосвідомістю. Вихідці з міського демосу, єдині з ним за способом життя і мислення, вони лишалися в колі естетичних ідеалів, смаків і потреб народу, його уявлень про прекрасне. Іншими словами – естетичної свідомості. Виникала ситуація, початково притаманна культурі фольклорного типу: синкретизм художника і середовища, виробника і споживача мистецтва, що належали одному соціальному колективу. Цей притаманний зображувальному фольклору синкретизм виражався в багатьох аспектах. Передовсім, у невіддільності мистецтва від побуту, його естетичних якостей і функцій від позаестетичних[756]. Разом з цим, ремісниче життя, як помітив Корнеліус Гурліт, було відмічене печаттю пристрасного бажання перевершити суперника, створити невидану річ. «Честолюбність», контрастна християнському смиренню, бажання опинитися на виду і поза порівнянням, прагнення «задоволення»[757] очевидно, рухали бажанням цеховиків (окрім конкретних замовлень) наносити на кераміку нові зображення та переробляти старі.

Розповсюдження багато орнаментованої кераміки в добу бароко було значною мірою пов'язаним з прагненням і реалізацією можливостей широких верств населення Гетьманщини прикрашати

754 Г. Островский, *op. cit,* с. 69.
755 Л. Тананаева, *op. cit,* с. 35.
756 Г. Островский, *op. cit,* с. 68.
757 И. Чечот, *Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К.Гурлита* [в:] *Барокко в славянских культурах*, op. cit., с. 346.

своє житло та побут. Воно відбулося в часи розквіту національного і культурного життя на досліджуваній території, виступу значної кількості представників усіх верств населення на боротьбу за національну і релігійну самобутність. Які виразилися у виборі засобів для внутрішнього і зовнішнього убранства життєвої обстановки[758]. У результаті було створено своєрідний тип жител і їх внутрішньої обстановки. Детально описаних етнографами XIX-XX століть. Зокрема, Павло Чубинський відзначив, що українці на час експедиції майже повсюдно на заселеній ними території намагалися, відповідно до можливостей, прикрасити свою оселю, зробити її «чепурною». Чим вигідно відрізнялися від представників інших етносів[759].

Одним з засобів прикрашання оселі було розташування в світлиці чи кімнаті біля вхідних дверей на полицях мисника «лучшей столовой посуды». В тому числі полив'яних і дерев'яних мисок «разукрашенных различными цветами и птицами». Вони використовувалися у побуті та слугували прикрасою оселі, тому розташовувалися «квітками на хату»[760]. Естетичну функцію кераміки в інтер'єрі хати початку XX століття Вадим Щербаківський описав так: «до хатньої орнаментики входили і мальовані керамічні оздоби, миски та горщики і глечики, які пишно оздобляли мисник на протилежній стіні до покутя, а поставлені на столі, вони давали гарний кольоровий відтінок на білому тлі скатірки, якою буває накритий стіл»[761]. Аналогічні висновки можна зробити і для XVII – XVIII століття.

Один з найдавніших подібних описів для території Гетьманщини зробив Павло Алепський 1654 року. Описуючи київські монастирські келії він стверджував, що там були «всякие картины и превосходные изображения» та печі з «красиво расписаными изразцами»[762]. Тобто іншим засобом прикрашання оселі було розташування в світлиці чи кімнаті вишукано прикрашених кахлями печей. Сприйняття таких печей носіями барокової культури найбільш живописно описав тогочасний поет і мислитель Климентій Зіновіїв:

758 К. Шероцкий, *op. cit*, с. 1, 12–17.

759 П. Чубинский, *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженный имперским русским географическим обществом. Юго-Западный отдел*, Т.1.,С.-Петербург 1872, с. 382–385.

760 *Ibidem*, с. 386.

761 В. Щербаківський, *Орнаментація української хати*, Рим 1980, с. 25.

762 П. Алеппский, *Путешествие*, op. cit.

« ... різниї на кафлях оздоби мудрують,
А бардзій, що покощуваними називають:
де фарбами всякої окраси додавають.
Іменно же – многії смальцями кладуть цвіти:
і вельми премудриє пологають квіти.
Аж би безпереч хотів на тую дивитися
піч: і грітися до такої мило притулитися»[763].

Подібні тенденції в розвитку гончарської культури за часів бароко були притаманними не лише для досліджуваної території, а й слов'янського світу загалом. З певною, притаманною, для кожного етнічного середовища та історичних реалій, специфікою.

Відомо, що разом з ошатною хатою, на території частини Правобережного Полісся (на двох берегах Прип'яті з притоками) принаймні до кінця XIX століття широко побутували «курні хати», що була антиподом вищеописаним. Оскільки в них було досить брудно завдяки тому, що дим з печі виходив безпосередньо в кімнату. Звісно, й декорована кераміка їхніх інтер'єрів не прикрашала. Дуже ймовірно, що подібні до «курного» житла були традиційними для більш давнього населення Лівобережної України. Відповідно, можна зробити висновок про те, що поширення у регіоні багато прикрашеної кераміки впродовж XVII – XVIII століть було уможливлене змінами в житлобудівництві доби бароко.

За зразки для копіювання узорів бралися іншокультурні предмети. Спочатку їхні копії, трансформовані відповідно до місцевих уподобань, поширювалися в середовищі соціальної верхівки. А потім, внаслідок складних соціокультурних процесів трансгресіювали в широких споживацьких колах. Середній клас міщан прагнув копіювати знать у показовій демонстрації розкоші[764], а селян – урізноманітнити побут[765]. Пояснення цього явища висловив знаний українознавець Вадим Щербаківський. Він зробив висновок, що «народне мистецтво в Україні ... є тільки здемократизування великих мистецьких досягнень, створених багатими культурними верствами нації під час її періодичного розвитку, або краще сказати, під час періодичних піднесень економічного і культурного розвитку нації. Селянство засвоювало і перетворювало по-своєму, тобто демократизувало ті великі всесвітні стилі, або стилі тих великих куль-

763 К. З і н о в і ї в, *Вірші. Приповісті посполиті*, Київ 1971, с. 131.

764 В. Ш и в е л ь б у ш, *Смаки раю: Соціяльна історія прянощів, збудників та дурманів*, Київ 2007, с. 21.

765 П. Б е р к, *Популярна культура в ранньомодерній Європі*, Київ 2001, с. 54.

турних кіл, до яких належали багаті культурніші та інтелігентніші верстви, які й передавали ці стилі в селянську масу. Але завдяки цілком зрозумілому запізнюванню, селянська народна маса зберігає такі давні впливи і традиції, які інтелігентна культурна верства або кляса, забула вже давно. Селяни вживають попередні стилі всуміш з пізнішими, і часто дуже щасливо вони переплітаються і синтезуються, і тим самим селяни творять щось цікаве і оригінальне, цілком нове»[766].

Загальновідомо, що доба бароко загалом позначена зростанням ролі «краси» у побуті широких верств населення Європи. Наприклад, поняття краси в архітектурі думи описав Г.Вельфін (подано у перекладі Анатолія Макарова): «Своєї вищої напруги живописний стиль (в архітектурі) досягає у внутрішніх просторах. Тут надаються найсприятливіші можливості для поєднання дотиковості з чаром того, що не відчувається на дотик. Тут уперше належним чином з'являються мотиви безмежного і неозорого»[767]. Все це можна стверджувати і щодо барокової української хати з її кахляними печами, оздобленими килимами рослинного орнаменту з зображеннями фантастичних звірів, птахів, ангелів і героїв. До речі, все сказане Вельфіним у концентрованому поетичному вигляді зосереджене у вищенаведеному вірші Климентія Зіновіїва! Тяжіння до прикрашальництва помітне також в інших галузях народної художньої культури. Зокрема, образотворчому мистецтві, текстильному виробництві, виготовленні виробів з дерева та кістки. Саме на останніх (козацьких порохівницях-натрусках) зображалися майже повні аналоги бароковим сюжетним зображенням. Рослинні зображення панують в оздобленні церковних металевих виробів та книг, іконостасів[768].

Тобто саме з доби бароко до нас надійшли перші свідчення про наявність у широких верств населення Лівобережної України тих естетичних ідеалів, того почуття декоративності, що стало домінуючою властивістю художнього смаку українців впродовж подальших століть. У цей час було закладено підвалини для притаманного українському характеру потягу до святковості, поетичності, рясного рослинного орнаменту і, як влучно відзначив Анатолій Макаров, «що не одразу впадає в око, відтінку легкої задуми, ледь відчутного суму, який виникає, наприклад, у травні, коли видима краса світу

766 В. Щербаківський, *op. cit.*, с. 35.
767 А. Макаров, *Світло українського бароко*, Київ 1994, с. 85.
768 *Україна – козацька держава*, 2004, с. 91, 241, 242, 874–876.

буйно розквітає і водночас швидко зникає, опадає, розвіюється». Бароко стало в Україні мистецтвом, «сильно естетизованим, закучерявленим, сповненим всілякого вигадливого штукарства й безпосереднього замилування красою»[769].

Таким чином, наприкінці XVI – на початку XVII століття, коли вся Європа переживала кардинальні зміни в економіці, що позначилися на політичному та культурному житті багатьох її народів, мешканці Гетьманщини активно включилися в цей процес. Барокова культура почала поширюватися в той час, коли значна її частина входила до складу Речі Посполитої. Державний устрій цієї багатоетнічної країни з її апологією шляхетської вольності сприяв розповсюдженню серед представників середнього класу варіанту мистецтва, що намагався наслідувати високим верствам. Культурні зміни прискорилися із завершенням національно-визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького, добою Руїни та стабілізацією життя після неї. Багатоорнаментована кераміка, спочатку використовувана соціальною чи культурною верхівкою, поступово припиняла виконувати функцію позначення елітарності і ставала знаком суспільної інтеграції. Що виявлялася в її появі у широких верствах мешканців певного поселення чи регіону. У сюжетних зображеннях на кахлях помітні риси і властивості, притаманні «примітиву», що широко розповсюджувався в ті часи в європейських країнах. Іншим проявом стало поступове поширення багато орнаментованого посуду, використання його для прикрашання інтер'єрів і побуту місцевих мешканців. Та, відповідно, отримання ними естетичної насолоди від користування такими предметами.

Окрім естетичної функції, барокові зображення на кераміці мали нести й символічне навантаження. Про що свідчить факт вибору обмеженої кількості орнаментальних елементів і мотивів серед розмаїття існуючих. Але тлумачення їхньої семантики – тема спеціального дослідження. Якщо коротко, то вона в досліджуваний період мала статусний (позначала належність власника до певного соціального прошарку), метафоричний та оберегово-магічний (мала захищати господу і господарство від «лихих» сил і сприяти їхньому благополуччю) характер. Масове використання оберегових зображень саме в добу бароко може пояснюватися появою в XVII столітті нового трагічно забарвленого світовідчуття. Людина бароко була

769 А. Макаров, *op. cit.*, с. 211.

наділена особливим почуттям метафізичної тривоги за себе, за світ, за природу, за минуле й майбутнє, за Бога, за людський рід.[770].

БІБЛІОГРАФІЯ

А л е п п с к и й П., *Путешествие антиохийскаго патріарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архедиаконом Павлом Алеппским. Вып. 2. (От Днепра до Москвы)*, Москва 1897.

Археологія доби українського козацтва XVI-XVIII ст., Київ, 1997.

Б е р к П., *Популярна культура в ранньомодерній Європі*, Київ 2001.

В и н о г р о д с ь к а Л., *До питання про хронологію середньовічної кераміки з Новгорода-Сіверського* [в:] Археологія, №61, 1988, с.47-55.

В и н о г р о д с ь к а Л., Ситий Ю. *Батуринська кахля* [в:] Пам'ятки України: історія та культура. Науковий часопис, № 3, 2008, с. 28–38.

Г р а ч о т т і С., *Спадок Ренесансу в українському барокко* [в:] Українське барокко. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.), Київ 1993, с.3-11.

З і н о в і ї в К., *Вірші. Приповісті посполиті*, Київ 1971.

Д а н ч е н к о Л., *Народна кераміка Середнього Придніпров'я*, Київ 1974.

К а р а-В а с и л ь є в а Т., *Передмова* [в:] Історія декоративного мистецтва України. У 5-ти т., т.2: Мистецтво XVII – XVIII століття, Вінниця 2007, с.5-14.

К л и м е н к о О., *Гончарство* [в:] Історія декоративного мистецтва України. У 5-ти т., т.2: Мистецтво XVII – XVIII століття, Вінниця 2007, с.195-216.

К о л у п а є в а А.. *Українські кахлі XIV – початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість*, Львів 2006.

К у ш т а н Д., Сюжетные изразцы периода позднего барокко (по материалам Центральной Украины) [в:] Ніжинська старовина, вип. 10 (13), Київ 2010, с. 42-51.

К у ш т а н Д., З приводу тлумачення мотиву «Вершник на коні» на деяких українських кахлях XVII-XVIII ст. [в:] Заповідна Хортиця. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Історія запорізького козацтва: в пам'ятках та музейній практиці», Запоріжжя 2011, с. 175-177.

770 А. М а к а р о в, *Світло українського бароко*, Київ 1994, с. 42, 62.

Л е б е д е в А., *Художественный примитив в контексте культуры русской провинции. Вторая половина XVIII-первая половина XIX века*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва 1997.
М а к а р о в А., *Світло українського бароко*, Київ 1994.
М о д з а л е в с ь к и й В., *Основні риси українського мистецтва*, Чернігів: друкарня Г.М.Веселої, 1918.
М у с і є н к о П., *Кераміка* [в:] *Історія українського мистецтва*, т.3, Київ 1968.
О с т р о в с к и й Г., *Народная художественная культура русского города XVIII – начала XX в. как проблема истории искусства* [в:] Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени, Москва 1983, с.63-77.
П р о к о ф ь е в В., *О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени* [в:] *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983, с.6-28.
С о ф р о н о в а Л., Липатов А. *Барокко и проблемы истории славянских літератур и искусств* [в:] Барокко в славянских культурах, Москва 1982, с. 3-13.
Т а н а н а е в а Л. *О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.)* [в:] Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени, Москва 1983, с.29-43.
Україна – козацька держава, Київ 2004.
Ч е ч о т И. *Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К.Гурлита* [в:] Барокко в славянских культурах, Москва 1982, с. 326-349.
Ч м и л ь Л., *Орнаменты подглазурной росписи на посуде Среднего Поднепровья XVII – начала XIX вв.* [в:] Культура русских в археологических исследованиях, т.II, Омск, Тюмень, Екатеринбург 2014, с.107-117.
Ч у б и н с к и й П., *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженный имперским русским географическим обществом. Юго-Западный отдел*, т.1, С.-Петербург 1872.
Ш е р о ц к и й К., *Очерки по истории декоративного искусства Украины*, Киев 1914.
Ш и в е л ь б у ш В., *Смаки раю: Соціяльна історія прянощів, збудників та дурманів*, Київ 2007.
Щ е р б а к і в с ь к и й В., *Орнаментація української хати*, Рим 1980.

Щ е р б а н ь А., *Історія орнаментації кераміки Лівобережної України VII тисячоліття до н.е. – XVI століття* [в:] Вісник Львівської національної академії мистецтв, вип.21, 2010, с.205-216.

CREATION OF MODERN POTTERY CULTURE OF LEFT-BANK UKRAINE: BAROQUE CONCEPT

The Left-bank of the Dnipro River is a kind of a historical and cultural area of Ukraine located in the cultural and ethnic borderland. There was the emergence of pottery in this area during XVII – XVIII centuries. The Baroque concept was being formed for more than one century, focusing on the studies of its manifestations and reasons. Current researches justify the conclusion that Baroque modifications of the pottery of the Left-bank Ukraine started in the late XVI – early XVII century. It resulted in the expansion of expanding the range of clay products used, the appearance of painted ornaments tiles with floral and narrative content. The article describes innovative pottery sets from selected cities of the region in question (Novgorod-Seversky, Baturin etc). The authors' view of causes of the phenomenon is presented in the article. Moreover, the article focuses on the approach to the spread of the «median culture» which was caused by detaching and contrasting the city with the village during the Baroque period. Over the Baroque period the distribution of ceramics with elaborate ornamentation was substantially caused by the desire and capacity of the Hetmanschina's population to decorate their home.

Key words: pottery, baroque, ceramics, ornament

Ольга КРАВЧЕНКО

Твір невідомого автора Апофеоз св. Яна з Дуклі з костелу оо. Бернардинів у Львові: символіка та наративність

У львівському костелі оо. Бернардинів (тепер церква св. Андрія) зберігаються унікальні твори живописної школи XVII ст., присвячені чудесам св. Яна з Дуклі – поліптих «Чудеса св. Яна з Дуклі», виконаний олійними фарбами на великих дерев'яних дошках та полотно з зображенням «Апофеоз св. Яна з Дуклі». Ці мало досліджені твори є не тільки визначними зразками традиції львівської школи живопису XVII ст., але водночас і ілюстрацією тогочасного світогляду та уявлень.

Про життя та діяння Святого, який жив у XV ст. збереглося чимало відомостей. Він народився в містечку Дукля на Лемківщині (тепер Польща, Підкарпатське воєводство, Кросненьський повіт) близько 1414 р. У двадцятилітньому віці він вступив до монастиря францисканців, а згодом до ордену бернардинів. Після 1463 р. Ян оселився у львівському монастирі Бернардинів, де здобув славу як проповідник.

Ще за життя цей святий прославився різними чудесами. Навіть по смерті, через три століття, пам'ять про його діяльність не згасла: у 1733 р. папа Климент XII оголосив Яна з Дуклі благословенним, а у 1739 р. – покровителем Польщі, Руси та Литви, оскільки до того його шанували яко «апостола Русі» патрона лише на руських землях[771]. Під кінець життя святий тяжко хворів, він втратив зір, йому відняло ноги. Проте святий не покидав своїх добродіянь і продовжував свою священицьку справу.

Ян з Дуклі помер у Львові 29 вересня 1484 р. і відразу вірні стали вшановувати його пам'ять. Культ Яна з Дуклі поширився серед католиків не лише в Галичині, а й у сусідніх країнах.[772]

Про його діяння та прославлення розповідають пам'ятки при костелі і монастирі оо. Бернардинів – камяні скульптури, фрески

771 C. B o g d a l s k i, *Bernardyni w Polsce 1453 – 1530*, Tom II, Kraków 1933, s. 80.
772 *Ibidem,* s. 80.

ротонди над криницею у подвір'ї, а також у інтер'єрі – вівтарні картини, мармурові скульптури та великий поліптих, що складається з шести частин і є, без перебільшення, визначною історичною та мистецькою пам'яткою Львова. Оповідаючи про чудеса, які відбувались уже після смерті св. Яна з Дуклі біля його гробу або при з'явленні святого у хмарах, автор знайомить нас з реальними постатями, з тими, кому вдалось одужати, дякуючи милості святого Яна. Розглядаючи поліптих, не можливо не захопитись ретельно промальованими обличчями та одягом зображених осіб, конкретизованими львівськими пейзажами, детально виписаним інтер'єром храму, де відбувались чудеса зцілення.

Поліптих «Чудеса св. Яна з Дуклі», намальований на дерев'яній основі, знаходиться у пресбітерії храму (Іл. 1). Твір складається з шести частин, які нам вдалось віднайти, кожна з яких містить медальйони з зображенням сцени молитви до святого і прохання про одужання. Під зображенням автор розмістив написи латиною, пояснюючі подію, з зазначенням імені, прізвища та походження особи зображеної у медальйоні, а також причини звернення до святого. Ці композиції вражають портретними зображеннями міщан та шляхтичів, виконаних невідомим, можливо народним, проте, судячи по рівню виконання професійним майстром.[773]

Іншим твором, що виділяється серед картин, які знаходяться у храмі, і на яких зображено св. Яна з Дуклі, є намальований на полотні та вставлений у різьблену раму «Апофеоз св. Яна з Дуклі» (Іл. 2). Про цей твір є згадки у літературі, присвяченій костелу оо. Бернардинів у Львові, як у довоєнній польській — Н. Голіховський[774] та Юркевич О. Ципрян[775], так і в статтях українських дослідників др. пол. XX — поч. XXI ст. Львівський дослідник В. Вуйцик датував цей твір 1677 р., зазначивши, що виконаний він був на замовлення львівських райців і подарований містом монастиреві на знак вдячності святому за добродійства, які він проявив під час різних нападів та облог Львова.[776]

Дослідник Н. Голіховський зазначив у своєму виданні 1903 р., що у костелі є картина – символ віри у чудеса Святого – «... widok

773 В. Бадяк, А. Боктей А., І. Голод, *Вісник Львівської Національної Акадаемії Мистецтв*, Випуск 23, – Львів 2012, с. 116 – 124.

774 N. Golichowski, *Nabożeństwo ku czci bł. Jana y Dukli*. Lwów 1903.

775 C. Jurkiewicz, *Bł. Jan z Dukli. Patron Polski, Rusi i Litwy. Żywot, nabożeństwo i pieśni na jego cześć*. Rzeszów 1931.

776 В. Вуйцик, *Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація*. с. 88.

starożytnego, dość znacznych rozmiarów, dziś przed ołtarzem wielkim po stronie ewangelii znajdującego się obrazu. Jest on kratą drucianą osłonięty i wotami ozdobiony.» («...вигляд старовинного, досить значних розмірів образ, що знаходиться сьогодні перед великим вівтарем з боку євангелії (амвону). він є сіткою дротяною заслонений і пожертвами оздоблений»)[777]

Картина «Апофеоз св. Яна з Дуклі» знаходиться на північній стіні над лавами у пресвітерії костелу оо. Бернардинів – ліворуч від вівтаря, як і у довоєнні часи, про що дізнаємось із згадки в літературі 1931 р.: «W kościele OO. Bernardynów we Lwowie, w presbyterjum po lewej stronie, nad ławkami, widnieje wielki obraz, który widzowi daje wiele do myślenia.» (»в костелі оо. Бернардинів у Львові, у пресбітерії з лівого боку, над лавками, видно великий образ, котрий дає глядачеві багато для роздумів») [778].

У праці 1938 р. Т. Маньковський вивчаючи історію костелу оо. Бернардинів у Львові запевняє, що у інтер'єрі костелу знаходяться дуже цікаві твори мистецтва, серед яких – «obraz z alegoryczną apoteozą tego błogosławionego» («образ з алегоричним апофеозом того благословенного»). Відкриття імен авторів цих творів, на думку дослідника, мало би неабияке значення для мистецтва Польщі.[779]

Дана картина вписана композиційно поміж двома частинами поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі» на північній стіні пресбітерію, ліворуч від головного вівтаря. Ці твори доповнюють одне одного, як композиційно так і стилем та манерою виконання. Проте, чи могли б ці твори з'явитися одночасно, на разі не відомо, оскільки за дослідженням В. Вуйцика «Апофеоз св. Яна з Дуклі» датується 1677 р., а за згадкою Т. Маньковського – 1608 р. На поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі» одне з чудес датоване 1748 р., що змушує віднести пам'ятку до середини XVIII ст., коли у 1737 – 1740 рр. було споруджено великий вівтар св. Яна з Дуклі. Усі ці розбіжності в датуванні цих творів у свою чергу викликають зацікавлення до подальшого дослідження, оскільки картина «Апофеоз св. Яна з Дуклі» та поліптих «Чудеса св. Яна з Дуклі», на нашу думку, доповнюють одне одного, як композиційно так і стилем та манерою виконання (Іл. 1).

Картина «Апофеоз св. Яна з Дуклі» представляє нам св. Яна, що здійснює чудеса на землі, як посередника Ісуса Христа

777 N. Golichowski, *op. cit.,* s. 23.
778 C. Jurkiewicz, *op. cit.*, s. 79.
779 T. Mańkowski, *Kościół oo. Bernardznów we Lwowie*, s. 22.

та Богородиці (Іл. 2). Святих з'єднують промені, які проходячи через св. Яна з Дуклі виконують Божу волю – рятують хворих та нужденних людей.[780] Докладніше розглядає цей твір Н. Голіховський у праці 1903 р. Автор пише, що по центру картини зображено клякаючого св. Яна з молитовно піднесеними до неба руками. До його гробу у костелі спішать бідні, каліки та інші убогі люди. З правого боку бачимо вівтар, на якому вгорі зображено Ісуса з хрестом у намальованій на картині рамі. З рани Ісуса ллється кров, що проникає у груди св. Яна з Дуклі, а звідти дістається до вуст одного з хворих, біля якого видніється напис латиною: « черпаю сили з рани». Ліворуч в горі, навпроти постаті Ісуса, бачимо подібне за композиційним вирішенням зображення Діви Марії. З її правого перса виливається білий струмінь, який у грудях св. Яна з'єднується з червоним (з рани Ісуса) і дістається вуст другого хворого, біля якого напис: «черпаю сили з материного молока.»

Позаду св. Яна видніється ставок, за ним пейзаж з зображенням костелу оо. Бернардинів. Над ставком бачимо пролітаючого ангела, котрий тримає у руках хрест, нижнім кінцем якого він торкається води у ставку, тим самим, як пише Юркевич о. Ципрян «порушує воду», а з нею відштовхує скаргу хворого: «człowieka nie mam, któryby mnię puścił do sadzawki, bym zdrowie uzyskał» («не має людини, котра би пустила мене до ставу, щоб я отримав здоров'я»). [781]

Автор твору використав тут сюжет «Оздоровлення недужого при Витесді» з Євангелія від Йоана (Новий Заповіт. Йо. 5:1-15, переклад Івана Хоменка) фактично дублюючи його:

1. Лежала в них сила недужих, сліпих, кривих, усохлих, які чекали, коли то зрушиться вода:
2. Ангел бо Господній сходив час від часу в купелеве місце та й заколочував воду, і хто, отже, перший поринав по тому, як вода заколочувалася, то одужував, хоч яка б там була його хвороба.
3. Один чоловік там був, що нездужав тридцять і вісім років.
4. Побачив Ісус, що він лежить, а довідавшися, що було воно вже дуже довго, каже до нього: «Бажаєш одужати?»
5. «Не маю нікого, пане, – одрікає йому недужий, – хто б мене, коли ото вода зрушиться, та й спустив у купіль: бо ось тільки я прийду, а вже інший передо мною поринає.» (Новий Заповіт. Йо. 5:3-7, переклад Івана Хоменка).

780 C. J u r k i e w i c z, *op. cit.*, s. 79 – 86.
781 C. J u r k i e w i c z, *op. cit.*, s. 80 – 81.

З цього ж Євангелія взята і молитва, написана у книжечці, зображеній на картині біля одного з хворих.

Текст молитви важко прочитується, оскільки він доволі зіпсований чи то самим не дуже грамотним малярем, чи то під час реставрації 2010 – 2011 рр. Львівський латинознавець

Ростислав Поранько припустив таку реконструкцію тексту: « [Propter no]men[patris?], Domine Iesu,quod manifestavis hominibus, propitiaberis peccato meo, multum est enim» – «[Заради] імені [Отця?], Господи Ісусе, яке Ти об'явив людям, відпусти гріх мій, бо він великий».

Молитву укладено на основі двох цитат з Біблії: «Propter nomen tuum, Domine, propitiaberis peccato meo, multum est enim» – «Імені Твого ради, Господи відпусти гріх мій, бо він великий» (Старий Заповіт. Пс. 25:11, переклад Івана Хоменка), і «Manifestavi nomen tuum hominibus» – «Я об'явив ім'я Твоє людям» (Новий Заповіт. Йо. 17:6, переклад Івана Хоменка).

Мораллю цієї символічної композиції є те, що саме св. Ян з Дуклі є тим посередником між святими і простими знедоленими: він супроводжує людей на «купіль оздоровлення»: «obraz więc ten przystępniej niż książka pouczy Cię że pośrednikiem i rzecznikiem twoim u Maryi i Jezusa jest Bł. Jan z Dukli.» («образ цей більш доступно ніж книжка навчить Тебе, що посередником і речником Твоїм з Марією та Ісусом є бл. Ян з Дуклі »)[782]

На задньому плані картини бачимо як до костелу оо. Бернардинів, що видніється у далині, звідусіль спішать каліки, хворі і бідні люди, котрі потребують Божої ласки.

Юркевич о. Ципрян у праці 1931 р. висловив своє розуміння символізму картини «Апофеоз св. Яна з Дуклі». Він написав, що автор твору мав складне завдання висловити засобами символів глибоку думку – посередництво св. Яна з Дуклі, котрий століттями творив чудеса після своєї смерті. [783]

Св. Ян з Дуклі, як зазначають вищезгадані автори початку XX ст. здійснив 330 різних чудес, ласк, зцілення від найрізноманітніших хвороб, допомогав у небезпеці, пригодах, та навіть міг зарадити у випадках смерті.

Існує навіть, список цих 330-ти недуг, коли зміг допомогти Святий: ангіна – 1 випадок, розвільнення – 1, біль голови – 3, біль в кишках – 1, біль в грудях – 2, біль рук – 1, біль серця – 2, біль зубів

782 N.Golichowski. *Nabożeństwo ku czci bł. Jana y Dukli*, Lwów 1903, s. 25.
783 C. J u r k i e w i c z, *op. cit.,* s. 81.

– 2, холера – 1, важкі хвороби – 31, різні терпіння – 26, висипання – 2, зцілення – 4, дифтерія – 1, епілепсія – 13, глухота – 4, гарячка – 32, каліцтво – 1, каліцтво ніг – 11, коклюш – 1, ковтун – 2, конвульсії – 2, крадіжка – 2, кровотеча – 4, корчі – 1, німота – 11, нервові напади – 1, неволя – 1, оборона Львова – 2, вияснення загрози – 2, лихоманка – 2, віспа – 1, отруєння – 2, подорож – 2, тяжкі пологи – 8, враження – 2, пожежа – 2, пухлина – 6, рани – 2, рак – 2, сліпота – 24, заплутаний випадок – 3, скарлатина – 2, смерть – 53, тиф – 1, подавлення – 8, утоплення – 11, війна – 11, виразки – 4, запалення кишок – 1, запалення мозгу – 1, запалення ока – 2, запалення легень – 3, артрит – 1, зараза – 7, жовтуха – 1. [784]

За думкою Юркевича о. Ципряна, посередництво та ласка св. Яна повинні були допомагати не лише мешканцям Львова та Дуклі, але й усім людям, що заселяють давні польські, руські та литовські землі, патроном яких він і був.

Аналізуючи даний твір, ми переконуємося в думці про високий рівень релігійності львівського міщанства XVII – XVIII ст. та силу католицької церкви. Автор картини «Апофеоз св. Яна з Дуклі» мав справді важке завдання, а саме: одночасно створити живописний твір, який би передав зміст легенди про посередництво святого та заставити прихожан повірити у її правдивість.

Сама ідея посередництва була актуальною у час воєн та епідемій. Кожна людина потребувала уваги, хотіла вірити, що існує хтось, хто піклуватиметься про неї, допомагатиме у скруті. Таким добрим помічником і став для людей св. Ян з Дуклі. Але чудеса не траплялись щодня і не з кожною людиною, треба було заслужити ласку Святого. Тому автор твору застосовує наративний сюжет: він вписує на обрамленні імена конкретних людей, розповідаючи історію їх зцілення, повідомляє про чудеса, трактує зміст історичної події не як обґрунтований об'єктивною закономірністю історичного процесу, а у відповідності до контексту розповіді про посередництво св. Яна з Дуклі і нерозривно зв'язаний з інтерпретацією ідеї твору.

Завдяки старанням фахового львівського латинознавця Ростислава Поранька було перекладено ці написи на рамі картини, що значно розширило розуміння досліджуваного твору.

Отже, на широкій рамі автор картини «Апофеоз св. Яна з Дуклі» розмістив 14 текстів (по 4 на верхній і нижній панелі і по 3 на бічних) в овалах, навколо яких бачимо золочене плетиво рослинного орнаменту на чорному фоні. У цих написах, автор розповідає про

784 C. Jurkiewicz, *op. cit.*, s. 82–83.

зцілення конкретних осіб від недугів, але не зазначає року сотворення чудес. Дуже цікавим виявився той факт, що імена та прізвища декотрих згадуваних осіб знаходимо у текстах під медальйонами з портретними композиціями на поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі». Це дало можливість встановити роки сотворення окремих чудес з картини «Апофеоз св. Яна з Дуклі» та навіть, побачити ілюстрації до них.

Розпочнемо читання цих написів з бічної панелі з лівого нижнього кута:

[1] G[enerosa] d[omina] magnifica Urbanska duobus annis gravissime febricitans, voto facto ad b[eatum] Io[annem] liberatur.

/Шляхетна ясновельможна пані Урбанська, яку два роки тяжко лихоманило, після складання обітниці святому Йоанові одужала/.

[2] G[enerosi] d[omini] Sigismundi Szwiersky Zophia parturiens non nisi voto facto ad b[eatu]m Io[annem] enixa partum, ipsa moritura, quae una cum viginti[?] sa[n]itati restituit[u]r ult[im]is[?]

/Зофія, [дружина/дочка?] шляхетного пана Сигізмунда Шверського під час пологів змогла народити дитину лише після складання обітниці святому Йоанові, а сама, будучи при смерті, разом з двадцятьма[?] повернула собі здоров'я після дуже важкого стану [?]/.

[3] D[ominae] e[reditariae] Zubrza mulieris Dorotheae fili[us] Urban[us] a caduco morbo saepius in die infestatus, ad sep[ulcrum] b[eati] I[oannis] cu[m] caereo p[rae]sentatus, liberatur.

/Урбан, син жони Доротеї, дідички Зубри, якого по кілька разів на день діймала падуча хвороба, коли його зі свічкою доставили до гробу святого Йоана, одужав/.

Згадку про Урбана з Зубри знаходимо на частині поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі», що розміщена на південній стіні пресбітерію, навпроти картини «Апофеоз св. Яна з Дуклі»:

Urbanus de Zubrza multo tempore ter quotidie epylepsia correptus, per votum divinitus illico liberatur.1519.

/Урбан із Зубри, якого довгий час тричі на день хапала епілепсія, завдяки обітниці був негайно врятований Богом. 1519/.

Автор поліптиху датує цю подію 1519 роком і у двох джерелах бачимо свідчення про зцілення однієї хвороби, що діймала хворого по кілька раз на день – «падуча хвороба» та «епілепсія».

Далі, ми перейдемо до верхньої панелі і розпочнемо від овалу, що ближче до кута рами зліва:

[4] Ill[ustrissi]mi d[omini] Ioannis ab Ostrog ducis Zaslaviae, pallatini Wolhi[ni]ae filius, morti proximus, b[eati] Io[annis] p[re]cib[us] sanatur.

/Син найяснішого пана Йоана з Острога, князя Заславського, воєводи Волині, будучи на волосину від смерті, молитвами святого Йоана зцілився/.

Про дітей найяснішого пана Йоана з Острога та про нього самого отримуємо ще чотири згадки – дві з другої частини поліптиху, яку розміщено на північній стіні пресбітерію та дві згадки з другої частини, що знаходиться у фондах Олеського замку ЛНГМ.

Отже, на другій частині поліптиху з північного боку пресбітерію бачимо під медальйонами підписи, які засвідчують одужання двох дочок Йоана з Острога – Анни та Єлизавети:

Anna illustr[issi]mi Ioannis comitis ab Ostrorog filiola, agonizans meritis et interventu b[eati] Ioannis e mortis faucibus eruitur. 1620.

/Анна, мала дочка найяснішого графа Йоана з Острога, котра була вже при смерті, завдяки заслугам і заступництву святого Йоана була вихоплена з пащі смерті. 1620/.

Elizabeth illustr[issi]mi Ioannis comitis filiola ab Ostrorog, ab epilepsiae morbo et a morte ingruente ope b[ea]ti liberatur, 1625.

/Єлизавета, мала дочка найяснішого графа Йоана з Острога, з поміччю святого позбулася хвороби епілепсії та навислої над нею смерті. 1625/.

У фондах Олеського замку знаходиться одна з частин (друга) із наступними згадками про найяснішого пана з Острога:

Ill[ustrissi]mus Ioannes Comes ab Ostrog Palatinus Posnania a gra[vissi]mis cerebri et cordis affectionibus eripitur. 1617.

/Найсвітліший Йоан, князь Острозький, воєвода Познаньський, від найважчого ураження мозку і серця визволився. 1617/.

Про Яна Острозького (1554 – 1620 рр.) відомо, що він був князем острозьким 1608 – 1620 рр., старостю білоцерківським, богуславським, черкаським, канівським, переяславським, воєводою волинським (1585 – 1539 рр.), каштеляном краківським (1539 – 1620 рр.). Освіту отримав при дворі імператора Священної Римської імперії. Вихований був в латино-польському дусі. Новонавернений католик, він був найпотужнішим паном в Речі Посполитій. Одружений він був тричі: з Сюзанною Середі 1582 р., з Катериною Любомирською 1597 р. та Теофілею Тарло 1612 р. Мав трьох дітей – Елеонору (1582(1579) – 1618 рр.), Євфросинію (пом. 1628 р.), Яна – Володимира (1617 – 1618 рр.). У вищезгаданих текстах з «Апофеозу св. Яна з Дуклі» та поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі» згадуються Анна, що була при смерті та видужала у 1620 р., але її чомусь не згадали у родинному

дереві Острозьких[785] та Єлезавета (можл. Євфросинія ?), що врятувалась від епілепсії у 1625 р., але очевидно, у 1628 р. померла. Імені сина автор твору «Апофеоз св. Яна з Дуклі» не подає – то можливо, якраз про Яна – Володимира йшла мова.

Також, на цій частині є згадка і про Олександра з Острога – брата Йоана Острозького, сина Василя – Констянтина Острозького, засновника Острозької академії.[786]

Ill[ustrissi]mus Alexander Dux de Ostrog in Zast[...], [Pa]latinus Braclauien[si]s extremum usurae huius lucis constitutus, releuatur. 1619.

/Найсвітліший Олександр, князь Острозький у Заст [...], воєвода Брацлавський, опинившись В останньому часі насолоди цим світом, одужав. 1619/.

Такі часті згадки однієї родини у творах, присвячених чудесам св. Яна з Дуклі, свідчать про неабияку віру у свого патрона та відданість йому.

[5] Alexander Skotnicki ex veneno hausto moriturus, sanitati restituitur b[eati] I[oannis] p[re]cib[us].

/Олександр Скотницький, який вмирав від випитої отрути, повернув собі здоров'я молитвами святого Йоана/.

На третій частині поліптиху з північного боку пресбітерію є згадка про родичку (матір, дочку або сестру) Олександра Скотницького:

Illustris Sophiae Skotnicka viduae quattuor equi rhedam trahentes, in via corruerunt et exanimes videbantur, invocato b[ea]to mox sani facti sunt. 1625.

/Четверо коней найяснішої Софії Скотницької, вдови, які везли бричку, уклякли по дорозі й здавалися бездиханними, та завдяки взиванню до святого зцілилися. 1625/. (Іл. 3).

[6] D[omini] Nicolai Roscieiowsky filius mortu[us] ad sepulchrum b[eati] Io[annis] revixit.

/Мертвий син Миколая Росцейовського віджив на гробі святого Йоана/.

На південній стіні пресбітерію є також згадка про Миколу Росцейовського, проте, вже йдеться про зцілення його сина:

Ioannes generosi Nicolai Roscieiowski filiolus, morte peremptus, meritis et interventu b[eati] Ioannis de Duchla, ad vitam revocatur.1539.

/Йоан, малий син шляхетного Миколая Росцейовського, якого забрала смерть, заслугами та заступництвом святого Йоана з Дуклі повернувся до життя. 1539/. (Іл. 4).

785 http://www.volart.com.ua/art/ostrog/tkt5.htm [20.06.2015]
786 *Ibidem*.

[7] G[e]n[erosa] Catharina Prochnicka virgo, ex gravissimo morbo liberat[ur] p[reci]b[us] Io[annis].

/Шляхетна дівиця Катерина Прохніцька одужала від тяжкої хвороби молитвами Йоана/.

Про Катерину Прохніцьку знаходимо запис на південній стіні пресбітерію у костелі оо. Бернардинів про той самий випадок зцілення, тільки дізнаємося ще і рік, коли відбулася ця подія та ім'я її батька – Мартина Прохніцького:

Catharina g[e]n[ero]si Martini Prochnicki filia gravi morbo correpta a medicis derelicta iamq[ue] agonisans, per votum revivificatur.1536.

/Катерина, донька шляхетного Мартина Прохніцького, яку охопила тяжка хвороба, на яку махнули рукою лікарі і яка вже перебувала при смерті, завдяки обітниці віджила. 1536/. (Іл. 5).

Далі розглянемо написи бічної панелі з лівого боку:

[8] Nob[ilis] Catharina Rypska visu orbata, voto ad b[eatum] I[oannem] facto, ad visu[m] restituit[ur]

/Вельможна Катерина Рипська, позбавлена зору, після обітниці святому Йоанові повернула собі зір/.

На частині поліптиху з південної стіни отримуємо уточнення цієї події:

Nobilis Catharina Rypska viginti quinq[ue] septimanis visus usura destituta, illuminatur. 1503.

/Шляхетна Катерина Рипська, двадцять п'ять тижнів позбавлена зору, прозріла. 1503/.

[9] D[ominae] Annae Gromacka fili[us] Christophor[us] aqua suffocatus ad vitam redit [in] sub[ur]bio Halic[iensi] Leop[olis]

/Христофор, син пані Анни Громацької, який захлинувся у воді, повернувся до життя на Галицькому передмісті Львова/.

[10] G[enerosa] d[omina] Helizabet Glebocka par[t]uriens a portis mortis revocatu[r].

/Шляхетна пані Єлизавета Глебоцька під час пологів повернулася з порогу смерті/.

Знову ж таки, з частини поліптиху, що знаходиться навпроти картини «Апофеоз св. Яна з Дуклі» дізнаємося про деталі цього дивовижного зцілення:

Nobilis Elizabeth Glebocka subdapiferi Leopoliensis coniunx dignissima, pariendi facultatem et vitam miraculose obtinuit.1527.

/Шляхетна Єлизавета Глебоцька, щонайдостойніша дружина підстолія Львівського, чудесно повернула собі здатність родити і життя. 1527/. (Іл. 6).

І завершимо огляд написами на рамі нижньої панелі і першим досліджуваним є овал, розташований найближче до кута рами ліворуч:

[11] G[enerosi] d[omini] capitan[ei] Trebovle[ns]is a medicis derel[icti] in maxima infirmita[te].

/Шляхетного пана старости Теребовельського, на якого лікарі махнули рукою в превеликій недузі/.

Більше про родину старости Теребовельського повідомляє нам автор поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі» (частина з південної стіни пресбітерію). Дізнаємось про його дружину та доньку:

Illustris dominae Balabanowa capitaneae Trebovlien[sis] filiola in flumine submersa et suffocata, emanavit et per votum revixit. 1551.

/Донька найяснішої пані Балабанової, старостини Теребовельської, яка втонула й захлинулася в річці, сплила і завдяки обітниці віджила. 1551/.

[12] Ioannis Lysianka civis Leop[oliensis] biennio claud[us], ad sepulchru[m] b[eati] Io[annis] sanatur.

/Йоан Лисянка, львівський міщанин, який два роки кульгав, на гробі святого Йоана зцілився/.

Про кульгання львівського міщанина п. Лисянки знаходимо згадку серед медальйонів на тій частині поліптиху, що розміщена навпроти досліджуваної нами картини «Апофеоз св. Яна з Дуклі» (південна стіна):

Famatus Ioannes Lysianka civis Leopol[iensi]s, totus noxia scabie respersus et biennio claudus, amissae sanitatis dulcedinem miraculose invenit. 1690.

/Славетний Йоан Лисянка, львівський міщанин, який увесь був вкритий згубною паршею і два роки кульгав, чудесно відшукав насолоду втраченого здоров'я. 1690/.

[13] [...] [???] gravissime infirmatur ad sepul[crum] b[eati] I[oannis] sanatur.

/[...] тяжко недужий на гробі святого Йоана зцілився/.

[14] Christophori pistoris uxor Cat[ha]rina enixa partum mortuu[m] ev[ocatione?] b[eati] Io[annis] omni[no] vivum recipit

/Катерина, дружина Христофора пекаря, яка народила мертву дитину, увізвавши до святого Йоана, одержала її цілковито живою/.

Багато згадок ми знаходимо про родину львівського пекаря Христофора на підписах медальйонів з частини поліптиху, розміщеної у пресбітерії храму навпроти досліджуваного нами твору:

Puer Christophori pistoris Leopolien[sis] exanimus natus, ad vitam revocatur.1491.

/Син Христофора, львівського пекаря, народжений бездиханним, повернувся до життя. 1491/.

Sophia Christophori pistoris Leop[oliensis] filia, vi morbi usu loquelae privata, facto voto, subito habet restitutum. 1498.

/Софія, дочка Христофора, львівського пекаря, що через хворобу втратила мову, після складання обітниці швидко собі її повернула. 1498/.

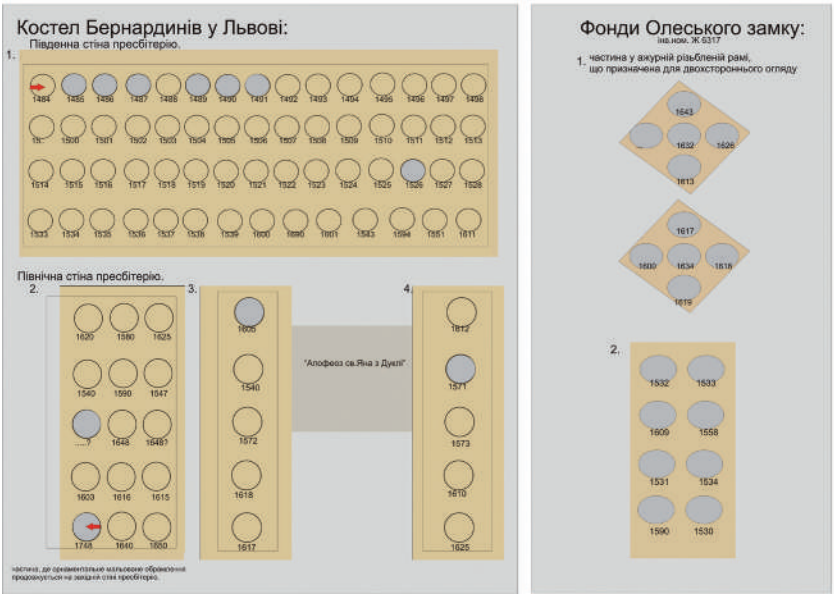
Sophia Christophori pistoris civis Leop[oliensis] filia, toto corpora concruciata, ope beati Ioannis curatur. 1511.

/Софія, дочка Христофора Пекаря, львівського міщанина, зболіла всім тілом, з поміччю святого Йоана вилікувалася. 1511/.

Дослідження картини «Апофеоз св. Яна з Дуклі» та поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі» відкрило нам нове розуміння світогляду львівських міщан, дало можливість спостерігати спосіб мислення звичайної людини XVII – XVIII ст. Ми побачили високий рівень релігійності родин, котрі шанували свого покровителя та патрона м. Львова. Цілі роди століттями зазнавали ласки св. Яна з Дуклі і поширювали культ віри у чудеса сотворені ним.

Ми ще раз переконались, що завданням досліджуваних нами творів було підсилення віри у чудеса, підкреслення правдивості ідеї твору «Апофеоз св. Яна з Дуклі». Серед згаданих автором осіб є прості львівські міщани і шляхетні ясновельможні пани, до котрих кожен з прихожан міг прирівняти себе і увірувати у посередництво св. Яна благаючи і для себе його ласки. Декотрі згадані у написах імена з картини «Апофеоз св. Яна з Дуклі» нам вдалось віднайти серед підписів під медальйонами на поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі». Порівняння та співставлення цих написів нам дало можливість уточнити та розширити дані, про осіб, про яких автор згадує у написах на рамі картини. Чому автор використав саме ці 14 випадків на картині – поки, що нам не відомо, оскільки загалом, чудес було 330, а 102 випадки чудес зафіксовані на поліптиху. Але ми тепер не маємо жодних сумнівів про наявність єдиного джерела, з якого автори обох творів черпали інформацію про конкретні історії чудес, що заставить нас продовжити дослідження та віднайти ці записи, котрі, мабуть почали записувати монахи бернардинці ще з XV ст.

Схема 1. Загальний вигляд частин поліптиху “Чудеса св. Яна з Дуклі”.



БІБЛІОГРАФІЯ

Бадяк В., Бокотей А., Голод І., *Вісник Львівської Національної Акадаемії Мистецтв*, Випуск 23, Львів 2012, с. 116 – 124.
Вуйцик В., *Вибрані праці* [в:] «Вісник Інституту Укрзахідпроект-реставрація», Ч.14, Львів 2004.
Ісаєвич Я., Литвин М., Стеблій Ф., *Історія Львова. У трьох томах,* Т. І, Львів 2006.
Bogdalski O. C., *Bernardyni w Polsce 1453 – 153*0, Tom II, Kraków 1933.
Golichowski N., *Nabożeństwo ku czci Bł. Jana z Dukli*, Lwów 1903.
Golichowski N., *Pamiątka uroczystości 400-letniej rocznicy śmierci Bł. Jana z Dukli zakonu OO Bernardynów, odbytej we Lwowie i w innych klasztornych kościołach r. 1884*, Lwów 1886.
Golichowski N., *Kościół oo, Bernardznów we Lwowie,* Lwów 1911.
Mańkowski T., *Kościół oo. Bernardynów we Lwowie. Odbitka z «Dawnej sztuki»*, R. I z. 4. Lwów 1938.
http://www.volart.com.ua/art/ostrog/tkt5.htm, [20.06.2015].
Jurkiewicz O. C., *Bł. Jan z Dukli. Patron Polski, Rusi i Litwy. Żywot, nabożeństwo i pieśni na jego cześć.*, Rzeszów 1931

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Схема загального вигляду поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі» та розташування його на стінах пресбітерію у церкві св. Андрія.
- Картина «Апофеоз св. Яна з Дуклі»
- Фрагмент рами з написом [5] та фрагмент з поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі», датований 1625 р.
- Фрагмент рами з написом [6] та фрагмент з поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі», датований 1539 р.
- Фрагмент рами з написом [7] та фрагмент з поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі», датований 1536 р.
- Фрагмент рами з написом [10] та фрагмент з поліптиху «Чудеса св. Яна з Дуклі», датований 1527 р.

«APOTHEOSIS OF ST. JAN FROM DUKLA» BY UNKNOWN ARTIST FROM BERNARDIN CHURCH IN LVIV: SYMBOLISM AND NARRATIVE.

This article investigates the artwork of the seventeenth century from Lviv Bernardine Church – «The Apotheosis of St. Jan from Dukla «. The main focus of research is on the ideological concept, composition and symbolic language of artwork. Moreover, in the article are considered Latin inscriptions on the frame of a painting which purpose was to declare

miracles by the St. Jan from Dukla. The analysis of artwork and translation of transcriptions are published for the first time.

Keywords: apotheosis, miracles, St. Jan of Dukla, symbolism, narrative.

Ольга ШКОЛЬНА

Метаморфози творчої діяльності Івана Григоровича-Барського

Епоха староукраїнської культури доби другої половини XVII–XVIII століття заклала підвалини нової, сучасної української культури. Однією з репрезентації першої у світі є феномен відомого на всю Європу «українське бароко». У XVIII ст. відбувалося оновлення пластичної мови мистецтва та архітектури. Воно було пов'язане з наведенням дипломатичних містків із країнами-сусідами, де паростки західноєвропейських версій бароко на той час вже набули виразного звучання. Зокрема, з Німеччиною, представниками теренів Балтії, етнічної Польщі тощо[787]. На землях нинішньої України до кінця XVII – початку XVIII ст. поступово склався синтез викінчених рис «великого стилю» нового українського соціуму. Зокрема, на Лівобережжі після періоду Руїни нова Гетьманська столиця забудовується у цьому стилі. Варіацію козацького бароко наслідує й архітектура інших міст, що мурувалася на наших землях братом фаворита російської імператриці Єлизавети Олексія – Кирилом Розумовським. Поодинокі споруди в новій стилістиці у XVIII ст. виникають у Києві та його окресах Межигір'ї, у Полтаві та монастирях Полтавщини, Чернігові, Ніжині, Козельці, Батурині.

Козацьке бароко означеної доби значно відрізняється від поширеного на західноукраїнських теренах єзуїтського бароко, похідного від ренесансно-барокових споруд римо-католиків та протестантів. На уніатському Правобережжі панує більша геометризація та «дисциплінованість» форм, використання класичних ордерів у колонах, включення досить великих барабанів ренесансових куполів римської школи тощо[788].

787 *Всеобщая история архитектуры*, В 12-ти т. – Т. 6, Москва 1968, с. 419.

788 *Історія української архітектури* / Ю. Асєєв та ін.; за ред. В. Тимофієнка, Київ 2003, С. 230-243, 457-469; *Історія української культури*. У 5-ти т. / гол. ред. Б. Патон та ін. *Т. 3. Друга половина XVII–XVIII ст.* / редкол. І. Алексєєнко та ін.; ред. В. Смолій та ін. – Київ 2003.

Лівобережні споруди синхронно набувають ознак, притаманних одночасно греко-католицькій мурованій забудові та традиційному дерев'яному зодчеству (тридільні церкви та ротонди)[789]. Однак будівлі, зведені у козацькому бароко, отримують більшу витонченість, специфічну «музичність» образів, ювелірну «філігранність», одухотворену святковість. Ці риси притаманні частково переосмисленій спадщині давньоруського мистецтва, зокрема ростово-суздальської школи, з характерними для неї різьбленими декорами фасадів, а також новітній палацовій російській архітектурі «єлизаветинського» або «растреллівського» тлумачення бароко[790].

Хрестоматійними прикладами української версії стилю стали широко відомі споруди Софії у Києві: митрополичі покої, дзвіниця та Брама Заборовського (західний вхід до монастиря), добудовані або зведені за проектом архітектора Йогана-Готфріда (Івана Івановича) Шеделя. Оскільки останній був представником німецької школи, його творчості, особливо на початку, властива деяка «сухість» орнаменту та педантичність у показі ордерної системи вежі дзвіниці. Проте вже у брамі, виконаній на замовлення київського митрополита Рафаїла Заборовського 1745 р., враховуючи смаки донатора, зодчий втілив найсміливіші ідеї та створив справжню перлину українського бароко[791].

Остання споруда, як і інші будівлі св. Софії у Києві, справляла надзвичайне враження на сучасників, у тому числі на молодих архітекторів, що формували свій смак та знаходилися під впливом видовищності та урочистості ансамблю монастиря. Колони коринфського ордеру та фронтон брами зодчого Шеделя щедро прикрашені тонким плетивом ліпного візерунку декора, виконаного місцевими майстрами[792], судячи з усього, не залишали байдужим і молодого киянина Івана, що формувався як творча особистість саме на початку XVIII ст.

Для правлячої на той час у Лівобережній Україні родини Розумовських будував талановитий російський архітектор Андрій Васильович Квасов (1720? – після 1770 р.). Його «перу та штихелю»

789 С. Таранушенко, *Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України* / за ред. М. Бажана, Київ 1976.

790 С. Кійкова, *Архітектурні шедеври Розумовських* // Пам'ять століть, Київ 1998. – №6, с. 87-91.

791 К. Широцкий, *Киев. Путеводитель*, Київ 1917, с. 192.

792 Д. Айналов, Е. Редин, *Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри*, Киев 1899.

належать проекти двох мурованих брам Глухова (Київської та Московської), а також величний собор Різдва Богородиці в Козельці, зведений упродовж 1752–1763 рр.[793] Саме на останньому згаданому будівництві були застосовані новітні принципи побудови внутрішнього простору храму, частково співзвучні за стилістикою київській брамі Заборовського. Багате пластичне моделювання оздоб іконостаса, кіотів та іншого начиння храму водночас було покликане підкреслювати як велич, так і ліричну складову стосунків двох головних героїв-замовників (брата гетьмана Кирила Розумовського – Олексія та Єлизавети). Звідси й «палацова» урочистість храмової споруди, що мурувалася ніби на перетині державного замовлення й урахування індивідуального смаку правителя-малороса.

Передвісниками зрілої барокової лівобережної архітектури України були Церква Святого Пророка Іллі в Суботові, споруджена коштом Богдана Хмельницького впродовж 1651–1656 рр., Миколаївська церква на головному міському майдані Ніжина (1668–1669 рр.), центра одного з найбільших козацьких полків, та низка мурованих церков другої половини XVII–XVIII ст. Слобожанщини, Полтавщини, Київщини. Серед них найбільш відомими є Покровський собор у Харкові (1689 р.), Храм Покрови Пресвятої Богородиці (1709 р.) у Переяслав-Хмельницькому («мазепинське бароко», не зберігся), Катерининська церква у Чернігові (1715 р.)[794]. Всі вони мають хоча б один «п'ятикутний» (прямокутна стіна, що завершується трикутником) декоративний фасад базилікального типу, похідний від готичної архітектури Західної Європи.

Цінними пам'ятками доби бароко була низка храмів Полтавщини, прикрашена соковитою ліпниною. Зокрема, Преображенська церква Мгарського монастиря на Лубенщині. На місці згорілого дерев'яного храму за ініціативою гетьмана І. Самойловича на гроші І. Мазепи було закладено мурований храм, який освятили 1692 р. Він був зведений за зразком собору ТроїцькоІллінського монастиря Чернігова. Велична будівля Мгару мурувалася за дещо зменшеними пропорціями проекту вільнюського зодчого Йогана (Яна) Баптиста Зауера за допомогою майстра Мартина Томашевського. Відомо, що завершував будівництво майстер Афанасій Пиря(а)тинський,

793 В. Тимофієнко, *Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть. Біографічний довідник*, Київ 1999.

794 Ю. Асеев, *Стили в архитектуре Украины*, Киев 1989.

теслярськими роботами керував майстер Дем'ян Ворона[795]. У цьому соборі для подальшого розвитку і трансформацій стилю важливі не стільки планування та композиція споруди, скільки його оздоблення.

Цей храм у середині XVIII ст. був прикрашений ліпним декоруванням фасадів та інтер'єру. Візерунки рельєфів екстер'єру нагадують пишну орнаментику порталу Каплиці Трьох Святителів львівської Успенської церкви, похідної від мотивів дереворізьблення іконостасів рослинного характеру (виноградна лоза) фламандського типу. Можливо до їх розробки долучився архітектор і скульптор із Жовкви на Львівщині Стефан Сто(а)ба(е)нський. Його авторству належить і пластичне оздоблення дзвіниці Софійського монастиря у Києві (1746–1748)[796]. Тобто почерк майстра, очевидно, був добре знайомий І. Григоровичу-Барському, що саме тоді мешкав у Києві і спілкувався з колами релігійної еліти міста.

Адже наприкінці 1740-х рр. розбудовою київских, у першу чергу церковних та представницьких споруд, опікувався Іван Григорович-Барський[797], що, очевидно, був знайомий із Стефаном Стобанським особисто, та, можливо, навіть і співпрацював з ним.

Саме у другій половини XVII – на початку XVIII ст. поступово народжується нова українська національна архітектурна школа. Її найбільш яскравими представниками стали Іван Григорович-Барський, Семен Ковнір, Іван Зарудний. Та першим, а можливо і найпотужнішим за діапазоном дарування, зодчим, який синтезував у своїй творчості напрацювання різних будівничих став непересічний майстер Іван Григорович-Барський. Саме він поєднав в українському стилі бароко вектори європейського бароко та розвитку дерев'яної храмової архітектури[798]. Так склалося, що волею долі митець опинився на посаді, що наближалася за функцією до обов'язків київського (де-факто столичного) головного єпархіального архітектора.

Після темних століть по монгольській навалі Київ був столицею України (держави, що тоді навіть власної назви не мала) за князя

795 М. Говденко, *Дві споруди зодчого Йоганна Баптиста* // З історії української реставрації / за ред. В. Тимофієнка, Київ 1996, с. 244-251.

796 О. Білоусько, *Архітектура сакральна на Полтавщині* // http://history-poltava.org.ua/?p=317 (01.01.2014); *Стобанський (Стобенський, Стабанський), Стефан* http://history-poltava.org.ua/?p=6514 [01.01.2014].

797 М. Захарченко, *Киев теперь и прежде*, Киев 1888.

798 В. Вечерський, *Українські дерев'яні храми*, Киев 2007.

Василя Костянтина Острозького (друга половина XVI століття – 1708 рр.). Впродовж XVII–XVIII ст. відбувалися постійні зміни козацької столиці і гетьманату. Їх перелік: 1. Трахтемирів (1578–1748); 2. Чигирин (1648–1676 рр.); 3. Гадяч (1663–1668 рр.); 4. Умань (1669–1674 рр.); 5. Батурин (1669–1708 рр.; 1750–1764 рр.); 6. Глухів (1708–1722, 1727–1734); 7. Немирів (1678–1681). У цих містах приймали послів з Австрії, Валахії, Молдавії, Венеції, Трансільванії, Московії, Туреччини, Криму та Швеції[799]. Скасували інститут гетьманату 1764. Але роки правління гетьмана Кирила Розумовського (1750–1764 рр.) стали часом найбільшого піднесення української архітектурної думки і водночас роками, коли квітла і міцнішала творчість Івана Григоровича-Барського.

Після тривалого занепаду і перерви у культурному розвої, від XVII ст. Київ стає центром художнього життя України для всіх міст Придніпров'я. З часу гетьманування Івана Мазепи (1639–1709 рр.), що вів активну меценатську діяльність, культура і мистецтво Лівобережжя були на підйомі. Гетьман (1687–1709 рр.) мав волю розбудовувати міста, дбати про церкви та освітні установи Києва й низки інших населених центрів, піклуватися про високе мистецтво.

Центром виховання й освіти з цього часу була Києво-Могилянська академія, яку закінчив Іван Мазепа. Її територія, як і землі Києво-Печерської лаври та Межигірської святині, розбудовувалися[800]. Універсалом від 9 лютого 1688 року Гетьман Іван Мазепа підтвердив маєтності Межигірського монастиря. Протягом початку XVIII ст. місто Київ із околицями продовжувало активно рости й розвиватися[801]. Дбав він і про інші міста Лівобережжя, налагоджував стосунки із росіянами, поляками, турками, шведами, австрійцями й німцями.

Атмосфера культурного життя Києва, у якій ріс Іван Григорович-Барський (народився 1713 р. у родини купця з с. Літки, що 1715 р. переїхав до Києва і став крамарем) була міцно пов'язана з релігійно-духовним розвитком міста. Батько майбутнього архітектора

799 Н. Горбач, *Теорія та історія світової і вітчизняної культури: підручник*, Львів 1992.

800 *Київ: історичний огляд (карти, ілюстрації, документи)* / відп. ред. А. В. Кудрицький, Київ 1982.

801 Н. Закревский, *Описание Киева. – Вновь обработанное и значительно умноженное издание с приложением рисунков и чертежей*, Т. 2, Москва 1868, с. 456-947.

був шанованою людиною серед київських міщан – старостою головної подільської церкви (Успіння Богородиці Пирогощі). Коріння роду сягало міста Бар на Поділлі[802], розбудованого у XVI ст. польською королевою і великою княгинею литовською, італійкою з родів Медичі й Борджіа – Боною Сфорца, дружиною Сигізмунда I. Пізніше Бар населяла велика юдейська община. У середині XVIII ст. у цьому подільському місті знаходився центр пропольської політично-торговельної організації під назвою «Барська конфедерація», що стала відома на всю Європу.

Очевидно, з дитинства юний Іванко цікавився історією Польщі, до якої тоді відносилося місто предків, та й усього Заходу, рисами італійської культури, античністю тощо. Можливо, відвідував землі Поділля, де тоді розвивалася католицька забудова. Дорога від Києва до Бара йшла через Житомир та Бердичів, інший шлях йшов крізь Вінницю й Білу Церкву. Всі ці населенні пункти мали величні костели, що не могли не цікавити майбутнього інженера-забудовника й сина православного священника. Очевидно, їхня архітектура сприймалася як дещо екзотична, відмінна від близького, знайомого мурування православних.

Старшим братом майбутнього зодчого був відомий мандрівник-паломник свого часу Василь Григорович-Барський (1701, Літковичі, нині Великі Літки Броварського р-ну Київ. обл. – 1747, Київ). Він, отримавши домашню освіту (з 1708 р. навчався у викладачів Київської духовної академії), від 1715 р., завдячуючи протекції ректора Києво-Могилянської академії Феофана Прокоповича, вчився у цій академії. Але через хворобу 1723 р. був змушений переїхати до Львова на лікування[803]. Там вступив до класу риторики єзуїтської академії під вигаданим прізвищем Панський (пізніше брав псевдоніми Беляєв – прізвище матері; Плакіальбов – воно ж у перекладі з грецької та латини; Василь Київський, Василь Києво-Російський, Василь Рос, Василь Плака та ін.[804]). За допомогою «искусного» (рос. мовою) лікаря у Львові він одужав та за ходатайством уніатського єпископа Афанасія Шептицького був поновлений у Єзуїтській ака-

802 *Иван Григорович-Барский* // 99 великих киевлян, Киев 2009, с. 143-145.

803 http://ru.wikipedia.org/wiki/Григорович-Барский,_Василий_Григорьевич Знімок сторінки на 12.10.2013 р.

804 В. П л а к а - А л б о в, (В. Григорович-Барский), *Пешеходца Василия Григо-ровича Барскаго Плаки-Албова Уроженца Киевскаго, монаха Антиохийскаго, Путешествие к Святым Местам в Европе, Азии и Африке находящимся, предпринятое в 1723 и оконченное в 1747 году, им самим писанное.* В 2-х ч., Санкт-Петербург 1819, Ч. I. – 1723–1735 гг.; Ч. II – 1735–1747 гг.

демії. Проте невдовзі з одним з уніатських вдових священників вирушив у паломництво до Риму «за обітницею» останнього[805].

Можливо молодший брат разом із батьком супроводжував або відвідував Василя. Принаймні, у подальшій його творчості добре відчутне знання єзуїтського бароко, що побутувало тоді на західних теренах України, а також європейських класичних стилів. Крім того до XVII століття включно різні католицькі ордени будували споруди у Києві (доки їх не прогнав Богдан Хмельницький). Костел Домініканців, пізніше перетворений на православну церкву Петра та Павла, стояв і на Подолі[806], де мешкав юнак. Ця споруда стала одним із перших об'єктів уваги спудея Івана Григоровича-Барського. Адже саме до неї у 1744–1750 роках він прибудував дзвіницю, тобто це була чи не перша споруда, де юний «художник з архітектури» вдосконалював мистецький образ, розроблений попередниками.

До початку 1740-х рр., а саме від 1724 по 1741 рр. брат Івана, Василь Григорович мандрував світами, мешкав у Африці, Азії, Європі. Він занотовував звичаї інших культур та замальовував архітектуру різних країн світу. Повернувся Василь на батьківщину у зв'язку зі смертю батька й став відомим завдяки своїм описам Словаччини, Пешту, Румунії, Відня, Барі, Риму, Неаполя, Венеції, Болоньї, Флоренції, Корфу, гори Афон, Палестини, Єрусалиму, Синайської гори, Кіпру, Олександрії в Єгипті, Тріполі в Сирії, о. Патмос[807].

Привезені ним малюнки, що після його смерті 1747 р. зберігалися у домі матері до 1774 р., могли стати в нагоді добре освіченому братові Івану (також закінчив Києво-Могилянську академію). Крім того, Василь замиловувався чарами архітектурних шедеврів світу і супроводжував їх красномовними описами. Так, він писав з Риму: «Церкви и монастыри тамо аще и не многи, обаче суть изрядны, от вне и от внутрь строением со столпы и колокольни, при коем-ждо храме стоящие такожде лепотны наипаче же церков Фарская, аки бы у Руссов нарицаемая первоначальная или соборная церковь, красотою своею и иждивением вся превосходит; от самого бо сеченного

805 В. Григорович-Барский, *Пешеходца Василия Григоровича-Барского-Плаки-Албова, уроженца Киевского, монаха Антиохийского, путешествие к святым местам, в Европу, Азию и Африку находящимся, предпринятое в 1723, и оконченное в 1747 году, им самим же писанное, ныне же на иждивении его светлости князя Григория Александровича Потёмкина, для пользы общества изданное в свет* [...], Санкт-Петербург 1778, *Вступна стаття І. Григоровича-Барського в обробці В. Рубана*, с. 10, 14.

806 Л. Толочко, М. Дегтярьов *Подільські храми Києва*, Київ 2003.

807 В. Григорович-Барский, *Пешеходца... Ibidem*.

составлена камения, зело искусным художеством, такожде колокольня при ней каменная»[808] (рос. мовою).

Позаяк Василь Григорович-Барський вчився у Львові, свою оповідь мандрів світами він починав з опису саме цього міста, що на початок XVIII ст. був невеличким Ватиканом або Єрусалимом як оаза різних конфесій та релігій. Зокрема, писав, що Львів (латинське Leopolis, німецьке Lemberg) мав трьох єпископів – Римо-Католицького, «Русоуніатського», Вірменського... Серед усього розмаїття так би мовити церковної етнографії, особливу увагу приділяв характеру архітектурної забудови, мистецьким феноменам, постатям видатних творців тощо. Ці описи були не тільки майстерними з літературної точки зору, а й виконувалися людиною, наділеною художнім хистом[809].

Оскільки ще в академії й молодший Іван посилено займався малюванням і прагнув оволодіти мистецтвом гравірування, можливо, він перерисовував рисунки брата, вивчаючи їх для практичної діяльності. (Іоанн, як він підписувався, студіював мистецтва поруч із відомими митцями: графіком – Г. Левицьким, малярами – О. Антроповим, Д. Галяховським, граверами – І. Мігурою, Л. Тарасевичем, М. Карновським).

Ще в січні 1744 р. І. Григорович одружився та з цього часу до 1748 рр. проживав з родиною за межами Києва. Очевидно, крім всілякого мору, що швидко розповсюджувався у ті часи, переїзд був пов'язаний з обставинами побутового характеру. Адже у батьківському домі лишалися жити сестри Євдокія, Параскева, Анна, дві останніх з яких поступово вийшли заміж та переїхали, й старший брат Іаков, що згодом помер. Велика родина шостого по рахунку сина Івана (всього з часом у нього самого із дружиною народилося 15 дітей) потребувала ресурсів, і майбутній архітектор саме у ці роки опановував інженерно-будівельні знання[810].

Від кінця 1740-х років **купець-лавник** І. Григорович-Барський розпочав службову кар'єру та, водночас, як випускник Києво-Могилянської академії інженерно-архітектурну діяльність. На час спорудження наприкінці 1740-х рр. київського водогону майстер обіймав посаду «**інстігатора**»[811] (головного королівського прокурора

808 В. Плака-Албов, *op. cit.*, s. 12-13.
809 *Ibidem*, s. 3.
810 http://ukma.edu.ua/index.php/about-us/istoriya-akademiji/91-about-us/vudatni-prof-stud/122-grygorovych-barsky [3.01.2014].
811 Б. Яремченко, *ІВАН ГРИГОРОВИЧ-БАРСЬКИЙ* // http://spilka.uaweb.org/

– наглядача за правочинством, казначея та судді) при Київському магістраті. Тобто мав ранг дуже високого чиновника-посадовця, й вів нагляд за будівництвом всіх важливих для міста та губернії споруд. Де-факто, крім усього іншого, він був водночас першим офіційним головним архітектором міста та єпархіальним архітектором.

Тоді за безпосередньої участі й нагляду Івана Григоровича-Барського вперше було підведено воду до всього Подолу. Від набережної Дніпра її подавали по місту, а супроводжувала цей процес низка споруд (1748–1749 рр.), що завершувалася на Контрактовій площі павільйоном-фонтаном (фонтаном-запобіжником). Він називався «Феліціан» (інакше «Феліціал») і знаходився на майдані перед будинком магістрату.

Над водограєм зодчий звів барокову відкриту з боків муровану альтанку. На її даху було встановлено скульптуру апостола Андрія, згодом замінену на сонячний годинник (проіснував недовго). Символом напування всього міста стала вода, що витікала з чаші, яку тримав янгол. Пізніше, від початку XIX ст., янгола замінили фігурою поліхромного Самсона, котрий роздирає пащу леву[812]. Його постать від 1912 р. зберігається в розділі «Стародавній Київ», яку формував М. Біляшівський в колекції нинішнього Національного художнього музею (нині в експозиції).

Перед тим, до приходу Івана Григоровича-Барського на цю посаду, від початку 30-х років будівництво найзначніших київських споруд очолював німець Йоган-Ґотфрід Шедель. Він вів розбудову Софії Київської – митрополичого будинку, Брами Заборовського та дзвіниці[813]. Здійснюючи нагляд та перевіряючи безпеку споруджень, всі нюанси відповідності забудови планам і кресленням, рахуючи видатки за кошторисом, імовірно, Іван Григорович-Барський, все досліджував у деталях, у найтонших дрібницях. Адже від часів навчання у Києво-Могилянській академії він мав витончений смак і схильність до гравірування, спілкувався з мистецькою елітою. Тому, одержавши профільну освіту, вочевидь, для нього

---

library/barski.html (12.10.2013).

812 А. Карватский, *Первый фонтан, появившийся на главной площади Киева в XIX веке, горожане прозвали… «уродом»: к юбилею Независимости столич. власти капитально отремонтировали несколько гор. фонтанов, которые теперь будут светомузыкальными* // Факты 2011. – 30 авг. (№155), с. 7.

813 І. Марголіна, В. Ульяновський, *Шедевр українського бароко – дзвіниця* // Пам’ятки України 2013. – № 2, с. 12-17.

не складало труднощів дбати про забудову центру міста, зокрема культові споруди.

Від середини 1740-х рр. тривала підготовка до спорудження у Києві Маріїнського палацу за проектом італійського архітектора Франческо Бартоломеа (Варфоломія Варфоломійовича) Растреллі (зводився протягом 1750–1755 рр. за зразком палацу, який проектувався для палацу Розумовського в етнічній Росії). Ще 1744 року імператриця Єлизавета Петрівна під час відвідувань Києва вибрала місце для майбутнього спорудження. Продовжували після московського зодчого Івана Мічуріна, що студіював своє мистецтво у Голландії, (туди його відправив на пенсіонерство ще Петро I), роботу над цим палацом ще кілька архітекторів, у тому числі й Іван Григорович-Барський[814].

Адже улюблений зодчий імператриці Єлизавети, її коханого чоловіка Олексія Розумовського та його брата Кирила Розумовського, українського гетьмана на той час, Бартоломео Растреллі у середині XVIII століття був задіяний одразу в кількох масштабних проектах. Найважливішим слід вважати спорудження над центром Києва церкви у стилі рококо на пагорбі Андріївського узвозу (1747–1753 рр.).

Другим стала побудова величної церкви для перших двох осіб держави, окраси гетьманської резиденції у Козельці на Чернігівщині – церкви Собору Різдва Богородиці[815]. На останньому проекті виконавцями були задіяні росіянин Андрій Квасов і німець Йоган Шедель, а згодом і українець Іван Григорович-Барський[816]. Симбіоз чотирьох (разом з італійцем Бартоломеа Растреллі) найбільш видатних майстрів доби українського бароко дозволив створити унікальну перлину світової архітектури та стати підґрунтям для наступних найсміливіших самостійних творінь зодчого Івана Григоровича-Барського.

Неподалік, судячи з почерку, в Лемешах, у місці, де народився тесть Катерини II, Григорій Розум, – Іван Григорович-Барський розбудував церкву Трьох святих. Вона була зведена над могилою чоловіка Наталі Розумовської, батька братів Кирила та Олексія – Григорія Розума – у 1755 р. Село було осередком походження роду.

814 http://ru.wikipedia.org/wiki/Григорович-Барский,_Василий_Григорьевич [12.10.2013].

815 *Українське барокко та європейський контекст* / ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР, Інститут мистецтва ПАН, Київ 1991.

816 М. Холостенко, *Іван Григорович-Барський – зодчий Києва XVIII століття* [в] «Архітектура Радянської України» 1940. – № 11, с. 40-47.

Можливо, у будівництві також брав участь А. Квасов[817]. Але надалі силуети, пропорції та композиційна система, знайдені у Лемешах поблизу Козельця, будуть вдруге використані саме І. Григоровичем-Барським у проекті спорудження Церкви Миколи Чудотворця Набережного або Набережно-Микільської церкви на Подолі в Києві (зведена впродовж 1772–1775 рр.)[818]. Це опосередковано підтверджує авторство останнього, хоча деякі вчені і вважали інакше (зокрема, В. Тимофієнко у численних працях схилявся до постаті А. Квасова).

Справа у тім, що Козелець перед тим, у 1669 р., був центром Київського полку, після Києва (1648–1669 рр.). Але храм тут зводили не лише як козацько-гетьманську представницьку споруду, а ще й як храм для родинних потреб Розумовських – хрещення, вінчання, відспівування. Усипальницею він став тільки для дружини Григорія Розума – «статсдами» Наталки Розумовської[819]. Зводили ансамбль споруд (крім собору Різдва тут побудували ще приміщення полкової канцелярії) аж до 1770 р.: впродовж 1752–1764 рр. собор, на протязі 1756–1765 рр. мурували споруду полкової канцелярії, архітектор І. Григорович-Барський; згодом дзвіницю – протягом 1766–1770 рр.

Митець Іван Григорович-Барський, паралельно зі своєю основною київською діяльністю, майже все творче життя закінчував цю перлину архітектури, що стоїть понад шляхом від Києва до Чернігова. Різьблення в інтер'єрі собору виконав другий «Пінзель» України, тільки лівобережний – Сисой Шалматов, родом з етнічної Росії, проте, як не дивно, носій пізньоготичних та маньєристичних рефлексій мистецтва західноєвропейського. Тільки недавно твори цього майстра почали ретельно досліджувати і поновляти: від 2012 р. реставрували у київському Національному науково-дослідному реставраційному центрі України, поступово повертаючи це ім'я нашій культурі.

Брат фаворита і невдовзі чоловіка імператриці Єлизавети Кирило Розумовський (1728–1803) отримав блискучу освіту в Європі (навчався у Кенігсберзькому, Берлінському та Страсбурзькому університетах). Відповідно сформував смак до витонченої західної архітектури, у першу чергу німецької та французької. Від 1746 р. його було призначено президентом російської Імператорської академії

817 Н. Селіванова, А. Шамраєва, *Церква трьох святителів у с. Лемеші на Чернігівщині* [в] З історії української реставрації, Київ 1996, с. 161–166.

818 *Історико-будівельні дослідження Києва*, за ред. В. Вечерського, Київ 2011.

819 Б. Яремченко, *op. cit.*

наук. Тоді ж він обійняв функції козацького гетьмана, які після скасування інституту гетьманства були замінені на генерал-фельдмаршалські. Однак, не дивлячись на часткову опалу, стосунки двох визначних людей епохи не перервалися, а тривали й після цього. І. Григорович-Барський після цих складних змін добудовував для Кирила Разумовського розпочатий проект ще майже 5 років[820].

Паралельно із участю в колективних проектах споруд Київщини й сучасних Чернігівщини-Сумщини, в яких Іван Григорович-Барський на початку брав участь як співвиконавець, від 1749 р. відомі його самостійні «проби пера»[821]. Тоді майстер починає авторську практику зодчого не лише в галузі малих архітектурних форм (альтанка київського водогону), а й великих.

Після вдалої роботи над завершенням Козелецького собору для Розумовських і повернення до Києва, Івана Григоровича-Барського, «**мурованих справ майстра**» запросили на посаду **райці (**інакше **ратмана** – радника при магістраті**)**[822]. Тоді ця посада чиновника-високопосадовця означала й функції міського архітектора, тобто головного зодчого всієї гетьманської України. Якщо в середині XVIII ст. було 8 таких радників, це приблизно як сучасний міні-кабінет міністрів + міськ- і облрада за функціями в управлінні. Ще 35 років Іван Григорович-Барський сумлінно і з гідністю виконував функції провідного київського розбудовника.

В єдиному з документів Центрального державного історичного архіву України в м. Києві, написаному його власною рукою (вище згадані записи щодо Кирилівської церкви) зберігся підпис Івана Григоровича (-Барського) із приписом «нижайший раб» (рос. мовою)[823]. За характером зміста наведеного листа, дати якого стосуються 1759–1762 рр., можна говорити, що архітектор був побожним чоловіком, дуже шанував оточуючих і не возводив себе у ранг «недоторканих».

---

820 О. Силін, *Григорович-Барський: Творець українського барокко [XVIII ст.]* [в]: «Прапор комунізму», 1989. – 7 лютого.

821 Л. Толочко, *Історія спорудження «Самсон і лев» у Києві на Подолі* [в]: «Київська старовина» 2003. – №1, с. 12–31.

822 М. Дегтярьов, *Мурового дела мастер [про І. Григоровича-Барського]* [в]: «Правда України» 1985. – № 3, с. 44–45.

823 ЦДІАУК, м. Київ. Ф. 127, Київська духовна консисторія, оп. 159, спр. 66. *По донесению киевского мещанина и мурового дела мастера Ивана Григоровича о прекращении работы в Киево-Троицком Кирилловском монастыре за недостатком материалов*. Арк. 2. 1760-ті – 1770-ті рр.

Підсумовуючи вищенаведене, слід зазначити, що перший інженерно-будівельний досвід І. Григоровича-Барського у співпраці з найбільш яскравими представниками європейського та російського бароко невдовзі вилився у блискучу манеру створення непересічного художнього образу творів архітектури українського або як його інакше називали козацького бароко. Цікаво, що кар'єра зодчого та її розвиток були пов'язані не стільки з колом спілкування, родинними зв'язками, скільки із справжнім талантом «самородка», такого собі «ураїнського Ломоносова» в архітектурі.

Збереглися загальні відомості про походження Григоровичів-Барських. Рід Івана у рік військових дій 1648 р. спасався втечею з польської частини України до російської «по причине гонения на исповедовших веру греческую» (рос. мовою). Тоді його дід Іван з подільського міста Бар із дружиною Євдокією та синами Кирилом (невдовзі постригся у ченці Видубицького монастиря під ім'ям Кассіана) та Григорієм переїхав на помешкання до Києва та оселився у Печерському містечку, де мав «купецький промисел». Всі представники родини так чи інакше розкривалися як особистості саме у православ'ї, вивчаючи ази богослов'я, наслідуючи обрядовість, вивчаючи архітектуру.

Батько зодчого Івана, глибоко віруюча людина Григорій, з Печерської передмонастирської слободи у 1710 р. виїхав з родиною за межі міста через нашестя морової виразки. По завершенні епідемії, вже з народженим 1713 р. сином Іваном, сім'я переїхала на Поділ. Тут батько родини відкрив крамницю і торгував разом з синами. Мешкали Григоровичі, а згодом і –Барські, поблизу соборної церкви Успіння Богородиці, неподалік торгових рядів на Подолі (місця Контрактових ярмарків)[824]. Мати Марія Бєляєва зі збіднілих дворян, освічена жінка, займалася вихованням дітей. Третій з десяти нащадків подружжя – син Василь – та шостий Іван, таким чином виросли на Подолі, нижньому граді, що тоді складав окремий район Києва[825].

Поступово брати були долучені до духовного життя постмазепинської доби міста, однак старостами та священиками за прикладом батька не стали, хоч і проти волі останнього. Натомість кожний з них зробив величезний внесок у скарбницю релігійно-суспільного і духовного життя свого народу.

824 *План Киева, составленный в 1696 г.*, Киев 1893.
825 В. П л а к а - А л б о в, *op. cit.*, с. 18.

Свої найбільші авторські особисті досягнення, що вважав історичними або й епохальними, Іван Григорович-Барський закарбував в епітафії, де послідовно виклав їх у хронологічному порядку:

«Зде положено тело киевского мещанина райцы Івана Григоровича-Барского (брата родного монаха Василея Григоровича-Барского, странствовавшего по разным землям й святым местам й описавшего в книгу все виденное), сей же брат его трудившийся в разных строениях, воду провел в различные места, в городе сем от различных источников с-под гор, а потом строил каменыя церкви, колокольни и покои. Первую сделав у Кириловским монастири, звоницею, й брамою й погребами. Церковь Покровскую й Набережно-Никольскую. У Козельце церков штукаториею украшал й тынковал, и колокольню вновь построил у Золотоношском Красногорским монастире, церков, колокольне у Петропавловском монастире, у Соборноуспенском монастире -- собор з церквою, еще магазейн городской, и гостиной дом, жилые покои греческому монастиру й Юрию Дранчеву, реперовав Воскресенскую й Успенскую, у Межигорскому монастире келий, а сего 1785 года умре, й зде погребен... мая числа, которому будет вечное упокоение»[826].

Ці слова були написані рукою кращого архітектора українського бароко. Рік стояв 1785, місяць травень, тільки число було пропущеним. Імовірно, Іван Григорович-Барський хворів, був на межі переходу в інший світ. Але невдовзі знайшли запис у метричній книзі від 11 вересня 1791 р. про його спочинок 10 вересня цього року та придання землі. За 1791 р. науковцем Л. Проценко знайдено свідоцтво про те, що «преставився Іван Григорович-Барский, прежде смерти исповеди й святых тайн удостоин... Погребен священником Іосифом Сементовским сборне почину христианску... літ 78»[827] (рос. мовою).

Те, що це був не однофамілець, зрозуміло. Адже за родинною легендою тільки Василь Григорович повернув собі прізвище Барський, яке належало його предкам – руським воєводам, те саме зробив й Іван, та й то – вже на схилі літ, коли подався до Житомира підтверджувати коріння. І якщо у Василя-мандрівника, що фактично юродствував, відлюдникував, ходив у рубищі, не лишилося спадкоємців, другий передав рідкісне подвійне ймення своїм численним нащадкам.

826 http://ukma.edu.ua/index.php/about-us/istoriya-akademiji/91-about-us/vudatni-prof-stud/122-grygorovych-barsky [3.01.2014].

827 *Ibidem*.

Серед них більше ніколи не було архітекторів, проте двоє правнуків – Микола й Василь Олександровичі очолили іміджеву фабрику фаянсу в Межигір'ї, започаткували магазин з продажу фарфорофаянсового посуду на Хрещатику[828], де пізніше розмістився Главк профільного Тресту; прапрапраонука Галина Севрук стала відомою мисткинею вітчизняної архітектурної кераміки, учасницею руху опору 1960-х рр., соратницею В'ячеслава Чорновола, Алли Горської, Леся Танюка, членом клуба творчої молоді «Сучасник»[829]. Творчий ген Григоровичів-Барських так чи інакше постійно виявляв спадкову обдарованість нащадків.

Загалом, «вінців творіння» видатного архітектора доби бароко було кілька. У вищенаведеному переліку вершинних досягнень Івана Григоровича-Барського, занотованому на схилі літ, не вистачає кількох важливих споруд з відомих нині сторінок біографії архітектора. Зокрема, перебудови церкви Костянтина та Єлени в Києві, дивовижного за своєю красою і творчою самобутністю храму у с. Воронежі на Сумщині, окремих житлових, господарчих і навчальних приміщень Київщини та Чернігівщини.

Нині існує думка, що Іван Григорович-Барський працював і на Правобережжі – на Вінниччині, хоча дані ці поки лишаються неверифікованими. Очевидно, перед смертним одром майстрові забракло сили пригадати всі свої непересічні здобутки, бо загальний перелік за найскромнішими підрахунками сягає понад 30 шедеврів українського барокового зодчества.

Однак варто вказати, що саме об'єднує всі ці споруди. Якщо коротко охарактеризувати сукупно – так це специфічні риси образності майстра. Передусім – його характерний прийом поєднання у забудові двох композиційних елементів – об'єму храму та дзвіниці. Вперше він був застосований зодчим в ансамблі Кирилівської

828 Н. Полонська-Василенко, *Нарис з історії заснування Києво-Межигірської фаянсової фабрики* // ЦДАВОВУ. Ф. 3806. Полонська-Василенко Наталія Дмитрівна (1884–1973) – історик, археолог, архівіст. Оп. 2. Спр. 3806. Нарис з історії заснуання Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Б/д. На 90 арк.; ЦДІАУК, ф. 581, оп. 1, спр. 2555в. Дело о сдаче Императорской Киево-Межигорской фабрики в арендное содержание купцам Братьям Барским и об отмежевании им участка земли, назначенной по контракту и о прочем. Нач. 20 апр. 1858 г. – ок. 17 ноября 1959 г. На 206 л. Арк. 54, 110, 110зв., 153.

829 Архів родини Григоровичів-Барських у Галини Севрук, *Нотатки до генеалогічного древа*.

обителі (резиденції києворуських князів з Раннього Середньовіччя, від XI–XII ст.)[830].

Другою виразною рисою проектів І. Григоровича-Барського є поєднання різновеликих об'ємів у спорудах шляхом складної зіставної симетрії. Тоді фасад має кілька виразних архітектурних домінант[831], що у симбіозі створюють неповторний художній образ із грою світла і тіні у членуваннях закритого і відкритого простору, чергуваннях внутрішніх і зовнішніх площин та об'ємів. Принцип так би мовити «скульптурно промодельованої» архітектури.

Третьою притаманною зодчому рисою є поєднання подвійних пілястр на фасадах будівель. Це така собі візитівка почерку майстра, що, можливо, укорінюється у захопленні творчістю Йогана Баптіста Зауера у Мгарському монастирі.

Четвертою – специфічне оздоблення поверхні споруд делікатно промодельованими пластичними елементами із застосуванням досить крупних мотивів, ніби виліплених із товстих кавалків глини. Між ними завжди лишається повітря, що позбавляє ці «шати» споруди певної «перевантаженості». Тобто узороччя малюнків оздоблення фасадів за характером вирішення швидше тяжіє до французьких декорів. Воно завжди тактовно витримане, без зайвого натуралізму, притаманного, наприклад, дереворізьбленню цього часу, похідного від фламандської школи. Серед ліпнини домінують рослинні мотиви кшталту розет із троянд, геометризовані зірчасті або солярні композиції, суміш окремих пуп'янків, листків та гірлянд, що розташовані з паузами-цезурами, як штрих-пунктирна лінія.

Загальні силуети будівель І. Григоровича-Барського завжди пропорційні, одночасно виструнчені, але не завузькі й не заширокі, ніби розраховані за законом золотого перерізу з урахуванням числа Пі. Таке враження, що у людини від природи було наявне бездоганне витончене відчуття краси, смаку, гармонії[832], і, підсилене наукою

830 М. Холостенко, *Іван Григорович-Барський – зодчий Києва XVIII століття* [в]: «Архітектура Радянської України», 1940. – № 11, с. 40–47.

831 Т. Кілессо, *Раніше смерті удостоївся… Архітектурні портрети*, [в]: Хрещатик 1992. – 19 листопада, с. 6; Т. Кілессо, *І зодчий, і промисловець* [в]: Арка 1994. – № 1-2, С. 42-45; Т. Кілессо, *Невідомі факти життя і творчості Івана Григоровича-Барського* // Архітектура України 1992. – № 3, с. 52–54.

832 М. Воронова, *Жизнь и бессмертие Ивана Григоровича-Барского* [в]: «Личности» 2013. – №7 (59), с. 62-77; В. Заболотний, *Український архітектор XVIII ст. Григорович-Барський* // Українська література 1942. – № 5–6, с. 235–240.

у Києво-Могилянській академії та практичною діяльністю з кращими фахівцями архітектурної справи Європи та Росії того часу, воно розквітло, трансформувалось у інтуїтивно знайдений власний індивідуальний стиль[833]. У доробку митця одночасно відчувається і вправний художник, і добрий проектувальник-інженер, і геній експериментатора-селекціонера.

Цікаві «репліки» споруд зодчого, який інколи звертався до образності вже втілених проектів, доводячи їх до нового ступеня завершеності й досконалості. Так, після облаштування галереї та дзвіниці Костянтино-Єленинської (Дмитрівської) церкви на розі вулиць Щекавицької та Костянтинівської / Фрунзе на Подолі (1757 р.) архітектор «вертикалей» І. Григорович-Барський постійно відшліфовував свої фахові знання. Після фасаду Кирилівської церкви (Василя Великого) у Києві та зведення її триярусної дзвіниці (з невеликою церковкою на другому ярусі) й мурів впродовж 1759–1764 рр. (не збереглися), І. Григорович-Барський побудував перлину київської забудови – Покровську церкву на Подолі[834].

Потім знайдені пропорції він, ніби перевіряючи їх на досконалість, повторив в іншому масштабі у проекті, втіленому в с. Воронеж Сумської обл. Тут церква, що отримала назву Михайлівської, зберегла багато аутентичних, непероблених рис. Зокрема, первозданними є віконні отвори, які у Покровській церкві Києва були розтесані (збільшені), а тут збереглися, і можуть слугувати аналогією для відновлення. Адже в столичній споруді, присвяченій Богородиці та її заступництву («покровам», захисту люду під своїми богоносними шатами) були здійснені перебудови, від яких загинув навколишній декор.

І навпаки. У Воронежі залишився один підкупольний барабан, у той час, як у київському аналозі їх збереглося три. Церква на Сумщині різниться від столичної характерним прийомом поєднання основного об'єму храму із дзвіницею, притаманного спадщині І. Григоровича-Барського. Натомість Покровська церква із західного фасаду має прибудову притвору Іоанна Воїна, та зверху на другому

833 Л. Киселева, *Талантливый зодчий Украины* [в]: «Киевский Вестник» 2013. – 23 апр. (№ 43), С. 4; В. Керекеш, *Город Григоровича-Барского* // Киевские ведомости 1993. – 23 июня, С. 8; М. Кальницький, *Нариси з історії Києва*, Київ 2002, с. 139-141; М. Кальницький, *Українське бароко в Києві* [в]: *Нариси з історії Києва : навч. посіб. для середніх загальноосвіт. навчальних закладів*, за ред. Т. Кіщук та ін., Київ 2002, с. 121–125.

834 І. Марголіна, *op. cit.*

ярусі південного та північного ґаночків конструкції замість суцільних стін – криту колонаду. У той час Михайлівська церква Воронежу на другому ярусі ґанків має членування стін вікнами.

Будівництва мурованого Покровського храму Києва було розпочате 1766 р., а завершене 1772 р., коли храм і було освячено. Це пояснює, чому архітектор І. Григорович-Барський паралельно працював над іншими масштабними проектами.

На жаль, із тодішніх його творінь не збереглися монументальна дзвіниця Петропавлівської церкви (нинішня Притисько-Микільська вулиця в Києві), де була розташована військова частина. Перебіг подій не пошкодував і останню за часом створення дзвіницю ансамблю Успенської церкви на Контрактовій площі Подолу (1782 р., була знесена після пожежі 1811 р.). Як головний райця І. Григорович-Барський провів реконструкцію цієї подільської церкви Богородиці Пирогощі, де був старостою його батько. Через деякий час біля неї і був похований, оскільки жив у батьківському будинку, проте точне місцезнаходження його могили не встановлено.

Цікаво, що насправді було написано на його надмогильному камені, який ще можливо з часом буде знайдений. Адже загальний перелік посад і родів занять майстра після інстігатора виглядав як: **райця** (прокурор), **ратман** (виборний член магістрату), **мурових справ майстер**, **ратсгер** (радник), що **мав промисел у купецтві** та в **архітектурному художестві**[835]. Епітафія на похованні його брата, що покоївся поруч, звучала наступним чином «Того Василия сей покрывает камень…»[836] (рос. мовою).

Оскільки між Кирилівською і Покровською церквами Іван впродовж 1764–1766 рр. зводив корпус Братських келій для Києво-Межигірської лаври, побудований як одна з перших класицистичних споруд, пізніше виконав для цього монастиря і Спасо-Преображенську церкву (1774–1776 рр.) з дзвіницею. Між завершенням Покровської церкви і початком Спасо-Преображенської здійснив будівництво однокупольної на хрещатій основі Набережно-Микільської церкви на вул. Г. Скороводи на Подолі (1772–1775 рр.), вигляд якої значно змінено іншими перебудовами. Її «старшою сестрою» 1755 р. була вище згадана одна з ранніх творів І. Григоровича-Барського – репрезентативна церква, зведена у с. Лемеші на Чернігівщині, над могилою батька братів Розумовських.

835 В. Плака-Албов, *op. cit.*, s. X.
836 В. Григорович-Барский, *Пешеходца… op. cit.*, с. XII.

У свою чергу, архітектура Трьохсвятительського храму Лемешів є близькою до характеру виконання дзвіниці та ґанкових входів Козелецького собору, що ув'язує всі ці будівлі у певну групу за виражальністю пластичної мови. Серед приписуваних архітектору споруд храмового призначення фігурують і проекти дзвіниць Дальніх (1754–1761 рр.) та Ближніх печер Києво-Печерської лаври (1759–1762 рр.), стилістично близьких почерку майстра. У 1760-х рр. або пізніше імовірно І. Григорович-Барський перебудував (здійснив реконструкцію?) чи реперував (реконструював) Трапезну Софійського монастиря в Києві. 1781 р. зодчий перебудував також дзвіницю церкви Миколи Доброго на Подолі, яка збереглася і була відреставрована протягом 1964–1968 рр. Її трохи приземкуватий характер і шатрове завершення характерне для пізніх експериментів майстра, що тяжіли до російської архітектури. Хоча, взагалі «вертикалі» веж дзвіниць, за аналогіями з донжонами – головними баштами європейських феодальних замків, були, можна вважати, улюбленими композиційними домінантоми простору в доробку Івана Григоровича-Барського.

Датування Покровської церкви підтверджується й іншим документом (рос. мовою) з Державного архіву м. Києва, поданого 1 травня 1784 р. до Київського духовного правління за №180. В графі «звание церкви» читаємо: «Церковь во имя Покрова Богоматери в два этажа каменная, с оградой деревянной» (рос. мовою). В примітці додано «первая состроена в 1685 году коштом Киевского мещанина Николая Иванова Тернавиота по обветшанию коей в 1766 г. выстроена в два этажа камяна внизу святого Апостола Иакова Алфеева, а в верхнем Покрова Пресвятой Богородицы сообща доброхотства» (рос. мовою). Документ підписаний «Церкви Покровской Киевоподольской священник Симеон Глядиковский»[837] (рос. мовою). Михайлівська церква у с. Воронежі мурувалася у стилі козацького бароко вже у час поширення класицизму впродовж 1776–1781 рр., тому її єдиною специфічною рисою, відмінною від попереднього доробку майстра, є більш «сухуватий» декор.

Взагалі, у XVIII ст. архітектура київського Подолу набула рис, характерних для забудівлі Григоровича-Барського, що стали стилетворчими домінантами міста. Покровський храм Києва та Михайлівська церква с. Воронежа на Сумщині (біля Шостки, в Глухівському повіті) за своїми планами та об'ємно-просторовою

837 ДАК, ф. 313, оп. 1, спр. 249, дополнение. Дело о Церкви Покровской, 1 травня 1784 р. За 1685–1784 рр.

структурою наслідували тридільний храм традиційного українського дерев'яного зодчества, в якому середній зруб ширший і вищий за бічні. Єдиний новий композиційний елемент образу храму, введений І. Григоровичем-Барським, – в плані ці дві його споруди нагадують витягнутий хрест за рахунок подовженої західної частини. Покровська церква при цьому початково була мурована з трьома куполами (банями) на одній вісі. У матеріалах Державного архіву м. Києва[838] значиться: «золота пойдёт на четыре креста с шарами» (рос. мовою). Цебто швидше за все малися на увазі три головні куполи храму та одна банька над входом до нижньої, теплої церкви або дзвіниці.

Крім прийому двоповерховості (характерного для російської архітектури того часу) та застосування ґаночків, кількість яких імовірно до добудови із заходу теплого храму дорівнювала трьом, цікаве застосування І. Григоровичем-Барським ордерів у Покровській церкві. Тут по кутах фасаду були облаштовані парні пілястри коринфського ордеру, ніби накладені одна на одну, які розкріповані, утворюючи подібність пучків. Ці елементи походять також від конструкції дерев'яних храмів, де забезпечували стійкість виступаючих кутових частин. Пілястри Покровської церкви членуються не лише в базі, але й у фризі, створюючи не лише тектонічний, але й декоративний ефект гри світла та тіні. Півциркульна арка нижнього ярусу фасаду та стилізований корінфський ордер, застосований у капітелях колон відкритої частини ґанків, мають лаконічне і стримане трактування, що звеличує монументальність основної частини споруди, підкреслює світскість та святковість фасаду.

В цій будівлі І. Григорович-Барський застосував знайдений у п'ятиярусній споруді Козельцю прийом заокруглення віт трансепту (центрального коридору храму), бічні краї якого на фасаді завершувалися фронтонами із «чепцами-кокошніками», що повторювали рисунок форми виступів. Поверх одного з них, на західній частині храму, було розміщено трикутний фронтончик із пластичним вирішенням у вигляді сяючого «ока провидіння» – уособлення святого духу, знаку, особливо шанованого вільними мурувальниками європейських орденів масонства, серед яких, як відомо, було багато визначних архітекторів бароко.

Тут можна відчути репліку до геральдичної прикраси в трикутному обрамленні Будинку полкової канцелярії в Козельці. Покровську

838 ДАК, ф. 8, оп. 1, спр. 33, дополнение, п. 4. Дело про Покровскую церковь. 1760-ті – 1770-ті рр.

церкву Києва вінчав вигнутий над проріззю хрещатого вікна ґзимс. На гладкому цоколі за рахунок введення пласких ніш, прикрашених наличниками із замковим камінням, архітектор досяг гри світлотіні. Основний об'єм споруди має 34 віконних отвори, оздоблені трикутними сандриками.

Первозданний ліпний декор, а також іконостас храму були знищені пожежею 1811 р. разом із дерев'яним перекриттям, що ділило церкву на долішню та горішню. Тоді ж було перебудовано мальовничі ґанки, що раніше вели до верхньої церкви, які набули ампірного звучання. Через антиреставраційні заходи від 1969 р. церкву було передано в оренду Українському товариству охорони пам'яток історії та культури, що зберігало тут свій архів.

Окремою архітектурною домінантою ансамблю Покровської церкви є квадратна у плані двоярусна дзвіниця, прикрашена чотиригранною банькою з невеличким шпилем. Її нижній ярус профільовано пласкими пілястрами. По верху стін над арками дзвонів йде антаблемент із розвинутою фризовою частиною. По боках арок та кутах другого ярусу дзвіниці, площина стін розчленована пілястрами. Швидше за все, вона була значно перебудована на початку XIX ст.[839].

Оскільки за часом між Кирилівською і Покровською церквами Іван Григорович-Барський впродовж 1764–1766 рр. зводив корпус Братських келій для Києво-Межигірської лаври, побудований як одна з перших класицистичних споруд, пізніше зодчий виконав для цього ж монастиря і Спасо-Преображенську церкву (1774–1776 рр.) з дзвіницею[840].

Перлиною в короні досягнень архітектора стала Преображенська церква та дзвіниця (1767–1771 рр.) у Красногірському монастирі в Золотоноші (сучасна Черкащина). Цей ансамбль зводився практично паралельно за часом із київським Покровським собором, у добу, коли І. Григорович-Барський досяг максимальної рафінованості козацького бароко. У названих обох спорудах введено кольорові плями і заливки фасадів – зеленого кольору в Покровській церкві (вигнуті фронтони і ґаночки) та блакитного в Преображенському ансамблі (всі стіни).

---

839 Архів «УкрНДІпроектреставрації», м. Київ. Р. Карагодський, М. Малакова І., Р. Максимова *Історична записка до Покровської церкви в м. Києві*. Архівний №657 від 26.06.1985 р. Спр. 1286-П. 36 арк., іл.

840 Т. Т р е г у б о в а, *Межигірський монастир: сумна доля видатної пам'ятки* [в]: «Теорія та історія архітектури і містобудування», Київ 1998. – Вип. 3, с. 131–141.

Якщо в Козельці, крім тризубоподібного верху, експлуатується тема човна-ковчега основного корпусу будівлі (застосовані також круглі вікна, як у костелах, рівні вертикалі півколон без ліпних капітелей, кормоподібні завершення звуженої частини основного видовженого об'єму храму), то у Покровській церкві відчутні аналогії з Козелецьким собором, архітектура якого нагадує палацову. У Золотоніському храмі апробовані всі тодішні модні будівничі ноу-хау – зокрема, введене чергування квадратиків декору під ґзимсом перекриття, що здалеку нагадує меандровий фриз (характерні для творчості Йогана Баптиста Зауера). Ця деталь, а також позбавлення фасаду «кучерявої» ліпнини, перехід до плоскісного, архітектонічного членування фасаду в цій споруді, свідчить про звернення архітектора до високої класики, і перехід до мови виражальності класицизму.

Резюмуючи, слід зазначити, що архітектурне мислення І. Григоровича-Барського було новаторським. Воно базувалося на знаннях архітектоніки, образної витонченості, складності і багатоманітності абетки художньої мови. Важливим для майстра був і духовно-культурний компонент, котрий знайшов відображення у складних додаткових символах фасаду. Для історії українського зодчества то були унікальні знахідки домінант забудівлі Києва, однаково прекрасні та конструктивно виразні й неповторні. Поряд із динамічністю «танцюючих» від гри світла і тіні фасадів виразно окреслювалась розмірена раціоналістична ясність стилю. Перегукування різновеликих об'ємів виступаючих апсид і відлуння «чепців-кокошників», аркад, членування струнких пар пілястр створювало неповторні образи уступчастої, стрункої і возвеличеної за композицією будівель архітектури І. Григоровича-Барського, «доморощеного» зодчого світового масштабу.

Знайдені майстром в історичних спорудах Києва, Київщини, Черкащини та Слобожанщини ідеї були розвинуті його учнем С. Ковніром, однак після зведення Георгіївського собору Видубицького монастиря Києва 1796 р. перервані. Значення цієї розбудови для підсилення українського духу, для зміцнення посткозацької культури було неоціненним. Адже 1800 р. вийшла спеціальна заборона на таке будівництво церковних споруд у стилі козацького бароко, що асоціювалося з консолідацією українців, зміцненням їхньої державності, суверенітету окремих архітектурних шкіл, ментальною виключністю.

Поки тривали храмові розбудови, пов'язані із тривалим збиранням коштів із донаторів та пастви, І. Григорович-Барський

упорядковував місто та його околиці[841]. Він мешкав до кінця своїх днів у батьківській садибі – зведених за власним проектом мурованих палатах. Завдячуючи старовинним кресленням, сучасні дослідники реконструювали планування житла видатного зодчого. Це була одноповерхова будівля, попід якою розміщувалися господарчі підвали. Зведене для батька в парафії Успенської церкви житло стало одним із невеличких внесків архітектора до нової програми забудови Києва[842]. Поруч біля цієї ж церкви був і похований поруч із братом Василем (навпроти головного вівтаря), проте цвинтар цей у 1930-х рр. був знищений. (Помер, як записав у своєму щоденику його син Олександр, 10 вересня 1791 р., а «... погребен священиком І. Сементовським соборне по чину християнському... років 7» – запис від 11 вересня 1791 року в метричному церковному зошиті)[843].

Разом із синами ведучи бізнес лавника промислового товару, майбутній архітектор Іван успішно торгував у власній крамниці на Подолі. Очевидно, робота, пов'язана із частими роз'їздами, дозволяла довозити запотребовані в місті речі. Враховуючи, що на XVIII ст. посада райці передбачала відповідальність за садибні межі, запобігання пожежам, звірення кошторисів і видатків на зведення всіх споруд, – і храмового, і господарського, і житлового призначення, самий популярний тодішній київський архітектор І. Григорович-Барський, зводячи чи перебудовуючи ту чи нову споруду, поступово виправляв межі багатьох центральних вулиць, вирівнював їх кути, впорядковував дороги, облаштовував початки інфраструктури міста[844].

Зодчий майже 20 років розбудовував розпочатий ще 1760 р. «довгобуд» будинку бурси на узбережжі Дніпра (пробна за стилем споруда в еклектичній манері раннього класицизму, завершена 1778 р.). Студентський гуртожиток являв собою одноповерхову забудову з великими вікнами, середину головного фасаду якої прикрашав бароковий фронтон. Не пощастило зі збереженням первозданного вигляду і «міському магазину» («запасному хлібному магазину»

841 О. Силін, *Перший головний архітектор Києва І. Григорович-Барський* [в]: «Український історичний журнал» 1974. – № 8, с. 115–120.

842 В. Отченашко, *Садиби Івана Григоровича-Барського та Юрія Дранчева на Подолі [в Києві]*, [в]: Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень, Київ 1996, с. 72–74.

843 http://www.interesniy.kiev.ua/znamenitye-kievlyane/skulptory-i-arhitektory/spadshchina-ukrayinskogo-arhitektora (3.10.2013).

844 Л. Крощенко, *Гражданские постройки архитектора Ивана Григоровича-Барского* [в]: «Строительство и архитектура» 1981. – № 1, с. 29–30.

на випадок неврожаю) – зерносховищу в Києві (вул. Братська, 2). Це була прямокутна невеличка одноповерхова будівля з малими вікнами, до якої крізь великі наскрізні арки в'їжджали підводи з хлібом[845].

Назовсім втрачено старий Гостинний двір на Контрактовій площі біля Межигірської вулиці, що від початку мав вигляд каре – прямокутника із внутрішнім двором. Він проектувався як постоялий двір для заїжджих купців та торговців торгових рядів, де укладалися контракти – домовленості про закупівлі товарів. На відкритому ґанку всередині зберігалися купецькі товари. У центрі головного фасаду цієї будівлі розташовувався вхід із високим крильцем (ґанком). Ансамбль будівлі прикрашала ліпнина, перекриття із заломами було утворене з дерев'яних плашок[846]. У величезному як на той час іміджевому проекті Гостинного двору на Подолі, що зводився у 1760-ті – 1778 рр. йому допомагав «тесельний майстер» Петро Неділько, також відомий київський зодчий[847].

Знесено і житлову оселю Грецького монастиря; будинок сусіда Івана Григоровича-Барського, грецького купця Юрія Дранчева, що мурувалися у 1760-ті – 1770-ті рр. Гіпотетично десь у той же відрізок часу зводилися і стилістично близькі споруди, що приписуються І. Григоровичу-Барському, проте не мають певних підтверджень його авторства: Будинок Рибальського, Будинок шевського цеху в Києві. Авторство останнього дуже сумнівне. Інколи згадується і галерея біля Дальніх печер Києво-Печерської лаври.

По громадянським, житловим і господарчим спорудам зодчого стає зрозумілим рівень, на якому викладали у Києво-Могилянській академії, де І. Григорович-Барський навчався у 1720-х – 1730-х рр.[848] Адже спудеям, окрім рисунку, живопису та креслення, читали військову та цивільну архітектуру, механіку і гідравліку. Комплекс розуміння цих дисциплін став запорукою професійного успіху випускників навчального закладу.

Іван Григорович-Барський потрудився не лише для колег по опануванню наук в «Могилянці». Найбільше з його спадку для

845 Ю. Павленко, *Григорович-Барський Іван* // Кияни : біограф. Словник, Київ 2004, с. 100.

846 Л. Крощенко, *op. cit.*

847 Б. Яремченко, *Ibidem*; Л. Кудрявцев, *Творець українського бароко* [в]: Двадцять архітекторів, які будували Київ, Київ 2003, с. 11–22.

848 Г. Лукомский, *Памятники церковной и гражданской архитектуры Киева XI–XIX века: 2000-літтю Різдва Христового присвячується*, Київ 1999.

Межигірської духовної обителі ми знаємо відомостей щодо корпусу Братських келій 1766 р. побудови. Це єдина з нехрамових споруд (не збереглася), згадана в особовому списку професійних досягнень майстра 1785 р. Починаючи з окресленої будівлі, відчувається певна аристократична довершеність споруд І. Григоровича-Барського, притаманна класицистичній нехрамовій забудові. Замість мереживного плетіння пластичного декору довкола вікон і характерної для маестро «музики в камені» ярусності, з цієї споруди для помешкання братів-ченців, виокремлюється ще один напрямок творчості майстра.

Враховуючи адресну аудиторію, І. Григорович-Барський тут скупо розчленовує майже глухий фасад будівлі портиками з колонадою біля входу, позбавляючи мурування другорядних деталей, чим намагається підкреслити духовну велич покликання людей, на яких розраховане будівництво.

Залежно від призначення будівлі змінюється і пластична мова архітектора, демонструючи багатство композиційних прийомів з його арсеналу засобів виразності. Порівнюючи з «канделябровими» формами Козелецького собору (контури металевих виробів) чи «тризубовими», приміром, Золотоніського храму (орієнтація на пластичну виразність дерева та об'ємів з нього), силуети споруд для помешкання чи господарських потреб мають у І. Григоровича-Барського позапалацову не всефасадність, і не двофасадність, а однофасадність і відповідну виражальну специфіку цегли та каменю, похідну від ренесансових форм.

В подібних будівлях застосовувалося менше декору, зокрема ліпного, спостерігається більша суворість та аскетизм фасадів. Немає мережаного узороччя чи контрастних поєднань кольорів, що апелюють до пластичної мови, наприклад, Покровського собору Києва. Композиційно проект будинку братських келій Межигірського монастиря тяжіє до Маріїнського палацу, виконаного за проектом Б. Растреллі та його ж Палацу К. Розумовського для Глухова.

Тобто до растреллівського напрямку барокової споруди, що спирається на засади світської забудови Італії доби Ренесансу та маньєризму (інший взірець – палац короля Яна III Собєського в Жовкві за проектом архітектора П. Щасливого XVII ст.). Замість фольклорних мотивів у цій споруді І. Григоровича-Барського застосовано мову виваженої шляхетності, врівноваженості й статики, більш характерну для курдоньорів і каре (парадних дворів перед будівлями палаців, садиб, обмежених головним корпусом і бічними флігелями в формі прямокутника чи квадрата).

Фактично, проживши смаки бюргерства у палацово-репрезентативних проектах, пройшовши фази боротьби за національну єдність і консолідацію, протирічне бароко звернулося до арсеналу виразності й уособлення «дворянського гнізда», а також громадської споруди утилітарного призначення. Кваліфікованість, професіоналізм і оригінальне художнє мислення у всіх цих ділянках архітектурної творчості та містобудівної справи стали новим виявом високої художньої культури української еліти, яскравим представником і виразником якої на той час був Іван Григорович-Барський. Визнання архітектора потребувало і підтвердження його статусу, що на кінець XVIII ст. було пов'язане з наявністю преференцій, положення у суспільстві, кар'єрою дітей і онуків.

Поступово в І. Григоровича виникла потреба повернути собі прізвище Барський, що за легендою належало його предкам – руським воєводам, і якою слугувався рідний, і, очевидно, улюблений брат Василь, спомин про якого особливо сколихнув думку зодчого 1778 р., перед виданням другої редакції книги «Мандрівок». Частина з нащадків Івана послугувалася другою половиною прізвища. Зокрема, онуки Микола і Василь Олександровичі, котрі взялися відроджувати у XIX ст. виготовлення українського фаянсу в Межигір'ї, де стояв корпус і церква, муровані дідом (знищені у 1930-х рр.)[849], фігурували в офіційних документах саме як «брати Барські».

Наприкінці життя, у грудні 1784 р., І. Григорович-Барський їздив до Житомира за підтвердженням свого шляхетського походження. 1787 р. він подав папери про визнання за них шляхетського стану до Київського магістрату, який тогоріч надав йому відповідні документи. Від 1811 р. двоє з його синів, Іоакім та Іван підтвердили дворянське походження, що стало для їх нащадків потомственним. Тоді ж підтверджено й герб роду, що у XIX ст. давав привілеї, а у XX ст. став причиною репресій багатьох представників шляхетного роду[850]. Видатний архітектор І. Григорович-Барський творив до останніх років[851], беручи участь у більшості масштабних проектів будівництва як співавтор або субпідрядник.

Підбиваючи підсумки вищевикладеного, варто зазначити, що архітектура українського бароко утверджує козацькі звитяги,

849 О. Б р е я к, *Архітектор Іван Григорович-Барський* [в]: Вирізка з невстановленої газети Вишгородщини 1996. – 28 вересня.

850 ДАКО, ф. 782. Киевское дворянское депутатское собрание. Оп. 2, спр. 386. Родословная книга дворян Киевской губернии за 1814 г. На 660 л. Л. 32–36.

851 О. С и л і н, *Великий…*, *op.cit.*, s. 41–44.

урочисте піднесення духу нації у державотворчий період формування староукраїнської культури. Найбільш яскравий представник зодчества бароко на Лівобережжі Іван Григорович-Барський пройшов вишкіл на вітчизняному ґрунті. Синтез композиційних прийомів, запозичених ним з одного боку від українського традиційного дерев'яного храмового зодчества, а з іншого – у мурованій архітектурі попередників доби «мазепинського бароко», дозволив йому здійснити справжній переворот в архітектурній думці Лівобережжя.

Майстер надихався білокам'яною архітектурою Давньої Русі; італійською ордерною системою; ремісценціями храмової культури зведення ансамблів монастирських споруд і донжонів із вежами, дзвіницями Сходу, Св. Афону, Риму (Іван був захоплений ними за листами брата Василя, вправного рисувальника). Не залишали його творчу уяву і західноєвропейські здобутки членування фасадів будівель епохи ренесансу-маньєризму і барочних фронтонів. Особливо відчувається у пластичних рішеннях фасадів І. Григоровича-Барського присмак споруд доби французького рококо (завісочки-фестончики епохи Людовіка XIV, елегантність профілів, своєрідна трактовка форми), злитих у єдину урочисту «всефасадність» палацового кшталту. Надихався він і зразками «мазепинського» бароко, зокрема вирішенням фасадів Мгару зі здвоєними колонами і соковитою ліпниною, що тяжіла до дереворізьблення у фламандському стилі.

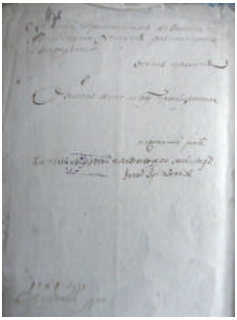
Крім інших чеснот, Іван Григорович Барський був надзвичайно точним інженером-проектувальником, споруди якого витримані у стилістиці межі рафінованого українського бароко – початку класицизму. Цільність і монументальність архітектурних рішень ніколи не заважала майстру свіжо та оригінально вирішувати членування фасадів. Зокрема, таким чином, аби у них поєднувалися внутрішні та зовнішні «колодязі» простору, створюючи ефект гри світлотіні, мерехтіння повітря, кольорових заливок і цезур. При цьому ліпні орнаментальні рельєфні, барельєфні та горельєфні прикраси будівель тон в тон (ніби пат-сюр-пат – як паста-на-пасту на фарфорі) ніколи не перевантажували стіни, підпорядковували звучання образу споруди певній заданій ритміці загальної ідеї, стильовій єдності. Ця тактовна, напрочуд елегантна врівноваженість вишуканих елементів, вочевидь, успадкована від італійця Бартоломеа Растреллі.

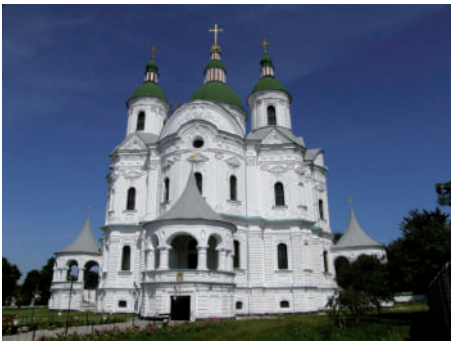
Членування фасадів подвійними колонами або пілястрами, сандриками над вікнами, декоративними закомарами, бічними ґаночками; об'єднання в одному об'ємі споруди контрастних різновеликих

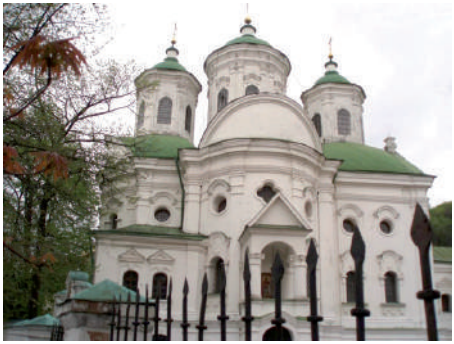
вісей храмової будівлі та дзвіниці, створювало неповторний впізнаваний почерк зодчого. Невичерпна фантазія та творча енергія дозволяли митцю постійно експериментувати з арсеналом засобів виразності, абеткою стилю, – настільки ж широкими, наскільки і неповторними. Стримана пишність, краса і доцільність мурування вперше у його творчості були об'єднані з національними традиціями дерев'яного храмового зодчества українців. Втілити свої задуми Іван Григорович-Барський зміг, перебуваючи на посаді головного київського райці (радника) магістрату з мурування, коли здійснив справжній переворот в архітектурі та містобудівництві не лише столиці Малоросії, а й усього Лівобережжя. Все своє життя, повне метаморфоз, він творив знакові образи унікального в світі «архітектурного художества» українського козацького бароко.

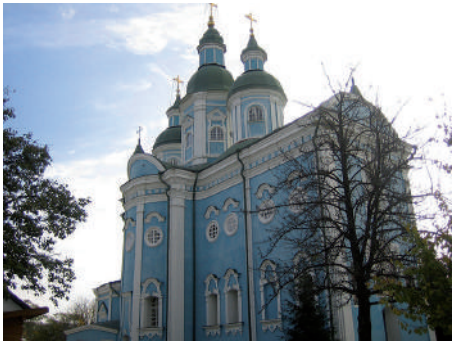
Тільки через 300 років митець був гідно пошанований. Враховуючи внесок родини Григоровичів-Барських в українську культуру, 26 серпня 2011 року Національний банк України випустив в обіг пам'ятну монету «Рід Григоровичів-Барських». Нова монета є продовженням серії «Відомі роди України», номінал 10 гривень відчеканена зі срібла 925-й проби, має вагу 31,1 г, діаметр 38,6 мм. Тираж – 5000 шт. 16 травня 2013 р. р. було видано Постанову Верховної Ради України №256-VII «Про відзначення 300-річчя від дня народження Івана Григоровича-Барського», доручення Кабінету Міністрів України від 27 травня 2013 року №20937/1/1-13.

Карта
Кіевскаго









НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ
2017
10 ГРИВЕНЬ
ПЕТРО ГРИГОРОВИЧ ДОРОШЕНКО
ВАСЯЛЬ ГЕТЬМАН 1665 - 1676
ІВАН 1673 - 1685

Гербъ Любича

ІЛЮСТРАЦІЇ

1. Київське намісництво, 1792 рік
2. Копія сторінки з підписом І. Григоровича-Барського з ЦДІАКУ Ф. 127.
3. Вклейка з автобіографією І. Григоровича-Барського до рукопису мандрів В. Григоровича-Барського 1720-х-1740-х
4. Малюнки І. ГригоровичаБарського, вклеєні до рукопису Мандрів брата В. Барського.
5. Малюнки І. Григоровича-Барського, вклеєні до рукопису Мандрів брата В. Барського.
6. Малюнки І. Григоровича-Барського, вклеєні до рукопису Мандрів брата В. Барського.
7. Малюнки І. Григоровича-Барського, вклеєні до рукопису Мандрів брата В. Барського.
8. Фото скульптури Самсона у ансаблі фонтана під альтанкою на київському Подолі біля Гостиного двору.
9. Ліпнина І. Григоровича-Барського в Кирилівській церкві в Києві.
10. Козелецький собор, у розбудові якого брав участь І.Григорович-Барський.
11. Покровська церква на Подолі, арх. Григорович-Барський, 1765-1772, дзвіниця 1831.
12. Архітектор І. Григорович-Барський. Покровська церква на Подолі в Києві.
13. Архітектор І. Григорович-Барський. Спасо-Преображенський собор Красногорського монастиря.
14. Т. Шевченко. Вигляд Межигірського монастиря у 1844-1846 рр. з будівлями, зведеними І. Григоровичем-Барським.
15. Загальний вигляд Маріїнського палацу, у проектуванні і зведенні якого брав участь І. Григорович-Барський. Київ.
16. Монета номіналом 10 грн. присвячена роду Василя і Івана Григоровичів-Барських.
17. Фото правнука І. Григоровича-Барського Миколи Олександровича Григоровича-Барського, орендаря Києво-Межигірської фаянсової фабрики середина XIX ст.
18. Копія гербу родини Григоровичів-Барських з архіву ДАК Гербовник.

БІБЛІОГРАФІЯ

А й н а л о в Д., Редин Е., *Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри*, Киев 1899.

А с е е в Ю., *Стили в архитектуре Украины*, Киев 1989.

Б і л о у с ь к о О., *Архітектура сакральна на Полтавщині*, [в]: http://history-poltava.org.ua/?p=317 [01.01.2014].

Б р е я к О., *Архітектор Іван Григорович-Барський*, [в]: Вирізка з невстановленої газети Вишгородщини 1996. – 28 вересня.

В е ч е р с ь к и й В., *Українські дерев'яні храми*, Киев 2007.

В о р о н о в а М., *Жизнь и бессмертие Ивана Григоровича-Барского*, [в]: «Личности» 2013. – №7 (59), с. 62–77.

Всеобщая история архитектуры. В 12-ти т. – Т. 6, Москва 1968, с. 419.

Г о в д е н к о М., *Дві споруди зодчого Йоганна Баптиста*, [в]: *З історії української реставрації*, за ред. В. Тимофієнка, Київ 1996, с. 244–251.

Г о р б а ч Н., *Теорія та історія світової і вітчизняної культури: підручник*, Львів 1992.

Д е г т я р ь о в М., *«Мурового дела мастер» [про І. Григоровича-Барського]*, [в]: «Правда України» 1985. – № 3, с. 44–45.

З а б о л о т н и й В., *Український архітектор XVIII ст. Григорович-Барський*, [в]: «Українська література» 1942. – № 5-6, С. 235–240.

З а к р е в с к и й Н. ,*Описание Киева. – Вновь обработанное и значительно умноженное издание с приложением рисунков и чертежей*, Т. 2, Москва 1868, с. 456–947.

З а х а р ч е н к о М., *Киев теперь и прежде*, Киев 1888.

Історія української архітектури, Ю. Асєєв та ін.; за ред. В. Тимофієнка, Київ 2003, с. 230-243, 457-469; *Історія української культури*. У 5-ти т., гол. ред. Б. Патон та ін. *Т. 3. Друга половина XVII–XVIII ст*. редкол. І. Алексєєнко та ін.; ред. В. Смолій та ін. – Київ 2003.

Иван Григорович-Барский [в]: *99 великих киевлян*, Киев 2009, с. 143–145.

Григорович-Барский В. Пешеходца Василия Григоровича-Барского-Плаки-Албова, уроженца Киевского, монаха Антиохийского, путешествие к святым местам, в Европу, Азию и Африку находящимся, предпринятое в 1723, и оконченное в 1747 году, им самим же писанное, ныне же на иждивении его светлости князя Григория Александровича Потёмкина, для пользы общества изданное в свет

[...], Санкт-Петербург 1778, Вступна стаття І. Григоровича-Барського в обробці В. Рубана, с. 10, 14.
Історико-будівельні дослідження Києва, за ред. В. Вечерського, Київ 2011.
К а л ь н и ц ь к и й М., *Нариси з історії Києва*, Київ 2002, с. 139–141.
К а л ь н и ц ь к и й М., *Українське бароко в Києві,* [в]: *Нариси з історії Києва : навч. посіб. для середніх загальноосвіт. навчальних закладів*, за ред. Т. Кіщук та ін., Київ 2002, с. 121-125.
К а р в а т с к и й А., *Первый фонтан, появившийся на главной площади Киева в XIX веке, горожане прозвали... «уродом»: к юбилею Независимости столич. власти капитально отремонтировали несколько гор. фонтанов, которые теперь будут светомузыкальными*, [в]: Факты 2011. – 30 авг. (№155), с. 7.
К е р е к е ш В., *Город Григоровича-Барского*, [в]: «Киевские ведомости» 1993. – 23 июня, с. 8.
Київ: історичний огляд (карти, ілюстрації, документи) / відп. ред. А. В. Кудрицький, Київ 1982.
К и с е л е в а Л., *Талантливый зодчий Украины*, [в]: «Киевский Вестник» 2013. – 23 апр. (№ 43), с. 4.
К і й к о в а С., *Архітектурні шедеври Розумовських*, [в]: «Пам'ять століть», Київ 1998. – №6, с. 87–91.
К і л е с с о Т., *І зодчий, і промисловець*, [в]: «Арка» 1994. – № 1-2, с. 42-45.
К і л е с с о Т., *Невідомі факти життя і творчості Івана Григоровича-Барського*, [в]: «Архітектура України» 1992. – № 3, с. 52–54.
К і л е с с о Т., *Раніше смерті удостоївся ... Архітектурні портрети*, [в]: «Хрещатик» 1992. – 19 листопада, с. 6.
К р о щ е н к о Л., *Гражданские постройки архитектора Ивана Григоровича-Барского*, [в]: «Строительство и архитектура» 1981. – № 1, с. 29–30.
К у д р я в ц е в Л., *Творець українського бароко*, [в]: *Двадцять архітекторів, які будували Київ*, Київ 2003, с. 11–22.
Л у к о м с к и й Г., *Памятники церковной и гражданской архитектуры Киева XI–XIX века: 2000-літтю Різдва Христового присвячується*, Київ 1999.
М а р г о л і н а І., У л ь я н о в с ь к и й В., *Шедевр українського бароко – дзвіниця,* [в]: «Пам'ятки України» 2013. – № 2, с. 12–17.
О т ч е н а ш к о В., *Садиби Івана Григоровича-Барського та Юрія Дранчева на Подолі [в Києві]*, [в]: *Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень*, Київ 1996, с. 72–74.

П а в л е н к о Ю., *Григорович-Барський Іван*, [в]: *Кияни : біограф. Словник*, Київ 2004.
П л а к а-А л б о в В., (Григорович-Барский В.). *Пешеходца Василия Григоровича Барскаго Плаки-Албова Уроженца Киевскаго, монаха Антиохийскаго, Путешествие к Святым Местам в Европе, Азии и Африке находящимся, предпринятое в 1723 и оконченное в 1747 году, им самим писанное*. В 2-х ч., Санкт-Петербург 1819, Ч. І. – 1723–1735 гг.; Ч. ІІ – 1735–1747 гг.
С е л і в а н о в а Н., Ш а м р а є в а А., *Церква трьох святителів у с. Лемеші на Чернігівщині*, [в]: *З історії української реставрації*, Київ 1996, с. 161-166.
С и л і н О., *Григорович-Барський: Творець українського барокко [XVIII ст.]*, [в]: «Прапор комунізму», 1989. – 7 лютого.
С и л і н О., *Перший головний архітектор Києва І. Григорович-Барський*, [в]: «Український історичний журнал» 1974. – № 8, с. 115–120.
Стобанський (Стобенський, Стабанський), Стефан http://history-poltava.org.ua/?p=6514 (01.01.2014).
Т а р а н у ш е н к о С., *Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної Україниб* за ред. М. Бажана, Київ 1976.
Т и м о ф і є н к о В., *Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть. Біографічний довідник*, Київ 1999.
Т р е г у б о в а Т., *Межигірський монастир: сумна доля видатної пам'ятки*, [в]: «Теорія та історія архітектури і містобудування», Київ 1998. – Вип. 3, с 131-141.
Т о л о ч к о Л., Д е г т я р ь о в М., Подільські храми Києва, Київ 2003.
Т о л о ч к о Л., *Історія спорудження «Самсон і лев» у Києві на Подолі*, [в]: «Київська старовина» 2003. – №1, с. 12-31.
Українське барокко та європейський контекст, ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР, Інститут мистецтва ПАН, Київ 1991.
Х о л о с т е н к о М., *Іван Григорович-Барський – зодчий Києва XVIII століття* // Архітектура Радянської України 1940. – № 11, с. 40–47.
Ш и р о ц к и й К. *Киев. Путеводитель*, Київ 1917, с. 192.
Я р е м ч е н к о Б., *ІВАН ГРИГОРОВИЧ-БАРСЬКИЙ* // http://spilka.uaweb.org/library/barski.html (12.10.2013).
Архів родини Григоровичів-Барських у Галини Севрук. *Нотатки до генеалогічного древа*.
Архів «УкрНДІпроектреставрації», м. Київ. Р. Карагодський, М. Малакова І., Р. Максимова *Історична записка до Покровської церкви в м. Києві*. Архівний №657 від 26.06.1985 р. Спр. 1286-П. 36 арк., іл.

ДАК (Державний архів міста Києва), ф. 313, оп. 1, спр. 249, дополнение. Дело о Церкви Покровской, 1 травня 1784 р. За 1685–1784 рр.
ДАК, ф. 8, оп. 1, спр. 33, дополнение, п. 4. Дело про Покровскую церковь. 1760-ті – 1770-ті рр.
ДАКО (Державний архів Київської області), ф. 782. Киевское дворянское депутатское собрание. Оп. 2, спр. 386. Родословная книга дворян Киевской губернии за 1814 г. На 660 л. Л. 32-36.
Інститут рукопису ЦНБУ (ентральної наукової бібліотеки України імені Володимира Вернадського). Рукопис книги В. Григоровича[-Барського] «Странствования монаха Василия Григоровича». 1720-ті – 1740-ві рр. зі вклейками власноручно виконаних рисунків під час подорожі, а також із вклейками аркушів з малюнками брата І. Григоровича-Барського. (Б. м. Б. Г). 560 с. тексту автора, + вкл.
ЦДАВОВУ (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 3806. Полонська-Василенко Наталія Дмитрівна (1884–1973) – історик, археолог, архівіст. Оп. 2. Спр. 3806. Нарис з історії заснуання Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Б/д. На 90 арк.; ЦДІАУК, ф. 581, оп. 1, спр. 2555в. Дело о сдаче Императорской Киево-Межигорской фабрики в арендное содержание купцам Братьям Барским и об отмежевании им участка земли, назначенной по контракту и о прочем. Нач. 20 апр. 1858 г. – ок. 17 ноября 1959 г. На 206 л. Арк. 54, 110, 110зв., 153.
ЦДІАУК (Центральний державний істричний архів України, м. Київ). Ф. 127, Київська духовна консисторія, оп. 159, спр. 66. *По донесению киевского мещанина и мурового дела мастера Ивана Григоровича о прекращении работы в Киево-Троицком Кирилловском монастыре за недостатком материалов*. Арк. 2. 1760-ті – 1770-ті рр.
План Киева, составленный в 1696 г., Киев 1893.
http://www.interesniy.kiev.ua/znamenitye-kievlyane/skulptory-i-arhitektory/spadshchina-ukrayinskogo-arhitektora [3.10.2013].

METAMORPHOSIS IN CREATIVE WORK OF IVAN GRIGOROVICH-BARSKY

The article is devoted to the life and art of an outstanding architect Ivan Grigorovich-Barsky. His family came from the province of Bar near Vinnitsa town. This city was long considered Polish. Therefore, the heritage of Ivan Grigorovich-Barsky is interesting in the context of Ukrainian Cossack Baroque.

Key words: Ivan Grigorovich-Barsky, Baroque, architecture, Ukrainian Cossack

Оксана СТОРЧАЙ

З історії розвитку архітектурної освіти в Україні – викладацька діяльність Франца Мєховича в Київському університеті (1834 – 1839)

Питання мистецької освіти, як одного з важливих набутків цивілізації, завжди були на часі, а особливо актуальними вони стали в наші дні, коли не тільки в багатьох країнах Європи, а й усього світу гостро переживається криза академічної системи. Порушена в статті тема формування і становлення архітектурної освіти є науково цінною і актуальною, проте маловивченою, позаяк мистецька освіта загалом – практично terra incognita в історії художньої культури України.

Упровадження архітектурної освіти у вищих навчальних закладах Києва започатковане 1834 р., з часу створення в Київському університеті кафедри архітектури, яка входила до складу фізико-математичного відділення філософського факультету[852]. Очолив її Франц (Францишек) Іванович Мєхович (1786 – 08.03.1852), відомий у мистецтвознавчій літературі як український архітектор (польського походження) першої половини XIX ст., який працював на Поділлі та в Києві. У своїй творчості архітектор віддавав перевагу стилям класицизму й ампіру. У Києві він брав участь у проектуванні й будівництві Олександрійського костьолу (1817–1838 рр.) – храму-пам'ятника на честь перемоги у Вітчизняній війні 1812 року та відвідин Києва Олександром I. Костьол побудовано в класицистичному стилі[853]. Крім цього, Ф. Мєхович здійснив укріплення

852 В. Я. Шульгин, *История университета Св. Владимира*, Санкт–Петербург 1860, с. 134.

853 В 1814 р. римо-католицька громада Києва звернулася до Санкт-Петербурга за дозволом на зведення храму – пам'ятника на честь перемоги у Вітчизняній війні 1812 р. та відвідин Києва Олександром I. Дозвіл було отримано, а також було затверджено проект архітектора Пілера. Попереднє розпланування ділянки зробив архітектор А. Меленський. Структура забудови комплексу включала костьол, домініканський конвент, школу, служби, сад, огорожу. 31 серпня 1817 р. відбулися урочисті закладини наріжного каменя у фундамент костьо-

Золотих воріт стародавнього Києва, обнесення їх чавунною огорожею і відкриття для огляду (1836–1838 рр.), а також зробив попереднє розпланування ділянки для закладки будинку університету Св. Володимира[854]. Творчий доробок архітектора: він спроектував будинок Луцького й Житомирського біскупа, в Немирові за його проектами було зведено палац Болеслава Потоцького (біля 1840 р.), чоловічу й жіночу гімназії (1830-ті рр.), лютеранську кірху (1842 р.), дзвіницю Троїцької церкви (1842 р.), особняки типу англійських котеджів і швейцарських шале (1830-ті рр.), корчму (1830-ті рр.). Як архітектор Київського учбового округу відповідав за будівництво і стан навчальних споруд, виконував їх обмірні креслениками. Разом з архітектором Бургіньоном спроектував гімназію в Рівному (1835 р.)[855], гімназію в Кам'янець–Подільському, склав план Почаєва[856].

На сьогоднішній день немає ґрунтовного дослідження архітектурної спадщини Ф. Мєховича. Поза увагою науковців лишилася його викладацька діяльність в Київському університеті, як зрештою, і в Кременецькому ліцеї.

Мєхович Франц (Францишек) Іванович – надвірний радник, ординарний професор архітектури, з польських дворян, віросповідання римсько–католицького, кавалер ордена св. Анни 3 ст. (1837), мав відзнаку за 15 років «беспорочной службы» (1834). Він народився

лу. Будівництво Олександрійського костьолу тривало до 1830 р. (споруду було зведено до рівня вікон) і було призупинено через нестачу коштів. Подальші роботи було продовжено у 1835 р. на пожертву А. Совецького, під керівництвом архіт. Л. Станзані. Останній доручив розробку менш коштовного проекту архіт. Ф. Мєховичу. Закінчений з багатьма недоробками, костьол було освячено 9 серпня 1842 р. Внутрішні оздоблювальні роботи провадились на кошти Д. та А. Понятовських.

854 Б. С. Бутник – Сіверський, *Архітектор В. І. Беретті в Києві,* Київ-Львів 1947, с. 43: «професорові університету Мєховичу доручив «избрать на земле, предназначенной для постройки университета, место для закладки здания и сделать смету издержкам собственно на закладку нужным...».

855 В. І. Тимофієнко, *Зодчі України кінця XVIII – поч. XX ст. Біографічний довідник*, Київ 1999, с. 252. Про Бургіньона див.: Ibidem, с. 58: "Бургіньон С. – архітектор, художник. Представник ампіру. Був запрошений кн. Любомирським з Англії на Волинь, де працював в останні роки XVIII та першій половині XIX ст. 1798 р. виконав генеральний план містечка Рівного. В 1815-1817 рр. перебудував в дусі ампіру палац кн. Любомирських. Там же у співавторстві з Д. Міклером сформував ландшафтний парк, де збудував оранжерею, пташню та інші споруди. Разом з архітектором Ф. Мєховичем розробив проект будинку гімназії на вул. Сенаторській (споруджена 1839 р.). Низка акварелей Бургіньона зображає

856 Державний архів м. Києва (далі ДАК), ф. 16, оп. 278, спр. 4, арк. 14.

на Волині 1786 р., освіту одержав у Кременецькому воєводському училищі[857]. З 1807 р., після закінчення училища, викладав механіку й архітектуру у Волинському (Кременецькому, 1805–1831) ліцеї. Цей ліцей був форпостом польської культури на Правобережній Україні, одним із відомих центрів художньої освіти того часу. Ліцей був заснований Тадеушом Чацьким за сприяння Г. Коллонтая, Я. Снядецького, І. Потоцького. Живопис і малюнок у ньому викладали Й. Пічман (1758–1834) – видатний польський портретист, майстер історичного живопису, талановитий педагог, та його учні – художники А. Анджеєвський, Ф. Павловський, Ф. Сапальський, Я. Круліковський, Б. Клембовський, А. Савицький. До ліцею були зібрані цінні художня і архітектурна колекції.

Про Кременецький ліцей перший київський попечитель фон-Брадке[858] згадував: «Кременец явно соперничал с Вильною и многие профессора были лучше виленских. Суетность знати удовлетворялась, добровольные пожертвования умножались, собран был капитал в несколько сот тысяч и распространялось убеждение, что частный человек обязан жертвовать своими собраниями на умножение собрания лицея. Таким образом число книг в библиотеке превысило 100 тысяч томов и кабинеты видимо умножались. Многие ревностные патриоты начали проводить в Кременце зимние месяцы; маленький дотоле городок оживился беспрестанными балами и другими увеселениями, в которых преимущественно участвовала учащаяся молодежь. Дошло до того, что на масляницу многие знатнейшие семейства переселялись в Кременец из Парижа... Кременец сделался любимым местопребыванием польского дворянства и, по смерти Чацкого, стала в тамошнем обществе развиваться мысль о будущей самостоятельной, великой Польше...»[859].

857 Кременецьке воєводське училище (1784–1805) існувало до створення Волинського (Кременецького) ліцею.

858 Брадке Єгор Федорович, фон (1796–1861) – засновник і перший попечитель Київського університету, походив зі шведських дворян, які переселилися до Росії за Петра І. У 1810 р. він закінчив загальні класи гірського корпусу, Петербурзьку школу “колонноважатых» (зародкова форма академії генерального штабу). З 1815 р. фон Брадке був в армії, учасник походу на Париж, у 1831 р. брав участь у придушенні польського повстання. На долю фон Брадке, як попечителя Київського навчального округу, випали всі організаційні питання, що стосувалися відкриття Київського університету, комплектування викладацького персоналу тощо. У 1839 р. він був зміщений з посади попечителя. Пізніше фон Брадке обіймав посади директора 3-го департаменту Міністерства державного майна, потім був сенатором і попечителем Дерптського навчального округу.

859 М. Ф. Владимирский – Буданов, *История Императорского универси-*

У 1818 р. Кременецький ліцей відправив Франца Мєховича за кордон для вдосконалення своїх знань з архітектури, математики й механіки, де він і перебував до 1821 р. Він навчався в Паризькій Політехнічній школі (Ecole polytechnigue), яка була одним із центрів вищої технічної освіти в Європі і відіграла визначну роль у синтезуванні теоретичних та практичних знань. У Паризькій Політехнічній школі викладали такі світила, як Гаспар Монж (1746–1818) – математик й інженер, творець нарисної геометрії та Клод Луі Бертолле (1748–1822) – хімік; Жан-Антуан Шапталь (1756–1832) – хімік й інженер, засновник учення про хімічну рівновагу, Жозеф Луї Лагранж (1736–1813) – математик і механік, Жан–Нікола–Луї Дюран (1760–1834) – відомий архітектор та його учень Еміль-Жак Жільбер (1793–1874). Напевно, Мєхович слухав лекції з архітектури Дюрана. Утилітаризм Дюрана мав великий вплив на архітектурну практику першої чверті XIX ст. Він був учнем Етьєна Луі Буллє (1728–1799). Дюран викладав у Паризькій політехнічній школі в 1795–1830 роках і мав справу не тільки з архітекторами, але й з інженерами, які будували лікарні, тюрми, арсенали, склади, мости тощо. Головним чином, саме для інженерів був написаний Дюраном *Підручник архітектури* («Précis des leçons d'architecture», 1802 – 1805 рр.). Підручник став популярним і серед архітекторів, і був перевиданий у 1817 р. Франц Мєхович використовував підручник Жана Дюрана у викладанні університетського курсу архітектури.

Таким чином, Мєхович закінчив повний трирічний курс навчання Політехнічної школи і одержав блискучу європейську освіту з архітектури, математики й механіки.

Повернувшись з Парижа в 1821 р., він був призначений викладачем механіки й архітектури та в. о. архітектора Кременецького ліцею, входив до адміністрації ліцею. Мєхович пожертвував ліцею колекцію з 2366 креслень машин, різних знарядь і будинків, зібраних ним під час перебування за кордоном. У списках останніх років функціонування Кременецького ліцею (1830–1831 рр.) є розподіл слухачів з кожної дисципліни. Так, цивільній архітектурі навчався 21 учень[860].

Унаслідок польського повстання 1830 – 1831 років ліцей був закритий, як і всі інші навчальні заклади з польською мовою викладання. Саме Кременецький ліцей став прообразом Київського університету

тета Св. Владимира, Киев 1884, с. 52–53.

860 Idem, *История Императорского университета Св. Владимира*, Киев 1884, с. 56.

Св. Володимира. Більшість ліцейських викладачів і професорів були переведені до Київського університету, утворивши, за висловом Владимирського–Буданова, «кременецкую колонию»[861]. До університету були перевезені ліцейські колекції, серед яких були художня й архітектурна.

З 1834 р. Франц Мєхович – ординарний професор і архітектор Київського університету та його навчального округу. Завдяки віднайденим архівним матеріалам можна реконструювати викладацьку діяльність проф. Мєховича в Київському університеті. Він викладав цивільну архітектуру за власними записами, «придерживаясь сочинений Боргниса (Traité élémentaire de construction appliquée à l'architecture civile [Трактат по застуванню елементарних конструкцій у цивільній архітектурі – О.С.]), Дюранда и Вобскинга. Из науки сей были пройдены статьи: об избрании и приготовлении материалов к постройкам, об элементарных частях входящих в состав зданий, о производстве предварительных работ до постройки зданий ...о производстве самих зданий, о составлении смет и распоряжениях к постройках зданий, и История Гражданской Архитектуры. В пособие при лекциях преподаватель употреблял коллекцию чертежей и моделей Архитектурного кабинета. В способе преподавания перемены не сделано. Репетиции производились в месяц по одному разу, с употреблением на каждую из них по одному часу. Тем для сочинений студентам задаваемо не было. Кроме уроков учащиеся ни в чем упражняемы не были»[862]. А також «Практическая Архитектура, черчение планов и составление смет преподаваемы

861 *Ibidem*, с. 183. До речі, до Київського університету було переведено Бонавентуру Клембовського й Олександра Міцкевича. Б. Клембовський (1795-1888) – перший викладач рисунка й живопису в Київському університеті з 1834 по 1839 рік, мистецьку освіту здобув у Кременецькому ліцеї, де був учнем, а згодом помічником Й. Пічмана; продовжив навчання у Віленському університеті в Яна Рустема, для вдосконалення майстерності у живопису був відряджений до Німеччини, Італії і в Париж. О. Міцкевич (1804-1871), рідний брат відомого польського поета Адама Міцкевича, освіту одержав у Віленському університеті, викладав в Кременецькому ліцеї, в Київському університеті був першим професором юридичного факультету.

862 ДАК, ф.16, оп. 465, спр. 49, арк. 42. *Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского университета Св. Владимира (1834-1884)*. Сост. и изд. под редакцией проф. В. С. И к о н н и к о в а, Киев 1884, с. 453. Дюран Жан Нікола Луі (Durand Jean– Nicolas – Louis) (18. 09. 1760, Париж – 31. 12. 1834) – французький архітектор, професор Політехнічної школи в Парижі з 1795 по 1830 рік.

были ординарным профессором Меховичем по 6 часов в неделю на русском языке»[863].

Показово, що в щорічних університетських звітах підкреслювалося, що викладання того чи іншого предмета було російською мовою. З цього приводу Романович-Славатинський[864] писав: «Назначенный попечителем, Бибиков обратил внимание на то, что в юго-западном крае говорят не по-русски, а на каком-то польско-малороссийском жаргоне. Он предписал, чтобы при окончании гимназии и при поступлении в университет обращено было строгое внимание на знание русского языка...»[865].

У звітах знаходимо і розподіл слухачів з кожної дисципліни. Так, наприклад, архітектурі у проф. Мєховича в 1836 р. навчалося 8 студентів, в 1837 р. – 20 студентів, 1839 р. – 16 студентів[866].

---

863 ДАК, ф. 16, оп. 465, спр. 28, арк. 14, зв.

864 Романович-Славатинський Олександр Васильович (1832–1910) – дійсний статський радник (1879), доктор державного права, ординарний професор кафедри державного права Київського університету (з 1870), член Київського юридичного товариства, Історичного товариства Нестора – літописця, мав ордени: св. Станіслава 2 ст. з імператорською короною (1870), св. Анни 2 ст. (1873), св. Володимира 3 ст. (1883). Закінчив у 1856 р. Київський університет, з 1862 р. почав викладати в цьому університеті.

865 *Профессора и студенчество в Киевском университете по воспоминаниям Романович-Славатинского* [в:] И.М. Соловьев, *Русские университеты в их уставах и воспоминаниях современников*, С. – Петербург 1914, вып. I, с. 191.

Бібіков Дмитро Гаврилович (1792–1870) – російський державний діяч, генерал від інфантерії, генерал ад'ютант, сенатор. З 1837 по 1852 рік Київський військовий, Подільський і Волинський генерал-губернатор. Проводив політику русифікації України. У 1852–1855 роках - міністр внутрішніх справ.

866 ДАК, ф. 16, оп. 465, спр. 50, арк. 101, 200. Для того, щоб мати уяву про співвідношення кількості слухачів з архітектури до загальної кількості студентів університету, слід навести такі дані, наприклад, за 1836 рік. Так, в архівному документі (ДАК, ф. 16, оп. 465, спр. 29, арк. 10) у розділі: »Сведения для составления годового отчета по Университету от Инспектора Студентов по 1 января 1836 года» читаємо: "1. В истекшем Академическом году поступило в Университет учащихся 65 человек: по I отделению Философского Факультета – 14, по II отд. Философского факультета – 14 (фізико-математичне відділення – О. С.), и по Юридическому Факультету – 37; продолжают оне учение в Университете по I отд: Философского факультета – 12, по II отд: Философского Факультета - 11, и по Юридическому Факультету – 32, всего 55-ь человек. – В течение гражданского 1835 года вновь принято по I отд: Философского факультета – 15, по II отд: Философского Факультета – 18-ь и по Юридическому факультету – 37; всего 70; в обоих же курсах продолжают учения 120-ть человек».

Університетська програма не передбачала підготовки професійних архітекторів. Порівнюючи її з навчальною програмою підготовки архітекторів С.-Петербурзькою академією мистецтв означеного періоду, бачимо, що багато теоретичних розділів збігаються з університетським курсом. Нагадаємо, що всі допоміжні математичні дисципліни, необхідні при вивченні архітектури, викладалися на фізико-математичному відділенні, до якого входила кафедра архітектури Київського університету.

У Петербурзькій академії мистецтв поряд з теоретичними предметами були заняття з рисунка, практичні роботи з архітектурної графіки. Учні Академії починали з креслення архітектурних ордерів, малювання орнаментів з гіпсу і копіювання зразкових креслень, що зберігалися в класах. З основної дисципліни архітектурного класу – проектування, вихованці Академії виконували ряд курсових «учнівські композиції», а потім великі проекти – «програми». Серед цих завдань були спершу проекти фасадних рішень, потім ряд невеликих об'ємно-просторових композицій і так до проектів споруд, наприклад, «Публічна бібліотека»[867].

Франц Мєхович вводив практичні заняття до університетського курсу архітектури – креслення планів, копіювання зразкових креслень, складання кошторисів. Імовірно, студенти проф. Мєховича займалися рисуванням архітектурних ордерів, орнаментів, які разом із зразковими кресленнями зберігалися в архітектурному кабінеті. Дотепер збереглися два цінні і рідкісні креслення столу з пульпітами для рисування на трьох студентів, виконані Мєховичем у 1833 р. в Києві, а також складений ним же кошторис на виготовлення цих столів[868].

Слід нагадати, що студенти мали вже початкові знання і навички з цивільної архітектури і рисування до вступу в університет. Як правило, ці дисципліни входили до програми середніх навчальних закладів. Так, наприклад, в Головному народному училищі в Києві, який був відкритий в 1789 р. на Подолі (з 1809 р. на його базі було засновано Першу Київську гімназію) вивчалися серед інших предметів цивільна архітектура і рисування.

Знання з архітектури, які одержували студенти проф. Мєховича, мали прикладний характер.

---

867 Г.Г. Г р и м м, *Архитектурный класс академии художеств в первой половине XIX века // Вопросы художественного образования*, Ленинград 1973, вып. VII, с. 71–73.

868 ДАК, ф. 16, оп. 469, спр. 639в, арк. 76–78.

Професор Мєхович був добре освіченою і обдарованою людиною, талановитим архітектором, математиком та механіком. Як зазначалося вище, математичну освіту він доповнив і вдосконалив у Паризькій Політехнічній школі, де слухав видатних фахівців з прикладної математики. У Київському університеті Франц Іванович читав курси «Основи нарисної геометрії» і «Додатки до нарисної геометрії» за власними записами, «придерживаясь сочинений Валле (Traité de la science du dessein [Трактат з науки креслення – О.С.]) и Севастьянова (Приложение начертательной геометрии к рисованию). Все, предположенное в программе, пройдено, а именно: о тенях тел, линейная перспектива, оптические изображения, о рисовании географических карт, гномоника, о зацеплениях и начала плотничного и каменоломного искусств»[869]. У своїх лекціях з нарисної геометрії він використовував також праці *Гашета и Пюиссана*[870]. Блискучий виклад матеріалу на лекціях відзначали колеги Мєховича по університету. У 1838 р. він переклав з французької мови на російську працю з геометрії *Traité de Géométrie descriptive avec une collection d'epures, composee de 60 planches, par Leray*. Paris 1834 (*Трактат з геометрії з описом колекції креслень, складається з 60 таблиць з Леро* – О.С.)[871].

Між іншим, нарисна геометрія займала певне місце і в мистецькій освіті. У 1834 р. вийшла друком книга А. Сапожникова *Курс рисования* на яку, Олексій Венеціанов написав свої зауваження. Він визначав нарисну геометрію, як «известную прежде всего под именем перспективы. Уже двадцать лет, как я по любви моей к живописи, посвятил себя изучению видеть натуру, а для успешного занятия сим предметом я ознакомился с Оптикой, Диоптрикой и новообразовавшейся Начертательной геометрией. Разумеется, я не мог участвовать в глубоких ведениях Оптикой, они отвлекли бы меня от цели

869 ДАК, ф. 16, оп. 465, спр. 46, арк. 50, зв. Севаст'янов Яків Олександрович (1796–1849) – письменник; закінчив курс в Інституті корпусу шляхів сполучення, був професором і помічником директора того ж інституту. Його основні праці: «Начальные основания аналитической геометрии", Санкт–Петербург, 1819, «Основания начертательной геометрии", Санкт–Петербург, 1821, «Приложение начертательной геометрии к рисованию", Санкт–Петербург, 1830 і «Приложение начертательной геометрии к воздушной перспективе, проэкции карт и гномике" , Санкт–Петербург, 1831.

870 *Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского университета Св. Владимира (1834-1884).* Составлен и издан под редакцией проф. В. С. И к о н н и к о в а, Киев 1884, с. 453.

871 ДАК, ф. 16, оп. 465, спр. 46, арк. 133, зв. – 134.

моей – приспособления Начертательной геометрии [к] живописи, а занимался только теми частями Начертательной геометрии или Перспективы, которые составляют твердынь, безусловное основание естественного закона зрения, тому самому, по которому глазу надлежащее должно представляться именно так, а не иначе »[872].

Професор Мєхович у Київському університеті також викладав і практичну механіку. Один з його курсів мав назву: «Органологія Машин»[873]. Ще працюючи в Кременецькому ліцеї, він опублікував наукові праці з механіки: *Teorya machin, do łatwego ich wyrachowania zastosowana, dla użytku gospodarzy, mechaników praktycznycl i konstruktorów machin*, Krzemieniec, 1827, in-8, с. 109, з двома табл. (*Теорія машин для легкого їх використання, застосована для вживання господарями, практикуючими механіками і конструкторами машин*. Кременець, 1827); *Teorya machin, podająca łatwe ich wyrachowanie dla gospodarzy, mechaników praktycznych i konstruktorów machin*, Warsz., 1828, in-8 стр. 99 (*Теорія машин, подана в легкому їх описі для господарів, практичних механіків і конструкторів машин*. Варшава, 1828)[874].

Базовим навчальним посібником при викладанні архітектури, нарисної геометрії та її додатків була університетська колекція креслень і моделей архітектурного кабінету. Саме проф. Мєхович був ініціатором і засновником університетського архітектурного кабінету. 14 квітня 1834 р. Франц Іванович представив Раді університету проект архітектурного кабінету, який був потім поданий на розгляд і затвердження до попечителя Київського навчального округу. Цей проект і два рукописні каталоги університетського архітектурного кабінету (перший каталог був складений Ф. Мєховичем, другий – О. Беретті) дають уявлення про принцип побудови, склад, характер, тематику таких навчальних кабінетів того часу. Дозволимо собі навести проект Мєховича університетського архітектурного кабінету. Читаємо: «Честь имею доложить Совету что в Кременце, как я преподавал вместе механику и архитектуру, то по мере надобности деланы были архитектурные модели, которые хранились в техническом кабинете.

Между таковыми моделями находится 5 архитектурных орденов (ордеров – О. С.) присланных в 1825-м году из виленского

872 Н. Молева, Э. Белютин, *Русская художественная школа первой половины XIX века*, Москва 1963, с. 370.

873 ДАК, ф. 16, оп. 465, спр. 46, арк. 134. ДАК. Ф.16, оп. 465, спр. 50, арк. 110.

874 *Биографический словарь профессоров, op. cit.*, с. 455.

Университета за которые заплатила механическая школа рублей 118 серебром: другие же модели, как то моста, дороги, плотнических сростов и связей, модели каменных сводов, лестниц и кривых поверхностей к начертательной геометрии принадлежащих к архитектуре, тоже помещены в механический кабинет. Равным образом в коллекции рисунков которые простираются до 1665 штук много находится архитектурных образцов.

По моему мнению, надобно отделить все архитектурные модели и рисунки из механической школы и устроить при Университете архитектурный кабинет в котором могли бы помещаться: 1) модели имеющие быть извлечены из механического кабинета. 2) образцы всех строительных материалов, как то гранитов, мраморов и других камней. Кусков разных сортов железа и проволоки 3) коллекцию многочисленных гвоздей. 4) коллекцию всех приборов: как то, петель, замков, шпингалетов, задвижек, костылей, вюшек, дверец, душников, медных железных и чугунных. 5) коллекцию рисунков, которые предполагаются быть исключены из механической школы, а по мере возможности могут быть со временем прибавляемы. 6) модели некоторых машин употребляемых при производстве работ, как то: копры, архимедовы винты, водоотливные колеса, коловороты и пр. 7) инструменты и орудия, как то: тележки, тачки, трамбовки, ватерпасы, каменщичие и плотнические орудия. 8) Наконец можно в сем кабинете поместить те архитектурные книги, в которых не было ни каких теорий а только одни образцы зданий, так на примере, как в Королевской библиотеке в Париже, где все таковые архитектурные кол- лекции исключены из библиотеки, и хранятся в особенном месте под особенным надзором.

На таковой кабинет который со временем умножатся должен надобно ежегодно 1000 рублей ассигнациями, за которую можно выписывать образцы материалов и приборов, делать модели и выписывать книги архитектурных коллекций, которые в библиотеке Университета не находятся: ежели же исключить книги из кабинета, то достаточно будет рублей ассиг. 500.

По чему честь имею просить Совета о предоставлении моего проэкта Его Превосходительству Господину Попечителю и о ходатайствование совершения оного».

У травні того ж року попечитель Київського навчального округу дав згоду на створення архітектурного кабінету «с отпуском на оный 250 р. серебром единовременно»[875].

875 ДАК, ф. 16, оп. 276, спр. 416, арк. 1–2. Див. також: Центральний державний іс-

Завдяки віднайденим двом рукописним каталогам «Тетрадь №1, 2 на записку предметов Архитектурного Кабинета Университета Св. Владимира»[876] доходимо висновку, що Київський університет володів якісною і повною колекцією архітектурних моделей і креслень, яка була солідною базою для викладання архітектури. У каталозі Мєховича («Тетрадь №1») архітектурні моделі систематизовані за такими розділами: «I. Модели каменных стен (из дерева покрытого лаком [12]); II. Модели кирпичных стен (из дерева покрытого лаком; [13]); III. Модели разных деревянных замков (из дерева [10]); IV. Вилообразная связь дерева /empourepement/, предназначенного стоять перпендикулярно [6]; V. Крестообразное соединение дерева горизонтально и не произвольно положенного [8]; VII. Соединение дерева под прямым углом или наугольные замки [13]; VIII. Параллельное соединение дерева лежащего на горизонтальной или вертикальной плоскости [4]; IX. Косвенное соедине- ние дерева предназначенного для вертикальной ставки [9]; X. Соединение дерева криво обделанного в виде как бы обода колеса [4]; XI. Модели соединения железа с железом [6]; XII. Модели соединения между собою листов железа и меди (с железа и меди [3]); XIII. Модели сводов (из дерева крытого лаком [8]); XIV. Модели различной стропильной связи (из дерева [10]); XV. Модели строений и различного соединения кровли (из дерева покрытого лаком [30]); XVI. Модели кровельных капельников (из дерева [4]); XVII. Модели пяти Архитектурных орденов (ордеров – О. С.). Общие пропорции (из дерева [5]); XVIII. Готовых форм числом 21 для отличия пяти выше исчисленных орденов [21]; XIX. Модели украшений употребляемых на частях профилей (из гипса [15])»[877]. Також до колекції архітектурного кабінету за каталогом № 1 входили: «Собрание различных родов дерева [11]; Собрание различных видов железа [16]; Собрание каменных материалов употребляемых в зодчестве [24]; Самородные камни [93]; Снаряды Архитектурного кабинета [4]»[878]. Цікаву

торичний архів України, м. Київ (Далі: ЦДІАК України), ф. 707, оп. 1, спр. 615: “Дело Канцелярии Попечителя Киевского Учебного Округа по представлению Совета Университета Св. Владимира об отделении из Механической школы всех Архитектурных моделей и рисунков и составлении из оных особого Архитектурного кабинета при Университете Св. Владимира», арк. 2–3: Проект Мєховича архітектурного кабінета 1834 року – арк. 1, 4: про згоду попечителя Київського навчального округу на створення архітектурного кабінету.

876 ДАК, ф.16, оп. 400, спр. 81, арк. 50– 73, зв.

877 ДАК, ф.16, оп. 400, спр. 81, арк. 51– 61, зв.

878 ДАК. Ф.16, оп. 400, спр. 81, арк. 62– 64.

інформацію надає розділ каталогу: *Чертежи для гражданской архитектуры,* побудований у вигляді таблиці. Проти кожного кресленика в рубриці «сочинение или сочинитель» вказані імена: «Durand, Rondelet, Свіязев, Borgnis, Diebening, Wiebeking, Gillý, Подчашин[ский], Мехович»[879]. Зрозуміло, що це є зразкові крес-

879 Ронделе Жан Батіст (Rondelet Jean-Baptiste) (4. 06. 1743, Ліон – 26. 09. 1829, Париж) – французький архітектор, професор Школи красних мистецтв в Парижі з 1806 р., кавалер почесного легіону (1814). Здійснив розрахунки міцності Пантеону в Парижі, завдяки чому вдалося запобігти його руйнуванню.
Свіязєв Іван Іванович (1797–1875) – російський архітектор, закінчив 1818 року Петербурзьку академію мистецтв. Працював на Імператорській Петергофській паперовій фабриці, з 1822 р. – архітектор при гірському правлінні в Пермі, з 1832 – у Петербурзі, з 1839 р. – старший архітектор комісії зі спорудження храму Христа Спасителя в Москві. 1846 р. повернувся до Петербурга і поступив на службу в Міністерство державного майна, незмінний член будівельної і технічної комісії при департаменті сільського господарства, читав лекції з архітектури. Його ім'ям названо винайдену ним систему опалення.
Гіллі Фрідріх (Gilly Friedrich) (1772–1800) – прусський архітектор, викладач Берлінської будівельної школи, вчитель талановитого прусського архітектора Карла-Фрідріха Шінкеля (1781–1841). Рано пішовши з життя, Ф. Гіллі не побудував майже нічого; його письмова спадщина складається з однієї лише статті „О необходимости наивозможнейшего сочетания различных архитектурных частей в практическом и научном отношении». Про талант Ф. Гіллі, який визнавався його сучасниками й нащадками, можна судити лише по нездійснених проектах і впливу його творчості та «вулканічної натури» на молодого Шінкеля.
Подчашинський Карл Іванович (1790 чи 1791 – 7. 04. 1861, Вільно) – архітектор, магістр філософії, ординарний професор архітектури Віленського університету. Спочатку навчався в Брестському повітовому училищі, потім у Волинській гімназії в Кременці, де за успіхи в науках у 1810 р. одержав срібну медаль. У 1811 р. від тієї ж гімназії Подчашинський одержав ступінь межового землеміра, а потім у 1813 р. став студентом Віленського університету, де 1814 р. одержав ступінь кандидата, а 5-го квітня того ж року – магістра філософії і за кошти університету був відряджений в С.- Петербурзьку Академію мистецтв для вдосконалення своєї майстерності в архітектурі. У 1814-1816 роках навчався в Академії мистецтв «архітектурному мистецтву». У 1816 р. одержав атестат і був визнаний гідним другої срібної медалі за архітектурну композицію. Повернувся з Петербурга за викликом Віленського університету. З 1816 р. по 30 червня 1817 р. Подчашинський викладав у Віленському університеті курс архітектури. У 1817 р. він поїхав за кошт університету на два роки до Франції й Італії для вдосконалення майстерності в архітектурі. Повернувшись з-за кордону 20-го вересня 1819 р. Подчашинський почав викладати курс архітектури. 2-го жовтня 1820 р. був обраний і затверджений ад'юнктом університету, а 5-го жовтня 1822 р. затверджений, відповідно до обрання, ординарним професором університету. У 1821 р. ним була написана дисертація про красу у творах красних мистецтв («Rozprawa o pieknosci w robotach przemyslu» – у газеті «Dziennik Wilenski» 1821,

лення з видань цих авторів (проти деяких вказано «не черчены»), а інші скопійовані. Тематика їх така: креслення цегляних, глиняних стін, «связи дерева, железа», «соединение дерева, дерева с камнем», балки, склепіння, контрфорси, «соединение железа», перистелі, архітектура в барельєфі, ордера, ордера архітектонічні, аркади, підлоги і стелі, фронтон, фундаменти, дах, залізні стропила, покриття дахів, двері й ворота, вікна, сходи, «распоряжение зданий», фасади, «облегчение», «фундаменты облегчения» тощо.[880]

За час своєї педагогічної діяльності проф. Мєхович створив, укомплектував і значно розширив колекцію університетського архітектурного кабінету.

В рапорті від 12 листопада 1837 року до Ради університету Франц Іванович зазначив ті колекції, які знаходилися в його завідуванні: «1-е) коллекция моделей архитектурных и машин, что была при волынском лицее в Кременце; 2-е) коллекция чертежей архитектурных и машин, что была при волынском лицее в Кременце; 3-е) коллекция архитектурных моделей поступивших из виленского Университета; 4-е) коллекция геодезических инструментов поступившая из виленского Университета; 5-е) коллекция инструментов и моделей поступивших из Уманского упразденного Училища; 6-е) коллекция технического кабинета из виленского Университета; 7-е) коллекция агрономических машин и инструментов из виленского Университета, наконец 8-е, коллекция инструментов и моделей

II, p. 1), у 1822 р. – план свого курсу архітектури (Uwagi nad trybem Wlasciwym architektury w Szkolie Glownoj Litewskiej» – «Dziennik Wilenski» 1822, I, p. 114). У 1823 р. (15-го вересня) Подчашинський зачитав на урочистому засіданні університету «Ведомость о житии и ученых трудах Лаврентия Гуцевича, бывшего профессора архитектуры в Виленском Университете», 27-го листопада 1824 р. він був призначений членом комітету для складання проекту нового устрою училищ по Віленському навчальному окрузі, 25-го березня 1825 р. був відправлений за розпорядженням попечителя Віленського навчального округу для огляду училищних будівель. Подчашинський за час викладання в університеті обіймав посаду університетського архітектора і займався кресленням планів, складанням кошторисів, наглядав за будівельними роботами. Крім названих праць, Подчашинський написав: «Początki architektury dla uzytku młodzi akademickiej» (Вільна, 1828 і 1857) і «Nomenklatura architektoniczna, czyli słòwnik powodowany cieszliczych wyrazow» (Варшава, 1823 і 1855 рр.), «О cemencie rzymskim, czytane na posiedzeniu literackim Uniwersitetu Wilenskiego d. 15 wrzesnia 1825»; «Dzeje budownictwa». 1856 (літограф.); «Zastosowanie ogòlnych zasad dokonałosci w tworach przemyslu do obrazów i posągow». – «Wizerunki», XXII, p. 5, серія 2-а.

880 ДАК, ф.16, оп. 400, спр. 81, арк. 67, зв. – 68, зв.

выписанных из Лейпцига и доставленных в сем году»[881]. Професор Мєхович закладав усьому початок: приймав ці колекції, систематизував їх, упорядковував, складав каталоги. Так, про колекцію архітектурних креслень він писав у тому ж рапорті: «Таковая коллекция приводится в совершенную исправность, подклеиваются ветхие чертежи чайною бумагою, обрезываются все под один размер, прячутся в новые портфели по 50 в одну ровно для удобнейшего счета, и в сем году будет таковая совершенно приведена в порядок, и каталог оной переведен на русский язык;...«[882]. Дозвіл на окреме існування архітектурного кабінету було одержано тільки 1837 р., а доти предмети його зберігалися разом із колекціями механічного і геодезичного кабінетів. Усіма трьома кабінетами завідував професор Мєхович. Архітектурний кабінет він поповнив 3292 аркушами креслень. Віталій Шульгін в *Історії університету Св. Володимира* писав, що на 1 січня 1840 р. в архітектурному кабінеті знаходилося: моделей 338, інструментів – 13, креслень – 4957 аркушів[883]. Кабінет знаходився у двоповерховому, кам'яному будинку спадкоємців надвірного радника Гудими Левковича[884]. На той час Київський університет ще не мав свого власного приміщення, а орендував будинки в місті. Публіка мала можливість відвідувати університетські кабінети і вивчати їх колекції раз на тиждень у визначені часи[885].

1839 р. проф. Мєхович був звільнений від служби з повною пенсією з двох причин: у зв'язку зі «справою Конарського» та за вислугою терміну. З цього приводу М. Владимирський–Буданов писав в *Історії Імператорського університету Св. Володимира*: «В самый 1839 год, раньше общей меры выселения всей кременецкой колонии из Киева, начальство воспользовалось наступлением срока выслуги для двух из видных членов кременецкого общества, именно профес. архитектуры Меховича и профес. химии Зеновича. Пока еще Брадке

881 ДАК, ф. 16, оп. 276, спр. 773, арк. 11.

882 ДАК, ф. 16, оп. 276, спр. 773, арк. 11, зв.

883 В. Я. Шульгин, *История университета Св. Владимира*, Санкт–Петербург 1860, с. 221. Про архітектурний кабінет див. також: ДАК, ф. 16, оп. 465, спр. 28, арк. 208. ДАК, ф. 16, оп. 465, спр. 46, арк. 110, зв. – 110 б. ДАК, ф. 16, оп. 465, спр. 49, арк. 85, зв.

884 ДАК, ф. 16, оп. 465, спр.28, арк. 120.

885 ДАК, ф.16, оп. 465, спр. 28: «Отчет университета за 1836 год “, арк. 113: »10) Дабы доставить возможность посторонним посещать университетские коллекции и кабинеты, без отягощения преподавателей, в ведении которых они находятся, сделано распоряжение об открытии их в определенные часы каждой недели для посетителей».

был в Киеве он представил Меховича в обычном порядке к оставлению на 5 лет по выслуге 25-летия. Но министр народного просвещения на это представление уведомил, что, по случаю приостановления лекций в Университете св. Владимира (в зв'язку з «справою Конарського» – О.С.), он признает с своей стороны излишним удерживать более на службе профессора Меховича и потому уволил его с назначением в пенсию полного оклада жалованья, т.е. по 4000 руб. асс. в год»[886].

З перших років свого існування Київський університет став одним з осередків архітектурної освіти в Україні. Проф. Ф. Мєховичем були закладені основи викладання теорії та історії цивільної архітектури, створена навчальна база – архітектурний кабінет. Його знання, педагогічний талант повністю реалізувалися в Київському університеті. Вивчення викладацької діяльності та творчого доробку Франца Мєховича дає підстави вважати його однією з неординарних і визначних постатей в культурному, мистецькому і науковому житті Києва 30-х років XIX ст.

886 М. Ф. Владимирский – Буданов, *История Императорского университета Св. Владимира*, Киев 1884, с. 183. Цікаво, як про польське питання в Київському університеті писав Г. Кунцевич в «Записке о Киевском университете Св. Владимира в 1838 году»: «Кем наполнены были кафедры профессорские? Большею частию поляками, кои были наставниками в покойном Кременецком лицее, скончавшемся, как известно, от революционного польского тифа. Пустить таких людей наставниками в новый университет без выдержания карантина было явным нарушением карантинного устава. Правда, что большая часть их умела себя сохранить от явного личного вмешательства в последнее несчастное событие («справа Конарського» – О.С.). Но некоторые однако же не боялись по временам обнаруживать свои кременецкие правила и в Киеве, за что и были переведены в другие места. / Допущением профессоров поляков в университет Киевский хотели: 1) дать им место и занятие, 2) привлечь сею мерою скорее польское юношество в новый университет. Но а) места можно было дать в университетах русских; в) юношество польское и без сей меры пошло бы учиться в Киевском университете, по одной необходимости – учиться где-либо. А не беда была бы, если бы часть его устремилась в другие русские университеты; ибо накопление его в Киеве было одною из причин, что между студентами образовался дух касты польской». Див. : Кунцевич Г. *Записка о Киевском университете Св. Владимира в 1838 году* [в:] Русская старина. – Санкт – Петербург 1902, с. 613.

БІБЛІОГРАФІЯ:

1. Бутник–Сіверський Б. С., *Архітектор В. І. Беретті в Києв,* Київ– Львів 1947.
2. *Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского университета Св. Владимира (1834-1884).* Сост. и изд. под редакцией проф. В. С. Иконникова, Киев 1884.
3. Владимирский-Буданов М. Ф., *История Императорского университета Св. Владимира,* Киев 1884.
4. Гримм Г. Г., *Архитектурный класс академии художеств в первой полови- не XIX века // Вопросы художественного образования,* Ленинград 1973, вып. VII, с. 71–73.
5. Кунцевич Г., *Записка о Киевском университете Св. Владимира в 1838 году*, Русская старина, Санкт – Петербург, 1902.
6. Молева Н., и Белютин Э., *Русская художественная школа первой половины XIX века,* Москва 1963.
7. *Профессора и студенчество в Киевском университете по воспоминаниям Романович-Славатинского [в:]* Соловьев И.М. *Русские университеты в их уставах и воспоминаниях современников,* С.–Петербург 1914, вып. I, с. 191.
8. Тимофієнко В. І., *Зодчі України кінця XVIII – поч. XX ст.: Біографічний довідник,* Київ 1999.
9. Шульгин В. Я., *История университета Св. Владимира,* Санкт – Петербург 1860.

THE HISTORY OF DEVELOPMENT OF ARCHITECTS IN UKRAINE – THE WORK OF FRANC MEHOVICH AS A LECTURER AT THE KYIV UNIVERSITY (1834-1839)

This article is dedicated to the teachings of an architect F. Mehovich at Kyiv University and is based on archive materials. Frantz Ivanovich Mehovich (1786 – 08.30. 1852) is known in the history of art as a Ukrainian and Polish architect of the first half of the 19th century who worked in Padilla and Kyiv. From the first years of its existence, Kyiv University became one of the centers of architectural education in Ukraine. Professor Mehovich has laid the foundation of theory and history of civil architecture teaching as well as the scientific basics of this field in the form of an architectural cabinet. Professor Mehovich has reached his full potential of knowledge and architectural talent at Kyiv University. Professor Mehovich's research, teachings and creative achievements justifiy considering him as one of outstanding and disruptive figures in cultural, artistic and scientific life of Kyiv in the 1930

Key words F. Mehovich, Kyiv University, Kremenetskiy Lyceum, architectural inheritance

Ірина БУГАЙОВА

Авангард: ремінісценції й паралелі в художній практиці Криворіжжя та України

Український авангард у контексті культурологічних досліджень

Культура й мистецтво Новітнього часу відбиває світовідчуття і прагнення сучасної людини, що опинилася в атмосфері світових суспільних змін і руйнації традиційних координат життя. Доба величезного суспільно-історичного зсуву акумулювала в собі сум'яття і невпорядкованість розбурханого й нестабільного світу, що яскраво виявилося у творчості митців авангардного напрямку. Установка на новаторство і відмову від буквалізму реалістичного світосприйняття, аналітичність та свій (для кожної течії авангардизму) спосіб проникнення у сутність явищ, є засадничими аспектами нового художнього мислення.

Вібруючий пульс прискорених ритмів життя і шалений характер епохи експериментаторів обумовили у них бажання пошуку нових образів, виразності, форм і змісту зображеного буття. Крім того, парадоксальність часу історичного зсуву викликала подібний їй відгук як у суспільстві, так і культурі, зокрема мистецтві. На терезах опинилися новаторські винаходи прогресивних діячів культури й упорядковано-стабільні погляди традиціоналістів. Інший важливий ракурс культурно-творчого процесу полягає не лише у духові часу, а й у своєрідному тандемі відносин між митцем і споживачем, що обумовлюються потребами творити, реалізовувати і бажати споглядати та мати створене. Ці внутрішні каталізатори і важелі мистецького процесу підлягають всебічному дослідженню й оцінці, які в різноаспектній науковій практиці були здійснені головним чином з точки зору філософсько-естетичного підґрунтя авангарду, мистецтвознавчих і аксіологічних підходів, певних спроб культурологічного аналізу культурних надбань з урахуванням національного колориту. Так, теоретичні розвідки філософів А. Бергсона, Ф. Ніцше, З. Фрейда, Х. Ортега-і-Гассета та ін. в аспекті підвалин авангардного мистецтва, значною мірою були доповнені

дослідженнями В. Личковахи, Л. Левчук, О. Петрової, О. Оніщенко та ін. Осмислення авангарду через мистецтвознавчі підходи здійснювало багато науковців, серед яких найяскравіше виразили свої бачення Д. Горбачов, О. Найден, Л. Кияновська, інші мистецтвознавці. Окремим комплексним осмисленням явища авангарду є його культурологічне дослідження, що знаходимо в розвідках В. Вовкуна, О. Лагутенко, Л. Матвеєвої, Л. Лізіної та багатьох інших учених. Важливим ракурсом культурологічного дослідження є звернення як до концепцій західних науковців, так і до теоретичного осмислення художніх особливостей і потенціалу окремих особистостей та авангардистського руху загалом на вітчизняних теренах. Варто відзначити, що науковці й мистецтвознавці ґрунтовно дослідили перші два періоди бурхливого розвитку авангардного мистецтва (1907 – 1914 рр. та 10 – початок 30-х рр. XX ст.), також значну увагу приділили вивченню відродження авангардизму під час «відлиги» та нового етапу його розвитку в Україні у 80 – 90-ті роки і розпочали розвідки сучасного мистецького руху. Не менш цікаво розгортався цей процес і на криворізькій землі, де натхненно працювали і працюють сьогодні неординарні митці, творчість яких варта уваги не лише для глядачів, а й дослідників.

Філософсько-категоріальне визначення авангардизму

Входження людства в нову епоху поставило перед митцями, культуртрегерами, філософами, мистецтвознавцями глобальне завдання, вирішення яких можливе через різноаспектне осмислення дійсності. Наша еклектична культура вже напрацювала певні традиції і має перспективи подальшого розвитку, хоча модерн і постмодерн, як час в еволюції світового суспільства та його інтелектуальних і творчих надбань не обумовлює значних вимог до митців (кожний вільний у виборі своєї гри). Безперечно, культура – це показник розвитку людства й окремих суспільств і певних творчих кіл та особистостей, які, зі свого боку, роблять конкретний внесок у загальний світовий спадок. Наша розвідка стосується лише певного напрямку художньої культури – авангардизму, закоріненого в надра модерного світосприйняття, що осмислювалося й інтерпретувалося митцями XX століття в розмаїтті художніх творів. У межах цього дослідження розглянуто такі аспекти: філософсько-категоріальне окреслення авангардного мистецтва як явища культури, простеження витоків та історії авангарду в Україні, зокрема криворізьких його представників.

Дослідження, аналіз та оцінка (з погляду сучасного поціновувача) творів митців кінця XX – початку XXI ст. вимагає вироблення певної платформи й визначення категорій, за якими можна розглядати спадщину авангардистів. До творчості художників цього напрямку не можна підходити з позицій традиційного реалістичного осмислення світу, тому ми звертаємося до своєрідного концептуального підходу щодо аналізу живопису, який започаткував Г.- Г. Гадамер у дослідженні *Актуальність прекрасного*. В окремих главах книги філософ розглядає явище світового художнього мистецтва, що вкладається в рамки усвідомлення понятійного живопису, мистецтва мімесису та, на жаль, прикрого оніміння сучасних картин. Теоретик герменевтики докладно висвітлює на рівні розуміння метафори, символів, знаково-смислового змісту творів в художній культурі тенденцію, яка ускладнює комунікативний контакт між творцем і глядачем, що простежується у творчості абстракціоністів, авангардистів і митців постмодерну. Адже деякі твори сучасних авторів викликають у глядачів питання на зразок: «Чому я повинен бачити в переплетінні кольорових плям і геометричних елементів свою мрію чи трансформацію своєї сутності, звільненої від природи?»[887] Подібне враження виникає у відвідувачів салонів, галерей і виставок, оскільки, за висловом Гадамера, «сучасна картина позбавлена цілісності зображеного предмета, так що всі уявлення про єдність зображеного, міфу, сюжету чи предметності, що свого часу складали основу міметичного відображення, зникли...»[888] Крім змістового аспекту, твори також меншою мірою стали охоплюватися єдиною просторовою перспективою та єдністю вираження душевного пориву митця. Змінюється манера письма (самовираження) творчої особистості, яка так чи інакше дає відповіді на запитання, що виникали в атмосфері індустріального світового суспільства, визначеного як час зародження модернізму. Єдність душевного потягу творця і змісту зображуваного, що є його самопрезентацією, отже, і манерою тогочасного письма, почасти висвітлюється у творах через несвідоме як відповідь на проблеми буття людини модерного часу. XX – XXI ст. – це епоха могутнього перетворення життєвого устрою, людського досвіду й інтелекту, що виражається в динаміці життя, конструктивності, монтажі, взаємозамінності окремих елементів. Такий світ стандартів і споживачів та політиків, у якому превалює продаж, реклама й масова культура, існує дещо осторонь від світу

887 Г. - Г. Г а д а м е р, *Актуальность прекрасного*. Москва 1991,с. 375.
888 *Ibidem,* с.183–184.

мистецтва, йому не до унікальності творців та їхніх творів. Подібний раціоналізм та душевний дискомфорт, що виражається в екзистенційній естетиці й штучності, як відзначає Гадамер, намагаються проникнути у діяльність художника. Ця тенденція простежується в культурі й мистецтві Новітнього часу. Така атмосфера серед по-різному налаштованих митців спровокувала до урізноманітнення проявів творчості: від протесту й деструкції до заглиблення в закодовано-ментальне знання людини.

Отже, у просторі й часі, які трактуються в культурологічних розвідках як модернізм, усе змінилося й щодо створюваних речей, й щодо людини-творця та людини-споживача. Адже світ серійності, конструктивізму й уніфікації, спрямований на споживання, – це світ замінних речей, деталей, складових, пазлів, у якому немає місця колишнім речам, просякнутим духовною енергією упорядкування. Мінікосмос єднання або гармонія людини й упорядкованого буття (як то творця й глядача-споживача) порушується багатьма чинниками модерного суспільного існування. Індустріальний світ розірвав ланцюжки, що тривалий час з'єднували людину, світ і буття, витіснивши з цього світу ритуал і культ та міфічний зміст природного порядку й світобудови. Тому і зародження й становлення новітньої культури і мистецтва у світовому суспільному хаосі на початку XX ст. визначається як протистояння (дещо збіднене в духовному плані) модерно-масової культури урбаністично-машинному нігілізму. Саме такий еволюційний шлях подолали й представники мистецького авангарду, а дисбаланс між техногенно-науковим і духовним прогресом викликав у творців потяг до експериментування. У мистецтві цей процес виявився у протестних формах: атональній музиці, футуризмі в літературі, безпредметному живописі, театрі абсурду чи агітбригадах, або перформенсі. Тобто арифметично-музичний порядок, світопорядок і порядок душі як баланс ладів і гармонії був багато разів порушений. І як наслідок того: втрачено мовний код, зруйновано й комунікативну сутність між творцем, створеним і глядачем. Митець і глядач говорять різними мовами, не усвідомлюючи смислів, закодованих у творах. І все ж таки сучасний художник, за висловом Гадамера, «є не стільки творцем, скільки відкривачем небаченого, більше того, він – винахідник ще ніколи не існуючого, що через нього просочується в дійсність буття»[889]. Доречно навести згадану філософом думку Аристотеля про сутність художньої творчості: «Істинний твір, (а, отже, і творець) – той, у якому

889 *Ibidem,* с. 187.

немає порожнього і немає нічого зайвого, до якого нічого додати і від якого нічого забрати»[890]. Така оцінка мистецтва філософом окреслює значуще й корисне в діяльності людей, виважене віковим досвідом світового суспільства. Щоб зрозуміти модерне, а саме авангардне мистецтво України чи певних його представників, на наш погляд, варто окреслити певні категорії, за якими будемо досліджувати їх мистецький досвід. За Гадамером, **наслідування (мімесис), впізнавання, виразність та знаковість**. Ці категорії були ще позначені і в теоретичних розмірковуваннях Піфагора, Платона, Аристотеля й Канта. Відправні точки чи концепти філософського підґрунтя сучасного мистецтва слід шукати, на наш погляд, у міфологічному мисленні народів світу, піфагорійському вченні про співвідношення чисел, у платонівському поесисі та аристотелівському мімесисі, в естетиці Канта та неокантіантстві як філософії епохи, які у своїй основі розшифровують ідеальне, прекрасне й смисли, закодовані у зображуваному (чи створеному в іншому жанрі мистецтва). Слід відзначити, що міркування піфагорійців та їх подальше інтерпретування Платоном й Аристотелем про мімесис визначають взаємозв'язок між речами та ідеями. Тобто наслідування як прагнення митця виявити контекст творчого задуму й розкрити його іншим через порядок, гармонію, де космос виражається через співвідношення чисел. Адже наслідування митцями природи, чітко виражене в реалістичному й натуралістичному мистецтві, не так прозоро виявляється й ідентифікується в модерних творах. Іншим важливим аспектом усвідомлення авангардного мистецтва є визначене Аристотелем впізнавання, яке в модерністських творах значно ускладнюється авторськими інсталяціями. Традиційне й асоціативне у підсвідомому досвіді глядача має перегукуватися з авторською мовою і ґрунтуватися на залишках спільного знайомого кодування смислів. Також значним аспектом авангардного мистецтва, за філософією Е. Канта та неокантіантства, є несвідоме творця, яке у вільній грі спроможне спрямовувати його на творчі експерименти. Їх результати характеризуються виразністю, експресивністю (як душевною – позитивною, так і натуралістично або містично-жахливою – негативною). Важливим також для прочитання й осмислення творів сучасних митців є інтуїтивне збереження людиною (на рівні підсвідомого) загальнокультурних світових знань, що концентруються в архетипах. Саме завдяки цьому явищу, на думку Гадамера, більшість художніх творів несе в собі енергію гармонії та порядку,

890 *Ibidem*.

незважаючи на деструктивність сучасного суспільства, і зберігає культуру людства, яка «...архетипічно постає перед нами у роботі художників і в досвіді мистецтва...»[891] Відверто шокуючі твори митців модернізму у своєрідному протесті проти маскультури індустріального світу все частіше повертаються до проявів триєдиного впорядкованого буття: душевного, музично-числового й світопорядку, до якого прагне будь-яка й особливо творча людина.

Історичні ремінісценції й паралелі в художній практиці України

Виникнення й розвиток українського авангардного мистецтва в лоні модерної культури пов'язується зі стрімким злетом художників-реформаторів: К. Малевича, Д. Бурлюка, М. Бойчука, О. Архипенка, О. Екстер, які стали відомими не лише в національному, а й у світовому просторі і відіграли значну роль у становленні нового напрямку в мистецтві XX ст. У творчості цих митців виявився своєрідний дуалізм, характерний для української культури, що виражався у тяжінні до етнонаціональних витоків та інтересів до європейських художніх й інтелектуальних запитів.

Кожний із етапів і напрямків розвитку авангардного мистецтва в Україні має особливе підгрунтя, свої прикметні риси й творчі наробки самобутніх художників. Тому, на нашу думку, варто зазирнути (у декілька «кроків») в історію українського авангарду, визначивши такі напрямки: етноавангард, фолькавангард, андеграунд (60-70-х рр.), «моральний Ренесанс» (80-90-х рр.) та полістилізм й естетику «розірваної свідомості» (постмодерн). Повертаючись до епохи раннього (класичного) модернізму, відзначимо цікаву тенденцію в роботі митців авангардного напрямку: зближення або діалог з етнокультурою на рівні глибинного занурення в міфологічну свідомість. Так, відомі митці створили свої шедеври завдяки таланту, який живився яскравим й самобутнім мистецтвом народів світу: Гоген у своїх творах вдало використовував барвисту атмосферу Таїті, Пікассо відтворював у полотнах дух африканської культури, Матіс своїм зростанням митця зобов'язаний марокканській культурі, Кузнецов занурився в архетипи казахського мистецтва. В основі ж авангардного мистецтва всесвітньо відомих українських художників Малевича, Бурлюка, Архипенка є південноукраїнська архаїка та символічно-пластична система трипільської культури. Входження митців-авангардистів у міфологічну закодованість

891 *Ibidem*, с. 242.

й архетипи, переосмислення їх у поєднанні з новим баченням змістоформи відбилось і на пошуках метафори авангардизму, далекої від повістувальності реалізму. Художники-теоретики авангардизму К. Малевич й О. Архипенко, розробляючи основи творчого методу на початку XX ст., відзначили взаєморозуміння між митцями-реформаторами та глядачами з народу, які легко сприймали метафоричні образи авангардистів. Спостереження за таким глядачем описав О. Архипенко у своїх роздумах, підтверджуючи тісний зв'язок між метафорою й архетипом у підсвідомому їх осмисленні глядачем. Художник дає глядачеві імпульс, після якого останній повинен сам почати творчо мислити. Символ же підказує, наводить на думку, на почуття-реакції.

Перший етап українського авангарду. Крок – етноавангард

Український класичний авангард сформувався при поєднанні двох чинників: першого – суб'єктивних пошуків нової художньої форми, другого – заглиблення в основи етнічної української образності. Контакт професійного митця з етнокультурою можна визначити як «діалог субкультур» (за визначенням О. Петрової), який обумовлює, закладене в кожному митцеві чи народному майстрові, входження індивідуальної свідомості в колективне несвідоме (народно-генетичну спадщину). Подібне явище заглиблення в етно- та міфопласти української культури спостерігаємо й у творчості криворізьких художників: Григорія Синиці, Анастасії Рак, Сергія Юрченка, Євгена Лещенка, Віктора Тополя, В'ячеслава Рогового (Странника), Леоніда Давиденка, які по-різному входили в коло українського авангарду. Якщо у творчості бойчукиста – Синиці чітко виражені риси як етноавангарду, так і «наукового фольклоризму», то в сучасних проектах-полотнах Странника яскраво виявляється нещодавно згаданий «діалог субкультур», який дивує сучасного глядача таємничою метафорою.

Другий крок – фолькавангард, або «науковий фольклоризм»

Іншим відгалуженням класичного авангарду в Україні став «науковий фольклоризм», пов'язаний з ім'ям рано померлого Т. Бойчука, мистецтво якого було близьким до наївізму народного станкового живопису. Так, у подальшому в роботах художників П. Падалки, В. Седляра, Р. Рокицького, К. Гвоздика простежується відхід від нормативності «школи» до фольклорного початку, або перехід від мімесису до створення нової реальності. Футуристичні

проекти Д. Бурлюка у спільному задумі з В. Ларіоновим та О. Лентоловим, як наслідок захоплення народною картиною, виявилися в новому стилі – «примітивізмі», що створювався як своєрідний протест проти академічного мистецтва. Адже український авангард 10-20-х років XX ст. можна характеризувати як «національний стиль», підґрунтям якого є космізм і народна образотворчість. І все ж таки художники-академісти і в роки «соціалістично-ідеологізованого реалізму» намагалися відродити «фольклоризм» у професійному мистецтві (і за часів М. Бойчука, й у часи «відлиги» – 60-х) на різних рівнях: від стилізації до своєрідного діалогу з етнокультурою. Так, Т. Яблонська та її послідовники, щоб наблизитися до розуміння народного мистецтва, пройшли декілька фаз опанування його основ: 1) вивчення стилістики народного мистецтва; 2) занурення у філософію народного мислення; 3) подолання навичок створення моделі життєподібної дійсності за допомогою узагальнених образів-штампів. У цьому випадку в діалозі творчої особистості та етномистецтва традиція і фольклор виступають як «удаваний партнер», що авторові й глядачеві допомагає увійти в колективне етнічне. У наукових колах виділяють кілька типологічних способів обробки фольклорно-етнічного мистецтва художником. Перший спосіб – **стилізація.** Це свідоме повторення стандартних форм, комбінування фольклорно-декоративних елементів із збереженням їх нормативного значення. Стилізація є найпростішим, первинним етапом засвоєння й відродження мистецької спадщини народу, яка виконує роль зберігача, але, на жаль, у негативному значенні – роль штампу-кічу. Через фазу стилізації проходить кожна національна школа при створенні самобутнього стилю. Другим способом «діалогу» представників школи й етномистецтва **є сюжетно-тематичне використання ними традиційних елементів у новаторському «прочитанні» усталеного «ретро-фольклоризму».** Третій спосіб найглибиннішого контакту з традицією – **«діалог субкультур».** Саме ця форма «співбесіди» з етнокультурою була характерною для засновників класичного українського авангарду (К. Малевича, О. Архипенка, Д. Бурлюка, М. Бойчука). На нашу думку, художники-криворіжці у своїх творчих експериментах використовують другий і третій способи співбесіди з етномистецтвом. Якщо для творчості Анастасії Рак характерними є сюжетно-тематичні перегуки з традицією (примітивізму в народній картинці), то «діалог субкультур» став основою стилю Григорія Синиці, Сергія Юрченка, В'ячеслава Странника, Віктора Тополя, Євгена Лещенка, Леоніда Давиденка.

У продовженні вибудови базових принципів авангардизму відзначаємо в мистецтві 80-90 років XX ст. подібне оволодіння художниками етнотрадицією. Так, у художніх пошуках творчих моделей митцями-полістилістами, серед яких згадаємо таких, як: А. Бородая, А. Бабака, Ф. Гуменюка, Е. Найдена, Г. Неледву, П. Антип, О. Петрову, А. Малих та ін., у новій фазі художнього мистецтва створені напрямки неоархаїки і неосимволізму. Як бачимо, у «зворотній» історичній послідовності за етапами мистецької еволюції: соцреалізму, дисидентства, неоавангарду 80-х, які вплинули на формування нового національного стилю, етноспадщина отримала нову грань національного постеклектизму[892].

Другий етап становлення авангардизму в мистецтві України

Цей етап пов'язаний із сумним часом спотворення національного художнього стилю «ідеологізованим реалізмом» та репресіями серед національно налаштованих митців. Творчість тогочасних художників, яка не вписувалась у рамки «соціалістичного реалізму», отримувала ярлик антинародного мистецтва (націоналізму й формалізму), разом із його творцем не мало права на життя. Ціла школа М. Бойчука зазнала гонінь і чисток за відтворення в роботах національного колориту. Майже до 90-х років XX ст. учень і послідовник бойчукистів Григорій Синиця не мав визнання в країні фантасмагорії і спотворених уявлень про дійсність, де національне й фольклорне вважалося націоналізмом або набирало рис бутафорського і штучного мистецтва.

По-різному складалася доля митців. Так, уміння малювати народну картинку на склі врятувало життя Анастасії Рак під час полону – гастарбайтерства в Німеччині. І лише в 90-х роках (вже на пенсії) художниця знову взялася за пензля, створивши на прохання дітей, серію картин на склі. Але літня жінка не очікувала, що вона має сплатити податки за свою творчість, віддавши картини до художнього салону...

Митці 60-70-х років стали предтечею «неоавангарду» 80-90-х рр. XX ст. Нестандартне мислення «шістдесятників», що не відображало комуністичного міфу в полотнах, знову отримало знайомий з 30-х років штамп-оцінку «націоналізму». Долі й життя М. Грицюка, А. Горської, М. Вайнштейна, Д. Лимарьова, І. Григор'єва трагічно

892 О. Петрова, *Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX ст. – початку XXI ст.*, Київ 2004.

обірвалися. Адже «народне замовлення», псевдореалізм і художній кіч були поза їх свідомістю. Норми соцреалізму в мистецтві 60-70-х років намагалися зруйнувати митці з багатою фантазією і яскравим темпераментом (В. Задорожній, В. Рижих, Г. Неледва, Л. Медвідь, М. Приймаченко, Л. Семикина, О. Заливаха, Ф. Гуменюк, М. Кривенко, Г. Гавриленко, О. Отрощенко). Одноманітності та штампам офіційного мистецтва протистояли твори талановитих митців, сповнені національного колориту, теплоти й людяності, вимогливості щодо змісту і форми. Саме таку естафету-традицію передали «шістдесятники» своїм наступникам – «неоавангардистам» 80-90-х рр. XX ст. В атмосфері соціуму 80-90-х і його культури наших земляків-художників із групи Юрія Зеленого сприймали як дисидентів, адже вони виступали проти заангажованого мистецтва, а певні їх роботи неодноразово знімались з виставок як такі, що не відповідають духу часу.

Третій період – неоавангард 80-90-х років XX століття

«Фольклоризм» художників-академістів ідеологи соцреалізму визначили як патріархальщину, націоналізм, втечу від дійсності й опозицію культурній політиці партії і держави. З позиції осмислення культурних процесів в Україні «фольклоризм» 60-80-х у мистецтві виконував функції контркультури. З переходом до політики плюралізму в середині 80-х – на початку 90-х рр. змінюються обставини і в художніх колах. Новий час і нові суспільні тенденції сприяють створенню художниками програми естетичного плюралізму в мистецтві й нової авангардної стилістики. Динамічна культурна діяльність митців різних напрямків мистецтва відроджувала й акумулювала духовність, протиставляючи культуру «новітнього Ренесансу» («морального») соціальній і моральній ентропії. Особливо чітко це явище виявилося у творчості художньої молоді з «Групи снів», що згуртовано працювала взимку 1992 року під Черніговим і в Седнєві. До цього мистецького угруповання належали О. Рідний, М. Корольов, Т. Королева-Павлова, О. Животков, О. Садовський, С. Кондратенко, Н. Кохаль та ін. Загальними рисами творчості цих митців були відмова від бравурності й пафосу в мистецтві, високе духовне напруження, камерність і використання народних образів, що перегукується із традиційними зображеннями майстрів «наївізму». У київському художньому колі з появою групи О. Животкова «Живописний заповідник», за визначенням О. Петрової, сталося «перевідкриття» класичної фази абстрактного живопису в Україні, на основі якого сформувався новий напрямок

у мистецтві – «нова нефігуративність». Творчість О. Животкова втілює естетичну програму об'єднання, що ґрунтується на культурі узагальнення, зв'язку з традицією, свого роду трансагресії іконописної площинності, «знаковості» в дусі К. Малевича. Подібне спостерігаємо у творчості Странника і в його методі «Рекитон». Сформована в атмосфері «духовної свободи» система «зображувального метаморфізму», розроблена художниками з оточення Т. Сільваші, стала значним досягненням «нон-конформізму». Творчий метод групи Сільваші полягає у заглибленні в бунтарський дух авангарду 20-х років і «шістдесятництва» та навіть у буйну фантазію народної демонології. Неофольклорна хвиля вільного мистецтва на межі 80-90-х років відкрила шлях найбільш виразній лінії українського мистецтва раннього постмодерну – декоративному експресіонізму «необароко». Дещо відмежовуючись від традиції «наслідування» у мистецтві, прихильники неомодернізму, а саме напрямку, що відповідає за «естетику прекрасного», відбудовують нову національну модель відтворення світу – «необароко». Національна ангажованість, в основі якої прочитується трагічна й романтична історія України, виявилась у творах Ю. Луцкевича, А. Павлова, Г. Неледви, Р. Жука, К. Рєунова, П. Лебединця, О. Петрової, А. Захарова, А. Малих, П. Гончара, Ф. Гуменюка, А. Андрощука, А. Бородая, Г. Синиці, А. Рак, О. Юрченка, С. Юрченка, Л. Давиденка та ін. Органічним також був в еволюційному поступі мистецтва України розвиток українського поп-арту і соц-арту, в яких майже не виявляється цинізм наступників – «гіпертекстуалів» постмодернізму.

Четвертий етап українського авангарду – постмодернізм

Наступний етап розвитку авангарду в художньому мистецтві України припадає на кінець XX (80-90-ті рр.) – початок XXI ст. Національний колорит постмодерного мистецтва виникає зі зв'язку з етнотрадицією, який здійснюється за принципом «духовного резонансу». Український постмодернізм отримав у мистецтвознавстві назву «авангардного традиціоналізму». Такий типологічний вид контактів з етнокультурою має усталені риси: незалежність від фольклорного стереотипу та етнічної телеологічності; послаблення визначальної ролі фольклорного мистецтва; збереження причин інваріантності та втілення задумів за принципом глибоких і дещо не мотивованих зв'язків; виявлення нового типу творчої діяльності, проектованого на підвищення ролі суб'єктивного початку, що концентрується в новому способі «дотримання традицій» у творчості;

перегукування складових частин етнічного досвіду з новими образотворчими моделями[893].

Варто також відзначити, що поряд із новітніми явищами в українському мистецтві ХХ ст. існують і традиційні – реалізм та соцреалізм. Твори митців таких напрямків мають у нашому сьогоденні значний попит на європейському художньому ринку як ретро-кіч. Представники ж полістилізму середини 80-90-х рр. у своїй індивідуальній творчості дотримуються традиційних цінностей, наближаючись до «трансавангарду», основою якого є метафорична асоціативність, художній «меморизм», карнавалізація образного світу. Однак певним негативним моментом полістилізму є салонність. Художник-полістиліст (трансавангардист), як правило, використовує «цитату» або образ як специфічну гру з традиційними цінностями, трансформуючи їх у суб'єкти світового мистецтва. У цій грі зі зміною семантичних рівнів виникає «нова реальність», у якій гармонія змінюється на хаос, що, за новою метафорою автора (маньєристично-барочною), виходить за межі певного змісту і критеріїв традиційного мистецтва ХХ ст. Таким ми бачимо мистецтво наших земляків Ю. Зеленого та С. Седнєвої, але кожний з цих художників свій «транс» і свій «символізм» виражають у характерній лише для них полістилістичній манері. Якщо гіперсуґестивність творів Ю. Зеленого пояснюється створенням нового світу на основі неоміфології, що тримається на фрагментах потоку ментально-традиційного, поєднуючись одночасно з енергією індивідуальної екзистенції, то зовсім іншим видається світ філософа-модерніста В. Тополя. І лише неоавангардне мистецтво 80-90-х рр. ХХ ст. могло породити новий постмодерністський деструктивний метод, що створювався на відході від традицій. Спрага пізнання й експериментування підштовхувала творчу молодь восьмидесятників не лише до відвертого, іноді агресивного по формі, змісту й кольору мистецтва епатажу, а й декларації свободи свідомості й творчості, які формували поставангард. Розкріпачена, енергійна, налаштована на інноваційні процеси в політиці, соціумі, культурі творча молодь прагнула до кардинальних змін у мистецтві. Прогресивні її представники влаштовували виставки, створювали галереї, музеї, намагалися знайти спільну мову з митцями і галереїстами інших країн. Мистецтво «художнього андеграунду» сучасної України (О. Тістола, К. Реунова, В. Раєвського, А. Савадова. О. Голосія. С. Панича) шокувало офіційних мистецтвознавців своїм новаторством. Нові ідеї молоді

893 *Ibidem*.

мистецтвознавцями були «охрещені» українським Ренесансом. Подібне творче натхнення охопило й криворізьких художників, які зробили свої перші кроки в культурно-творчому об'єднанні «Сплав». Подальша їх діяльність мала грунтовний вихід: відкриття Музею сучасного мистецтва України та створення Творчої лабораторії і Культурного об'єднання «А-Я» (Кривий Ріг). У центрі цих подій і починань стояли організатори – молоді художники-ентузіасти з Кривого Рогу В. Странник і В. Тополь, які надавали великого значення й особливої місії створеним культурним закладам в боротьбі з провінційністю і бездуховністю великого промислового міста. Адже їх тривожило, що місто з таким творчим потенціалом протягом тривалого часу легко віддавало свої найкращі таланти, поповнюючи культурні кола столиці, Харкова, Одеси, Дніпропетровська, Росії, закордону.

Естетика «розірваної свідомості» постмодернізму завдячувала філософії XX століття – «хаосмосу» (синтезу Космосу і Хаосу). Теоретики постмодернізму Ж. Делез і Ф. Гваттарі в основу моделі новітнього мислення ставили деструктивність світу в цілому і знецінення ідеалів позитивного. В естетиці постмодернізму превалюють гра, цитатність, цинічне зниження сакрального і традиційного, випадковість образів, алогізм і абсурдизм. Отже, естетика масової культури цінує не результат (художній твір), а сам процес творчості. Це естетика антисвіту і «задзеркалля», у якій немає місця аристотелівському мімесису і платонівському поесису. Тут цінується безсистемне мислення й алогізм, що межують із шизологізмом[894]. Трансісторична тенденція в мистецтві постмодерну (кінець XX – початок XXI ст.) ґрунтувалася на таких поняттях як інтуїція і підсвідомість (за філософією З. Фрейда, К. Юнга і А. Бергсона), які відігравали значну роль ще у художній практиці класичного авангарду 10-20-х років. XX ст. та у формуванні модернізму і постмодернізму. У постмодернізмі «категорія прекрасного», що мала цінність в авангардизмі початку XX століття, полістилізмі й трансавангарді, втратила своє значення, трансформувавшись у «категорію потворного». Новий творчий прояв має через сарказм і брутальний сміх бентежити, бадьорити і провокувати світ навколо себе, підштовхувати непересічних особистостей до дій і протесту. І все ж таки «категорія потворного» виникла не з появою постмодернізму. Витоки її потрібно шукати ще в античному й середньовічному мистецтві. Гротеск і критика потворного в суспільстві були в основі

894 *Ibidem*.

готичних карнавалів. Сюрреалістичні або алогічно-ірраціональні образи використовував у своїх творах Ієронім Босх (XVII ст.). Також естетика потворного виступає активною частиною творчості митців-романтиків XIX ст. А модерніст П. Пікассо намагався протистояти фашизмові, створюючи «монстрів» та інші жахливі образи. Безумовно, що світове суспільство завжди оцінювало потворне з позиції етики і моралі. В архаїчні часи з точки зору колективної моралі, а в Середньовіччя – через карнавальну дуальність (критику і гротеск). Культура Нового часу сприймала моральний закон для людини через філософію «зоряного неба» І. Канта, за якою далі пішли В. Вернадський, П.Т. де Шарден, П. Флоренський, висунувши ідеї «розумного космосу». В основі цієї ідеї лежить невичерпність ареалу свідомості («неосферність» і «психосферність» мислення), спроектовані на космічність людської свідомості, про що у свій час говорили Р. Декарт і Б. Паскаль.

Експериментуючи у пошуках нової форми і нового змісту за допомогою підсвідомого, митець має пам'ятати, лише у разі розвиненої свідомості створене ним варте уваги. Соціальна і художня свідомість – це різні рівні свідомості, але вони обумовлюють одна одну. Тому для художника є два шляхи. Шлях до ідеалізму, або ідеального світу (цю мрію людства втілюють у нас митці С. Седнєва і Ю. Зелений). І інший шлях – це заглиблення в категорію потворного чи в критику реальності (подібний художній підхід демонструють В. Тополь і П. Скоромний). Дві філософські моделі і дві художні тенденції є складовими новітнього художнього процесу в Україні, за якими працюють наші сучасники.

Мистецтво, як і культура загалом, – явища не усталені, їх змінюють небайдужі люди, експериментатори, творчість і діяльність яких цікаво спостерігати і досліджувати. Наша коротка розвідка має продовження у практичній площині, де конкретніше розкрито діяльність криворізьких митців, що опановували по-різному авангардне світобачення і зробили свій внесок у творчу світову мистецьку скарбницю.

БІБЛІОГРАФІЯ

Б а ш л я р Г, *Новый рационализм,* Москва 1987.

Б е р г с о н А. *Собрание починений*, Москва, т. 1, 1992.

Большой энциклопедический словарь. Искусство, Москва 2001.

Г а д а м е р Г.-Г., *Актуальность прекрасного*, Москва 1991.

Г о р б а ч е в Д. *На карте украинского авангарда,* «Наше наследие», 1991, №2, с. 138–144.

Энциклопедия символизма, Москва 2001.
Історія українського мистецтва, В 6 т., Київ 1967-1970.
К о р н і є н к о В., *Криворізький феномен,*«Кур'єр ЮНЕСКО», березень, 1995, с.32–35.
Криворізька енциклопедія, за загал. ред. В.Бухтіярова, Кривий Ріг, т. 1, 2005.
Криворізька енциклопедія, за загал. ред. В.Бухтіярова, Кривий Ріг:, т. 2, 2005.
Л а г у т е н к о О., *Новий погляд на мистецтво української графіки XX століття.* Мистецькі обрії, Київ 2002, с. 40–45
Літературознавчий словник-довідник, за ред. Р. Гром'як, Ю.І.Ковалів, Київ 1997.
П е т р о в а О., *Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX ст. – початку XXI ст.,* Київ 2004.
Современный словарь по культурологии, Минск 1998.
Т у р с к о в а Т., *Новый справочник символов и знаков,* Москва 2003.
Українські авангардисти як теоретики і публіцисти., Д.Глобачов, О.Папета, С.Папета, Київ 2005.
Ш е л л и н г Ф., *В кн.: М.Овсянникова«История эстетической мысли»,* Москва 1984.
Ш у м а н А., *Трансцендентальная философия,* Минск 2002.

AVANT-GARDE: RENIMISCENCES AND PARALLELS IN PRACTICE OF KRYVORIZHYA AND UKRAINE

In the article the research is conducted on the Ukrainian and Kryvyi Rih avant-garde – a bright phenomenon of Ukrainian culture – its formation and development connected to 10s – beginning of 30s of the last century. The innovators in this art and brightest representatives of «modern – vantgarde» direction in Kryvyi Rih became already mentioned by inter alia Hrygorij Synytsy, Anastasiya Rak, Vjyatsheslav Strannik, Yurij Green, Victor Topol, Oleksandr Yurchenko, Pavlo Scoromnyan. The short facts of a local encyclopedia stingily report certain information about its creative citizens and their difficulties at work for contemporaries to realize how many obstacles they had to face to make their art.

Key words: Avant-garde, moving, experiment, violation of norms and traditions, dialogue of cultures.

Ірина БУГАЙОВА

Криворізький мистецький авангард крізь призму сьогодення

Авангард – це завжди рух, експеримент, порушення усталених норм і сила

Кривий Ріг – дивне місце. Дехто говорить про місце сили наших предків, дехто натякає на магічні властивості цієї землі, що породжує і притягує людей творчих і неординарних, правда, і багатьох відпускає шукати кращого місця в світі. Якщо говорити про митців, зокрема, художників, то є на Криворіжжі доволі міцна Спілка художників. Вони працюють у різних жанрах і напрямках мистецтва тепер уже без будь-яких заборон і мають можливість пропагувати свої твори у виставковій залі, музеях, художніх школах міста та інших закладах, як на персональних,так і колективних показах і виставках. Але так було не завжди, адже митці минулого XX ст. зазнали багато прикрощів (репресій, гонінь, нерозуміння творчих пошуків художників, що розходилися у поглядах із ідеологією соцреалізму). Ціла епоха, що отримала назву модерної, породила безліч мистецьких напрямків і плеяду творчих особистостей, які нестандартно сприймали світ й зображували дійсність у творах. Новаторами у мистецтві й найяскравішими представниками модерного – авангардного напрямку на Криворіжжі стали Григорій Синиця, Анастасія Рак, В'ячеслав Странник, Юрій Зелений, Віктор Тополь, Євген Лещенко, Олександр і Сергій Юрченки, Світлана Седнєва, Леонід Давиденко, Павло Скоромний та інші. Короткі довідки місцевої енциклопедії скупо повідомляють певну інформацію про їх життєві і творчі перипетії, але хіба цього достатньо, щоб усвідомити сучасникам, скільки їм прийшлося пережити?

Порушник перший – Григорій Іванович Синиця (17.01.1908 – 11.10.1996)

Народився в Одесі у родині робітника. Виріс у дитячому будинку, а далі навчався у Кіровоградському художньо-промисловому училищі й Одеській середній художній школі, де в 30-х роках він познайомився з новим мистецтвом, опановуючи секрети живопису

за допомогою талановитого художника-модерніста Михайла Гершенфельда, В Київському художньому інституті вчився у майстерні монументального живопису в одного з найталановитіших учнів Михайла Бойчука – художника Миколи Рокицького. Головна увага школою М. Бойчука приділялася вивченню законів композиції і творенню форми на тлі національного малярства та зразків монументального мистецтва стародавнього Сходу й раннього італійського Ренесансу (зокрема малярство Джотто і його школи, а також візантійські традиції в українському стінопису часів Київської Русі).

Подальше життя Григорія Синиці, починаючи з 30-х років і майже до кінця 60-х, слід сприймати через призму соцреалістичної феєрії, яка нищила найталановитіших митців України. Одним із таких ізгоїв був ще зовсім молодий студент-п'ятикурсник (1934), якому прийшлося вибирати між офіційним мистецтвом та школою «бойчукистів» – живописним факультетом, що був оголошений «розсадником формалізму» й реорганізований. Провідних викладачів (учнів і соратників М. Бойчука), серед яких був і професор Іван Падалка, репресовано й розстріляно як «націоналістів і ворогів народу». Залишившись без улюблених викладачів, студент Г. Синиця не став «перековуватись» у дусі академізму, не отримав диплома і на роки придбав тавро «бойчукиста, формаліста, націоналіста», але продовжував наполегливо працювати. За плечима робота в повоєнні роки на заводі «Кераміка» (Київ), де, працюючи майстром і начальником цеху, він винайшов і налагодив масовий випуск архітектурно-художньої теракоти, якою облицьовано будівлі Хрещатика. За відбудову Хрещатика й Києва художника було представлено на Сталінську премію, але його прізвище викреслили зі списку. У 60-ті митець захопився давньою історією України, що й відбилося у живописних полотнах. Відвідувачі його персональної виставки у Будинку вчених (1955) побачили незвичайний живопис, присвячений пам'яткам української архітектури. Офіційне мистецтвознавство знов звинуватило «бойчукиста»: «захоплюється кольором», пише «церквушки». А в пресі не з'явилося жодного рядка. Не було прийнято митця й до Спілки художників. Замовчування його мистецької діяльності продовжувалось, а з 1962, на хвилі «боротьби з абстракціонізмом», згадали бойчукистів як «формалістичну течію». Проте митець не зламався. На початку 60-х років, вивчаючи естетику народної архітектури, мозаїк Софії Київської і Михайлівського Золотоверхого собору та колористичного живопису й народного розуміння кольору з урахуванням

здобутків світового малярства і композиційної культури монументальної школи М. Бойчука, він став провідником нового напрямку у монументальному мистецтві. Розглядаючи народне мистецтво 60-х років як джерело композиції, малюнку й кольору, Григорій Синиця набирається досвіду, творчо співпрацюючи з народними художниками Марією та Федором Приймаченками, Ганною Собачко-Шостак та Іваном Шостаком (народний розпис), Ганною Верес та Ганною Василащук (ткацтво), Федором Олексієнком (кераміка), Євменом Повстяним (вибійка) та Олександром Саєнком (інкрустація соломкою). Їх твори вражали ясністю і чистотою кольорових плям, протистоянням теплих і холодних кольорів, світлого й темного, які утворювали колористичну єдність, а в діалектичному поєднанні колористичного вирішення й побудови композиції, образах розкривали філософський зміст творів, що збагатило і творчість митця. Шанування ним народної культури кольору виявилося у формуванні мистецького напрямку «Українська національна колористична школа сучасного монументального живопису» та плеканні національної колористичної мови й естетичного образу.

З 1971 року Григорій Синиця жив і працював в Кривому Розі, експериментуючи в унікальній техніці монументальної флоромозаїки. В 1987 році почалося справжнє визнання і пошанування митця. За допомогою гірників було видано каталог і випуск газети «Кривбасівець», присвячені його творчості, а в Києві організовано персональні виставки (1988 у Київській політехніці, 1990 – у Державному музеї українського образотворчого мистецтва, в 1992 – у залах Державного музею Т. Г. Шевченка). У Кривбасі відкрито школу-музей колористичного живопису художника-монументаліста і меморіальну квартиру. У березні 1992 Григорія Івановича Синицю вшановано Державною премією України імені Т. Шевченка за відродження української колористичної школи монументального живопису і твори циклу *Україна, життя моє* та фундаментальну теоретичну й естетично-філософську працю *Колорит в образотворчому мистецтві*. Через півстоліття з'їзд художників України без власної заяви митця приймає до своєї Спілки (1992), а в липні 1996 виставкою творів художника було відкрито міську Виставкову залу. І нарешті, за сучасними мистецькими подіями в Україні, а саме конкурсом «Танцюють всі» (Київ), українська публіка спостерігала не лише за виступами талановитих танцюристів, а й за творами нашого земляка, які прикрашали стіни фойє танцхолу.

Майстер «примітивізму» – Анастасія Трохимівна Рак (Дегтяр)

Іншою колоритною фігурою в авангардному художньому просторі Криворіжжя є Заслужений народний майстер Анастасія Рак, творчість якої яскраво проявилася в примітивізмі, а, зокрема, в розвитку народної картини на склі (класичному її варіанті).

Відома за межами країни криворізька художниця народилася у 1922 році на Полтавщині (с. Васильки Лохвицького району). Малювала з дитинства. У подальші роки (під час Вітчизняної війни) потрапила в Німеччину під Мюнхен гастарбайтером у трудовий табір в Карлсруе, де завдяки мистецькому таланту малювання на склі вижила. У повоєнні часи закінчила Лубенський педінститут і працювала вчителем початкових класів. Лише з 1989 р., коли вже була на пенсії, повернулася до призабутого нею малювання у традиційному народному варіанті. Використовуючи нові матеріали: темперу, прозорі лаки, туш, улюблену бронзову фарбу, фольгу, кольоровий папір вона створювала шедеври. Найбільш тісний зв'язок творчості художниці з класичним народним малярством відзначається на рівні сюжетів та підходів щодо їхнього витлумачення у традиційному для Полтавщини живопису на склі. Інтерпретовані художницею канонічні сюжети пов'язані з обрядовістю й пісенним фольклором. Є в її творчості краєвиди і портрети, а також дещиця робіт, створена нею за спогадами й особистими спостереженнями. Наведемо кілька прикладів сюжетів із творчості Анастасії Трохимівни, що досить міцно пов'язані з народним малярством. Це *Парубок і дівчина біля криниці* – один із різновидів канонічного сюжету *Козак і дівчина коло криниці*, який має більш широку інтерпретацію зображення зустрічі закоханих у таких варіантах: *Зустріч біля криниці*, *Дівчино моя, напій же коня*, *Батько розганяє закоханих* тощо. В основі схеми композиції є своєрідний кістяк – канон, який художницею доповнюється «цементуючим», за виразом О. Клименко й О. Найдена, матеріалом. Другорядні елементи, незвичайний колорит, настрій і бережне дотримання фольклорних традицій у поєднанні з композицією – ось що вирізняє творчість народного майстра А. Рак. На відміну від старих зразків живопису на склі, де колорит будується на зіставленні великих плям та площин, чітко окреслених порівняно масивним контуром, у мисткині рисунок (часом тонкий, як павутиння) позбувається свого конструктивного начала. Чисті локальні кольори відіграють акцентуючу роль серед живописної суміші. Ритмічно чергуючись, вони організовують композицію і доповнюються плямами з дрібними мазочками

тональною розтяжкою. Колорит свідчить про полтавське походження художниці: теплий, з переважанням жовтувато-охристих, зеленкувато-охристих, рожевих, жовтогарячих кольорів. Нерідко, як і в народній картині, зіставляються плями чорного з зеленим, синього з червоним, зеленого і червоного. Незвичайно ефектними є плями або смуги бронзової фарби (деталі одягу, бані церков, збруя коня тощо). Колір – це частка її світогляду і художньої мови, естетики, що протистоїть холодному академізму. Важливим для художниці є радісне сприйняття картини світу у поєднанні з розумінням символічного значення того чи іншого предмета, що вибудовується у власну цілісну систему її мислення. Так, три криниці символізують людське життя, функцію вертикалі виконує церква, вітряки чи дерева, а горизонталі – ставок, річка. Щодо варіативності й власного принципу художнього мислення А. Рак, в якому простежується зв'язок між творчою особистістю і колективним досвідом народного мистецтва, то варто відзначити в її творчості звернення до історії та етнофольклорних джерел України. Слід також наголосити на своєрідному, але водночас і традиційному осмисленні простору в творах А. Рак. Подібно до робіт визнаних художників наївізму К. Білокур та М. Приймаченко, її картини – фігуративні зображення, краєвиди у своїй площині тяжіють до заповнення будинками, предметами, тваринами, людьми. Це створює враження, що зображений світ одночасно знаходиться і в статиці, й у динаміці. Майже необрейгілівське опредметнення простору в картині майстра-примітивіста, де простір набирає значення змісту. Від того матеріально цілісне середовище сприймається як паралелізм іманентно-фольклорним і планетарно-космологічним уявленням українців. Повертаючись до етнофольклорного звучання творів А. Рак, не можна не згадати її слова про власну творчість: « Не можу малювати, коли в душі пісня не співає, ну, хоча б ця: *По той бік гора, по цей бік гора./ Поміж тими крутими горами сходила зоря./Ой, там не зоря – дівчина моя...* Отак згадала, а потім на тему пісні малюю картину...» У картин художниці є ще одна особливість – героями її творів є рідні, сусіди, іноді образи схожі на саму художницю, і вона пояснює: «Та тож я і є, тільки люблю себе малювати молодою. Поруч мої сусіди. А козак на коні – мій батько: Трохим Родіонович Дегтяр...»

І ще б хотілося згадати цікаву думку, що висловив Володимир Рак (син художниці) – науковий співробітник музею І. Гончара: «Примітив, народна картина перегукуються неминуче з найсучаснішими авангардними течіями...», і далі художник розвиває думку у цілу філософську концепцію: «...Людина не може жити тільки

минулим, традиції оновлюються особистісним ставленням кожного покоління. Тенденції до модернізації духовного життя виявилися суперечливими. Тому й постає необхідність розгадати архетипи нації. Тобто, спираючись на вже існуючі естетичні закони, які майстер народної картини бере в іконі, вишивці – розуміння ритму, паузи, кольору, малюнка – він інтуїтивно спирається на те, що його особисто хвилює. А хвилюють якісь імпульси у душі кожної людини, якась глибинна інформація... Те, чого торкається людина тільки розумом, приймає раціональну форму. При цьому зникає таємниця і глибина. У мистецтві роль розуму на себе бере традиція. Інтуїція – це вже пошук митця. Це його одкровення...»[895] Змістовна оцінка науковця як узагальнений погляд на народне мистецтво, безумовно, торкається й творчості його матері, яка тепер отримала широке визнання на Батьківщині й у багатьох країнах світу, посідає належне місце в українській художній культурі. Ось хоча б невеликий перелік її виставок і досягнень: перша персональна виставка в музеї Т. Г. Шевченка (1992, Київ); присвоєння сьомої в світі премії імені Катерини Білокур (1998); участь у виставці й культурній акції у Музеї людини «Дні України у Парижі» (1999 – 2000); присвоєння Заслуженого майстра України (2007); персональна виставка в Санкт-Петербурзькому Російському музеї, відділ етнографії (2008); друга персональна виставка в музеї ім. Т. Г. Шевченка до 85-річчя художниці (2008), а ще були виставки в Кривому Розі (в музеї «Літературне Криворіжжя», де є її постійна експозиція, в історико-краєзнавчому музеї та в меморіальній квартирі Григорія Синиці, міській Виставковій залі). Її картини придбали музеї і галереї Києва, Львова, Запоріжжя, Вінниці, Полтави, приватні колекціонери та культурні заклади Санкт-Петербургу, Німеччини, Франції, Польщі, Болгарії, Бразилії, Канади, Австралії, Америки тощо. Це і є своєрідним тріумфом криворізької народної художниці Анастасії Трохимівни Рак, про що у сучасному київському виданні «Слово жінки» пишеться: «У *наївних* творах 85-річної художниці присутня правда життя, про яку дехто з художників-реалістів може тільки мріяти. А ще в них живе енергія роду і народу. Нездолане прагнення української душі до гармонії і краси»[896]. На жаль зима 2014 року у житті й творчості Анастасії Рак стала останньою.

895 М. Щ е р б а н ь, *Анастасія Рак у Парижі*, «Освіта» ,газета, 2000, 12-19 липня, с. 6.

896 *Диво-казка на склі*, «Слово жінки», літо 2008, с. 3.

Міфометаморфози Євгена Лещенка

Розповідь про незвичайний світ криворізького митця Євгена Лещенка мені спало на думку розпочати словами-оцінкою поетеси Наталі Шопяк: «Лещенко водночас художник сучасний, національний, що виріс із джерел фольклору, і інтернаціональний: його мистецтвом цікавляться в усіх куточках світу». Це дійсно так, і тому підтвердженням є вагомий перелік міжнародних та вітчизняних колективних і персональних виставок, бієнале, конкурсів, на яких роботи митця завжди вражали і вражають уяву публіки своєю пишнотою, яскравістю, казковістю, подивуванням автора красою світу. Такий авторський мистецький погляд цілком відбиває традиційну рису українства – вміння усвідомлювати дійсність і себе в ній через красу і єднання з Природою, міфотворчість й барочне оздоблення людом свого буття. Безумовно, про художника та його творчість, художню мову і стиль було багато висловлено думок і підкреслено його надзвичайно тісний контакт-діалог із фольклором і народним мистецтвом, закодованих в архетипно-символічному сприйнятті людством Всесвіту. Тому, знайомі нам з дитинства, і нашим батькам, і їх попередникам казкові образи котів, зайців, корів, ведмедів, дивних птахів і комах, що оживають на полотнах художника не лише серед пишної рослинності, дивують й словесним оформленням картин – їх назвами. Серед них ми можемо зустріти назви, сповнені гумору, душевності й тепла, притаманного нашому народу. Такі твори як: *Світ кота*, *Про що задумалась корова*, *Котик, що харчується травичкою та овочами*, *Вареники на пару*, *З благодатної води*, *Ходить гарбуз по городу, питається свого роду* розкривають етнічну, міфологічну, фольклорну, культурну сутність і народної творчості і, власне мистецтва митця. І все таки на тлі суцільного авторського розчинення в суто народному осмисленні буття, є свої неповторні творчі знахідки, свій шлях у мистецтві, який розпочався в 70-х рр. XX ст. по закінченні столичної Академії мистецтв та після спілкування-навчання у домашній студії художника-бойчукиста Григорія Синиці. Авангардні, яскраві світоглядні метафори і міфометаморфози, втілені митцем завдяки переосмисленню архетипічних і символічних образів, зосереджують увагу глядача на незвичності «прочитання» авторського задуму. Зупинимось хоча б на декількох полотнах: *Давайте розглянемо кабак, Гаю молоденький, гаю зелененький, чи то Метаморфози з глечиками, або Збори, Чотири пори року – чотири пори світу* та інші. Мене власно здивувала картина *Давайте розглянемо кабак*, в якій митець із гумором висвітлює майбутнє життя кабакової родини. Дивний, але цілком

зрозумілий художній світ охоплює непоєднувані образи, де люди, звірі й рослини живуть єдиною родиною (у художника навіть є картина з такою назвою), а сам митець може квітнути, зливатись з природою, бути її часткою. Таку авторську ідею знаходимо в полотнах *Перевтілення, Квітучий художник, Художник-самозгорання, Я віддаляюсь, я наближаюсь. Автопортрет*. Є у художника й картини глибинного філософського змісту, серед яких: *Почута молитва*, *Ранок пробудження, Портрет батьків. Золоте весілля, або Згасаюче життя, Праведник, Подих творця*, в яких він розкриває, оголює свою душу. Не менш дивним і дещо агресивним бачиться світ «чужинців», що намагаються захопити собі земний простір. Таке враження складається від споглядання картин *Комахи дивляться, Бавляться квіти яскраві, Шелест тополиних крил, Гість, Лиственница и лествица*. Але однаково неймовірний світ добра й благодаті зачаровує і заглиблює нас у таємничість дивини, висвітлюючи буття, як у картині *Промінь*, де життя у злагоді є найціннішим здобутком у світі. Роботи Євгена Лещенка дивним чином захоплюють уяву глядача, однаковою мірою малого чи дорослого, обізнаного професіонала чи пересічну особу, й у своїй загальній атмосфері фовістичної і експресивної зорової «експансії» підносять духовні народні первні, закорінені у філософське й іронічне світосприйняття українців. Можливо, дещо патріотично прозвучить остання фраза, з погляду критично налаштованих читачів, але наша магічна криворізька земля та батьки, з діда-прадіда обдаровані мистецьким хистом, 1952 року породили і зростили тепер знаного автора «Раїни». І дай, Боже, Євгену Лещенку ще творити улюблене, за його словами, «райське мистецтво», за заповітами Творця – Божого Садівника Життя й Творіння, адже «Сад» і «Раїна» – це одні з головних мистецьких і людських архетипів[897]. А поціновувачів «райського мистецтва» митець має повсюдно: на Україні і Росії, Польщі й Канаді, США та Японії.

Фольклорні мотиви в ранній творчості Сергія Юрченка

Іконописець Сергій Юрченко свій мистецький шлях розпочав у Молодіжному Центрі «Сплав», де у творчій атмосфері й колі друзів-художників раз-по-разу брав участь у колективних виставках. Тепер ці ранні світські чи авангардні полотна, або картини (які художник не тримає вдома, подарував друзям), виглядають дещо дивно у порівнянні із сучасними роботами художника (іконами

897 Т. Турскова, *Новый справочник символов и знаков*, Москва 2003, с. 575.

у дусі життєствердного Діонісія). Але межовими, на мій погляд, між минулим «світським» і сучасним духовним мистецтвом Сергія Юрченка, є його історичний живопис та графічна ілюстративна діяльність. Саме останньому, здається, варто приділити більше уваги, оскільки графіка С. Юрченка є надзвичайно яскравою й впізнаваною, домінантою якої виступає символ-архетип «спіраля». Символічним є і те, що графічні юрченківські роботи прикрасили видання *На землі, на рідній* (збірка, що під своєю обкладинкою зібрала безліч легенд та переказів Криворіжжя). Однаковою мірою тут цікавими є як сюжетні реалістичні ілюстрації, так і суто символічні зображення, що дивують своєю розкутістю і чіткістю висловленої автором думки. Своєрідною магічною паралеллю і дуальним образом-символом виступають «Спіраля» і її віддзеркалення – «Ріг», що є символом легендарного Козака Кривого Рога і нашого міста. У різному трактуванні «спіраля» розкривається майже через усі природні стихії, але найзначнішими серед асоціацій є зв'язок між знаком спіралі (плодючості) і символом природної енергії Земної Матері, що тче павутиння життя. Мабуть, саме ці паралелі й послугували Сергію Юрченкові відправною точкою на шляху до Бога, а фольклор і етнокоди стали вагомим внеском до його інтерпретацій канонічних сюжетів іконописних творів.

Етноекстрим за Леонідом Давиденком

Вперше побачивши як художника, так і його творіння, що дивують своєю кострубатою пластикою, мимоволі зупиняєш ходу, а вслухавшись в його критичні зауваження колегам про чесність у мистецтві, знову прямуєш до дещо плакатних зображень, або, ніби витканого живопису, чи чітких графічних образів із вивернутими головами. Нестандартне художнє мислення митця, надихане, за його словами, українським народним мистецтвом та формотворчими ідеями бойчукистів, знайшли і своїх прихильників, і відвертих опонентів, і місце в художній палітрі Криворіжжя й України. Слід відзначити, що художник Леонід Давиденко, який презентує себе як «геній сучасності», знайшов таки свою мистецьку тему – висвітлення українства в усіх проявах життя. В його арсеналі різні види і жанри образотворчості, а постійний пошук митця в галузі живопису і графіки здійснюється ним на межі емоційного струсу душі (автора і його глядача). Мистецтвознавець Ірина Удріс детально заглибившись у дослідження стилю митця, визначила такі три змістовно-тематичні цикли давиденківської творчості: козацький, лірико-метафоричний та фольклорно-міфологічний. Авангардне мислення

художника, сповнене протиріч, відвертої любові до України, щиро розкривається в певних напрямках творчості: через експресивно-динамічну дію (відмічається в картинах «Голуби», «Вільна слобода» та ін.) або, навпаки, за допомогою експресивно-статичної побудови твору (відзначаємо в полотнах *Українська мадонна, Україна, Трійця* тощо), чи через споглядально-аналітичну функцію творчості (бачимо в роботах *Так було, Сон, В Європу, Розмова, Повернення додому, 2001, Пам'ять, 37-й рік*). Можна також відзначити, що формотворчою і стильовою ознакою творів Л. Давиденка є наближення до злуки: поєднання ікони і народної картинки через використання національної орнаментики, фрескової техніки та перегородчастої емалі. Здавалося б непоєднувані засоби, але у сучасному мистецтві відчувається руйнація будь-яких канонів. І лише на авторові лежить відповідальність за те, яку енергетику він вносить у свої твори. Саме такої позиції дотримується криворізький етноексцентрик Леонід Давиденко, який постійно експериментує і знаходиться у творчому пошуку.

Художник, на полотнах якого оживає Україна. Олександр Юрченко

Коротка довідка з «Криворізької енциклопедії» стисло інформує про те, що художник, генетичним корінням якого є Волинь, народився 3.12.1960 р. в Кривому Розі. Закінчивши Криворізький державний педагогічний інститут (1980), він за покликом душі вчителював три роки на Волинщині в селі Шельвів. З часом, повернувшись до Кривого Рогу, опановує професію викладача й художника. Також стаття повідомляє про напрямок його творчості – станковий живопис й улюблені жанри: пейзаж, натюрморт, портрет. Із інформації можна дізнатися про ряд виставок, в яких художник брав участь, починаючи з 1993 року. Серед них варто відзначити молодіжну виставку «Квіти надії» (1994, Київ), всеукраїнську виставку «Мальовнича Україна» (1994, Миколаїв), патріотичну художню виставку «За світ без екстремізму та фашизму» (1994, Київ), персональну виставку в місцевій Виставковій залі (2001, Кривий Ріг). Олександр Юрченко є постійним учасником міських художніх виставок й організатором вернісажів. Крім того, митець з 2005 р. входить до Спілки художників міста й України. Твори яскравого й самобутнього художника широковідомі й зберігаються в музеях і приватних колекціях України, Росії, Канади, США. Мандрівки і пленери, життя й робота у волинському селі, натхненна праця по створенню художнього музею та виставкової зали при факультеті – все це надихало О. Юрченка не лише

на створення своєрідних живописних репортажів із Волині, Карпат, Чернігівщини, Криворіжжя та Криму, а й на передачу мистецького досвіду своїм підопічним. Професіоналізм художника в своїй основі має грунтовну підготовку живописця, і в той же час базується на емоційному сприйнятті ним дійсності, заглибленому в світобачення, історію, пам'ять народу. Адже станкове мистецтво, порівняно з монументальним або прикладною та книжковою графікою, має самостійний характер і значення, це мистецтво не ансамблеве. Тому художній стиль митця – це цікаві творчі пошуки, що поєднують його вірність реалістичним і фольклорним традиціям із символізмом. Як стверджує перший директор Виставкової зали міста В. Косміна, в творчості цього автора поєдналися і знаходять своє відображення прадавні уявлення народу про Всесвіт, біблійні сюжети та історія ріднокраю як своєрідний ментальний код, закарбований у його пам'яті. І якщо звернутися до категорій мімесису, враження й символізму-знаковості в мистецтві, то у творах О. Юрченка можна знайти їх ознаки. Адже дотримання автором традицій виявляється не лише в наслідуванні матриці-парадигми або об'єктів соціокультурних і духовних цінностей нації, а й в екзистенції-життя й екзистенції-еволюції, що виражається через новаторство художника. Якщо розглядати суб'єкт реалістичної творчості митця, то, за філософськими поглядами Аристотеля, Платона, Буало, Лессінга, Дідро, наслідування Природи, висвітлення дійсності і Правди-Істинності (як своєрідної екзистенції – життя в усіх проявах і деталях, що не вимагають креативного осмислення дійсності), є притаманним його стилю. Фольклорно-народне переосмислення буття художником з урахуванням трансформації фантазійно-містичних вражень творця та знаково-символічного народного смислокодування виявляється через міфи-матриці-символи-образи, які поєднуються у креативному синтезі. В авторській синтез-парадигмі О. Юрченка прочитуються імпресіоністичні, романтичні, філософсько-медитаційні, ірраціональні, трансцендентальні та національно-класичні тенденції, характерні для естетики «руського символізму», прикметною рисою якого є антеїзм (як феномен української культури). Саме антеїзм (через алегорію і метафору) яскраво виражає суть творчості митця, який не віртуально, за висловлюванням І. Удріс, знає побутовий уклад і трудовий ритм села. Адже художник намагається «вийти за рамки простої розповіді про красу рідного краю», використовуючи лаконічні, але виразні за кольором і символічною думкою художні засоби. Також цікаво і своєрідно вирішується автором композиційна будова творів, що вирізняється особливою динамікою.

У центрі полотна ним створюється певне коло, що є носієм основної ідеї, яка динамічно по спіралі розгортається по периметру картини, поступово деталізуючи сюжет. Мистецтвознавець І. Удріс акцентує увагу на найбільш інтимному напрямку в творчості О. Юрченка. пов'язаному з переосмисленням ним скарбниці народного мистецтва у контексті європейського та вітчизняного арт-нуво. Нею відзначено паралель між його творами і роботами відомих народних художників (М. Приймаченко і К. Білокур, Г.Клімта і А. Мухи, М. Жука і В. Зарецького), але з певною акцентуацією юрченківської неповторності. Варто виділити серію сюжетних композицій («Горобці», «Золотий плуг», «Копач картоплі»), в яких художник на рівні підсвідомого, ментального виявив ставлення народу до праці на землі як основи життя. У композиції, виваженому ритмі кольорових плям, цілісному силуеті персонажа (копача картоплі, орача землі, жінки з соняшниками), лаконізму та певної площинності зображеного на полотні прочитується чіткий зв'язок із іконописом і народним малярством початку XX ст. Колорит одягу і обличчя персонажів близькі до кольору глини, землі. Також простежуються елементи колажу, мозаїчна техніка. Щирістю сповнені роботи митця у портретному жанрі. Так, варто згадати картину «Пам'яті В. Коваленка», присвячену автором самовідданій праці відомого кераміста, діяча вітчизняного прикладного мистецтва. Постать майстра, вираз його обличчя, турботливий жест рук, що виводять глиняний глек, мінорний колорит твору, – все промовляє про настрій і велику любов майстра до творчості.

Окрема сторінка творчості митця – натюрморти, але особливе місце у мистецькому доробку художника посідають роботи, присвячені красі рідної землі. Пейзажі О. Юрченка просякнуті настроєм тиші, гармонії, про що промовляють полотна «Ранок на Світязі», «Вечір на Світязі», «Світязь. Затока». В них автором опоетизовано природу, сільську архітектуру, буття і традиції народу. Картини героїчного минулого й історичного життя українців, втілені художником у закодованих знаково-символічних метаметафорах, викликають естетичне враження і глибокі почуття у глядачів.

Дивний Странник – художник, актор, культуртрегер

Роговий В'ячеслав Григорович (Странник). Народився 23.11.1957 р. у Донецькій області. Один із організаторів Молодіжного Центру «Сплав», Музею сучасного мистецтва України, Голова Культурно-творчого об'єднання «А – Я». Брав участь у понад 50 виставках, що проходили у Кривому Розі, Києві (Україна), Ярославлі,

Санкт-Петербурзі, Москві (Росія), у Ліпіштадті (Німеччина) та у Ніцці (Франція). Розробив у мистецтві особистий напрям «Рекитон» («взаємодіючий з простором»). Картини художника зберігаються в «Музее изящных искусств» (Нижній Тагіл, Росія), Пінакотеці, в Українському Домі при Кабінеті Міністрів України (Київ), у Штаб-квартирі ЮНЕСКО (Париж, Франція), у Чикаго (США), приватних колекціях Італії, Росії, США, Франції, Чехії. Серед серії творів відомі: *Цифри, Образи, Знаки*.

З короткої біографічної довідки про художника, що міститься у «Криворізькій енциклопедії», ми дізнаємося про певну акторську діяльність Странника. Адже він був запрошений на зйомки у стрічці за мотивами роману Гюстава Флобера *Мадам Боварі*, де зіграв одну з головних чоловічих ролей у кінострічці О. Сокурова *Врятуй і збережи* (*Спаси и сохрани*, Россия). Сюжет близький до філософської притчі про важіль людських пристрастей та рокових законів долі. Своєрідна драма кохання є лише формою прояву загального трагізму життєвого шляху людини, що незрячою простує землею від народження й до скону. Рудольф – це не єдина його акторська робота. Пізніше художник зіграв ще одну роль – Олександра Поля (дослідника промислових родовищ та старожитностей Криворіжжя) у телевізійній стрічці *Старе місто*[898].

Не менш важливою сторінкою в житті Странника була робота по створенню й організації Творчої лабораторії «А – Я» та Музею сучасного мистецтва України в Кривому Розі (першого в Україні). 90-ті роки давали наснагу творчим і діяльним особистостям, а енергії у співзасновників музею (В. Рогового, В. Тополя) було достатньо, щоб створити не куточок або зал, а культурний заклад. Постійна експозиція музею була поповнена творами молодих криворізьких художників, які працювали у різних жанрах авангардного мистецтва. Стіни музею прикрашали роботи В. Рогового, В. Тополя, Ю. Зеленого, С. Матвієнка, С. Чорної, В. Новаха, І. Ушакова, Ю. Ратуша, М. Раджабова та киян Т. Бурліна і В. Процька. Силами художників за 6 років існування музею було організовано і проведено понад 60 виставок. Окрім галерейної діяльності, за задумом організаторів, заклад мав здійснювати й просвітницьку роботу, спрямовану на формування нової культури поза ідеологією. Піклування В. Рогового й В. Тополя були не лише про створений ними заклад і його перспективи, а й про тандем мистецького оточення та публіки, що складає пласт криворізької інтелігенції. Саме на інтелігенції

898 *Криворізька енциклопедія*, за ред. В.Бухтіярова, т.2, Кривий Ріг 2005, с. 545.

як імунній системі суспільства, за думкою Странника, лежить обов'язок дотримуватися гармонії, миру й порядку, бути генератором і адсорбентом культурних процесів, щоб зберегти світ для будучини. Тому й сьогодні художник намагається відродити культурну спілку і художній музей у Кривому Розі, а також має мрію розписати глухі стіни будинків монументальними картинами, що радували б душі городян. У широкомасштабній культурній діяльності кожний із художників окреслив свої конкретні завдання, кредо, шлях і метод творчості. Так, Странник в інтерв'ю кореспондентові журналу «Кур'єр ЮНЕСКО» Валентину Корнієнку змістовно окреслив концепцію особистої творчості: «У кожного свій світ. У мене світ – міф, світ – енергія, світ – матерія, світ – феномен Космосу. Світ я розумію як продукт певної всесвітньої стихії. Намагаюся, щоб у моїх картинах жили інтуїція і натхнення (поза логікою побаченого), щоб то були полотна розмаху свободи, полотна чуттєві й емоційні, що виходять за межі інтелекту. Все – безперервний потік, єдиний процес, чистий політ...».[899]

Митець має 20 років досвіду в експериментуванні з кольором, композицією й матеріалами. Дехто із дослідників його мистецтва визначає творчий шлях у такій послідовності: від декоративної майстерності до творів у стилі пізнього імпресіонізму і, через реалізм, він пройшов до свого власного стилю «Рекитон». Під час становлення художнього письма, зростання майстерності Странник звертався до творчості таких відомих художників–модерністів як К. Малевич, В. Кандинський, набирався досвіду у Г. Синиці, В. Тополя й Ю. Зеленого, але більшою мірою він черпав інформацію, знання й натхнення з культурних кодів (архетипів), символіки і міфології української та Східної культур. Як художник, митець створив свій стиль у графічно-декоративному (етнографічному) напрямку, який ґрунтується на поєднанні символіки кольору, чисел та орнаментики.

Якщо аналізувати творчість художника з позицій визначених нами категорій «наслідування», «враження» й «символічності», то слід відзначити наступне. Розглядаючи картини Странника, наприклад, із серії «Медитація», звертаємо увагу на трансцендентальність письма художника, закодовану в живописно-графічних смислообразах і символах, які нагадують мандали. Странник у створенні полотен відмовляється не лише від фотографічного реалізму («наслідування» як форми осмислення й відображення буття),

899 В. Корнієнко, *Криворізький феномен*, «Кур'єр ЮНЕСКО», 1995, березень, с. 32–35.

а й від безжиттєвої постмодерної свідомості. Відносно мовного коду митця (у даному випадку дійсно знакового, символічного), що бере витоки у прадавніх культурах, в оригінальному письмі Странника є певний набір абстрактних символів, які в раціональній комбінаториці створюють метафоричні образи. Ці образи й сюжети можна «прочитати». В автора у творчому доробку є роботи й абстрактно-нефігуративного плану, які можна розглядати і розшифровувати з будь-якої точки зору (зверху – зліва – знизу – справа), здійснюючи оберт картини зліва направо по типу дзеркального відбитку. Ми занурюємось в інший – ірраціональний світ, де у фантастичних комбінаціях створюються нові смисли. Образно-сюжетні полотна митця (хоча й, за авторською характеристикою, «дивний живопис»), порівняно з модерністськими картинами К. Малевича та В. Кандинського, можна осмислити, володіючи знанням про архетипи та символіку кольорів. Естетика народної творчості у даному випадку превалює над модерним світом кубізму чи супрематизму. Окремі знаки й кольори розглядаються лише в комплексі образної композиції у відмові від конкретних значень і смислів. У зверненні до семіотичного осмислення художніх гіпертекстів непредметного живопису Странника ми входимо у вільну гру наших пізнавальних можливостей, адже орнаментальність його картин спонукає до збудження почуттів й інтересу до призабутих знань. Звісно, що картини в стилі «Рекитон» сприймаються глядачем інакше, ніж його перші полотна-експерименти, створені під впливом К. Малевича і В. Кандинського. Яскравий нефігуративний живопис останніх років майже не спирається на сюжетність, але доносить до глядача закодовану думку митця. Противагою цьому напрямку виступає неперевершена картина художника *Каїн і Авель*, створена за біблійними мотивами.

У трансцендентально-символічній основі творчості В. Рогового превалює етнонапрямок авангардного художнього мислення. Художник здійснює свій пошук не за законами нового мистецтва XX-XXI ст., де сновидіння й сомнамбулічність креатора є контекстом його творчості. Митець визначає свою філософію через «взаємодію з Простором», забуваючи про категорію «Часу», оскільки в основі його творчості лежать архетипи, що дійшли до нас з давніх часів. Тому потрібно, на наш погляд, говорити про «хронотоп» щодо концепції творчості і визначати стиль митця скоріше як «взаємодіючий з простором і часом»

Юрій Зелений – космополіт, художник-полістиліст, письменник

Юрій Костянтинович Зелений (19.08.1949) – неординарна особистість, художник високого класу й письменник-постмодерніст. Діяльна натура митця спонукала його до участі в створенні Молодіжного Центру «Сплав», де відбувалися виставки, зустрічі й обговорення у мистецькому колі, спільні заходи і спілкування з літераторами, музикантами й театралами. Неоавангард 80-х рр. на криворізьких теренах зростав буйним цвітом, розкриваючись в протестній культурі бомонду далеко не провінційного масштабу, представники якого ставили перед собою нерядові завдання. Зі зміною суспільних обставин доля багатьох сплавівців круто змінилася. Дехто опинився за кордоном. Одним із таких «мандрівників у Всесвіті» став і Юрій Зелений, опинившись спочатку в Європі (Німеччині, Болгарії, Чехії, Нідерландах, Угорщині), а згодом на Сході (в Китаї). Із часом (пройшло 17 років) він повернувся до Кривого Рогу, де, за його щирими словами, знайшов коло старих і нових знайомих-однодумців. У вирі подій об'єднавчих процесів, що відбувалися у наших творчих колах, Ю. Зелений розкрився як колоритна особистість. Отримав визнання серед художників – став членом Спілки художників України (2009), а також представив на обговорення свої прозові й поетичні твори у літературній спілці. Літературне хобі захопило художника доволі давно. Пристрасть до роздумів і філософствування згодом пишно забуяла на папері, зокрема, як данина ностальгії за Батьківщиною і описам-спостереженням за життям в Європі та Китаї. З часом і друзі, і літератори та читачі змогли ознайомитись з першим надрукованим прозовим твором Ю. Зеленого *Кроткий и благостный*. Також чекають своєї черги прозовий твір *Оранжевая осень* та цілий зшиток медитативної лірики під загальною назвою *Пекинская опера* (своєрідний щоденник митця). Творчість Ю.Зеленого дійсно вражає й поціновувача мистецтва, і необізнаного глядача, не залишаючи байдужим нікого. Своєрідною характеристикою творчої особистості звучать слова директора міської Виставкової зали Ольги Валенської: «Він, як посередник між повсякденністю й Абсолютом, кожною своєю думкою, вчинком, стилем свого життя повинен їй (високій меті) відповідати…» Адже, за своїм внутрішнім покликом, він є «мандрівником у Всесвіті», що любить не лише мандрувати, а й осмислювати нове й незнане. Художник налаштований на пошуки сутності світу у зовнішніх його проявах і ідеї гармонійного світотворення, що виявляються у відгуку його серця і душі. На погляд О. Валенської, метою художника є злиття його Его

з природою у потоці життя. Тим самим, митець осмислює світобудову й досягає вищої мудрості, позбавляючи свої живописні твори власного «Я». У його картинах переважає не реалізм пейзажу, а енергія місцевості та її пульсуючий дух. Тобто тонка організація душі митця, чуттєво налаштована на енергію місцевого простору, далекої від простого наслідування природі. Вражають глядача полотна художника-полістиліста й метафізичними пейзажами (живописні картини циклу *Передчуття нової епохи* чи *Пам'ять минулого*), куртуазними образами молодих і прекрасних Дів або юних облич й екзотичною природою Сходу творів китайського періоду. Кожна деталь чи образ картин митця дає матеріал для семіотичного аналізу його символічних гіпертекстів. Символізм є характерною рисою живопису художника, що в своїх полотнах – за концепціями символістів – уподібнюється до Креатора (згадаємо його цикл *Передчуття нової епохи*). Причому символізм Ю. Зеленого в своїй основі наближається до складного варіанту, де простежується комплекс з рисами імпресіонізму, філософсько-метафізичного ідеалізму, трансценденталізму, ірраціоналізму, веризму, національного класицизму й романтизму. Таке складне поєднання трактувань Космосу, Світобудови, Всесвіту, Бога, людини у трансцендентальній трансформації смислообразів-парадигм, або конкретних знаків-символів у синтезі макро- і мікроекзистенції здійснюється митцем, за трансцендентальною естетикою Ніцше, під впливом діонісійского ейдосу, вираженого через «світ (стан) сп'яніння». Такого стану може досягти митець, сповнений спрагою творчості під час усвідомлення миті пізнання й втілення художньої ілюзії. Тобто сутність (єство), що розкривається митцем на ірраціональній основі через інтуїцію, натяк, осяяння, і створює його стильовий потенціал Медитативний стиль письма художника ґрунтується на розмаїтті художніх засобів, на особливій манері класти мазок, розумінні естетики кольору, чутті й гармонії тону. Вражає також композиційне рішення полотен і їх образний світ[900]. Знаковою для художника і певним ключем для розуміння його творчості, на мій погляд, є картина *Пам'яті минулого*. Потрійний план картини, в якій чітко простежується образ самого митця, виражає в хронотопі дещо трансформовану в площині східну концепцію часу, в якій, за каноном, минуле – відоме – стоїть попереду, а майбутнє – невідоме – знаходиться за межами зору. На передньому плані полотна знаходиться символічний

900 А. Шуман, *Трансцендентальная философия*, Минск 2002.

абрис сучасника, що охоплює історичні епохи в еволюції людства на планеті Земля. Від образу минулого, втіленого у символічних зображеннях піраміди та сфінкса-художника, до профілю юнака на задньому плані картини вимальовується символ, що розкриває перспективу нової культури. Це своєрідне і цікаве рішення картини через три іпостасі часу (минулого, сучасного і майбутнього) виражають концепцію еволюції людства у просторі Всесвіту, де час лине за своїми законами. Особливу навантаженість в картині має метафізичний пейзаж, що розгортається у гамі кольорів від теракотових тонів до пісочних, оливково-зелених, що переходять у золотаво-лимонні. Символічного значення набирає зображення пластів земної кори в теракотових тонах. Фантасмагорія історичного буття підкреслюється езотеричними символами, зображеними на лавиноподібних пластах Землі. Цим конкретно полотном та іншими картинами циклу *Передчуття нової епохи* художник налаштовує публіку на роздуми про глобальні проблеми цивілізації та окремі її концепти – Простір, Час, Особистість та її звершення.

Кревний зв'язок – домінанта художнього світу Світлани Седнєвої

Україна (різні куточки держави), Росія, Польща, Швеція, Китай, США, Ізраїль, Угорщина, Німеччина, Чорногорія – така географія мандрівок творів Світлани Седнєвої – криворізького майстра плетіння гобеленів. Так, саме майстра, оскільки зіткані картини-шедеври – це роботи «Майстра від Бога». Її акварелі та гобеленові картини можна поєднати в одне ціле (умовно), додавши характеристики: ліричні, поетичні, насичені енергетикою позитиву, професійні, але ні в якій мірі не провінційні. Мистецькі і глядацькі оцінки співпадають, оскільки самі роботи художниці промовляють про себе: композицією, сюжетом, образами, кольором, настроєм. Навіть назви робіт налаштовують глядача на ліричний чи філософський лад аби він в унісон з автором міг сприйняти створене видовище, заглибитися подумки в артистичний світ, захопитися елегією чи розтривожити душу неспокоєм митця. Картини з ниток *Тінь*, *Пташка в клітці*, *Полетів*, *Дорога додому*, *Тиша, Відродження, Янгол, що ширяє* налаштовують на роздуми про рідних і кревний зв'язок не лише з родиною, а й світом сущим. Саме у цих творах, як і у більшості робіт мисткині прослідковується провідна ідея її творчості, що полягає у висвітленні родинних взаємин у будь-яких проявах життя. Слід відзначити, що розмаїття сюжетних задумів і втілень змальовують цікаву картину. У Світлани Седнєвої, як у художника-полістиліста,

є вагома основа її творчого потенціалу, яку отримала вона від бабці (естонки за походженням) – це вміння не тільки душею відчувати світ, а й створювати свій, образний, уявний. І хоча корені художниці – уральські та естонські – але символічність її композицій, їх барвистість і гармонійність, колористична гама беруть початок у барочній українській культурі. Надзвичайно цікавими в цьому ракурсі є такі твори, як: *Весняний вітер, Молодість, Квітковий настрій, Весняне поле, Польові квіти, Доброго ранку, Пори року, Зимовий ранок, Дорога до храму*. Більш стриманим, але таким же яскравим є триптих художниці *Підводний світ*. Також цікавим є гобелен *Полетів*, на якому зображені глечики на столі з квітучим родинним деревом, сонцем та веселкою і картатою фіранкою. Поєднання цих символічних образів та яблука за квітучою гілкою розкриває глибоку думку, в якій автор передає свої радісні почуття, адже життя продовжується і родина збільшується. Напруженим, всепроникливим, всевидячим оком слідкує з Потойбіччя Хтось (Предок) з картини *Погляд*, заховавшись за сухе Дерево роду, яке починає відроджуватися з коріння. Яскраве тло картини з веселкою та засіяними полями обіцяють нову перспективу для роду. Такими ж яскравими й символічними є гобелени триптиху *Пори року – 21* (*Зима, Весна – Літо, Осінь*), в яких, як і в першому циклі *Пори року*, головною деталлю виступають дерева, що символізують всі прояви життя. Веселими, за своїм задумом, видаються полотна *Заморилась* і *Півник*. Розкутість авторської думки та її втілення в творах підсилюються розмаїттям використаних новаторських прийомів і технік. До традиційних у ткацтві засобів і матеріалів Світлана Седнєва додає інноваційні – додаткове плетіння макраме чи введення в фактуру полотна шматочків тканини, стрічечок, синтетичних ниток, шовкових шнурків, сезалі, Гобеленовий арт вартий такого поєднання. Вельми складне втілення задумів художника полягає не лише у копіткій праці, використанні «декілька мішків» матеріалу та його тонкому переплетінні, а й у фантастичному перевтіленні їх разом у гармонійну картину буття.

Модерне бачення світу і його виразник Віктор Тополь (25.12.1954)

Художник. Закінчив художню школу (1979) і навчався у Криворізькому гірничорудному інституті та у Львівському поліграфічному інституті ім. І. Федорова на відділенні книжної графіки (1982 – 1988). Займається станковим живописом і графікою. Натхненник й один із авторів мистецького стилю «Рекитон».

Брав активну участь у розбудові Молодіжного Центру «Сплав», Експериментальної лабораторії і Культурного творчого об'єднання «А – Я» та Музею сучасного мистецтва у Кривому Розі. За інформацією з «Енциклопедії Криворіжжя» дізнаємося про широкомасштабну виставкову діяльність (участь у 170 виставках) члена криворізького відділення Спілки художників України з 2008 року В. Тополя. Входить до 100 найвідоміших художників України. Зазвичай Віктор Тополь радує публіку своїм живописом і змушує замислитися глядача, що спостерігає його графічні твори на виставках, бієнале, вернісажах. Серед найвідоміших є такі твори: *Кривий Ріг, Осінь* (1985), *Пам'яті Леонардо* (1992), *Єдинороги* (1994), *Портрет дочки, Портрет Мершавцева* (1994), *Міфи Кривого Рогу* (1995), *Рудана* (1997), *Просторово-часовий континіум* (2000), серія *Еко-Кривбас* (1992 – 1999)[901]. Роботи митця зберігаються в музеях і приватних колекціях України, Пінакотеці України, США, Японії, Чехословаччини, Великобританії, Італії, Іспанії, Франції.

Десятиліття тому на сторінках журналу «Саксагань» Андрій Дюка писав про художника Віктора Тополя як про представника авангарду на Криворіжжі, відзначивши, що його картини й малюнки сприймалися спочатку з певною пересторогою, але вже на той час були яскравими і самобутніми. У його роботах немає примітивного відбитку дійсності й епатажного протесту, оскільки він є прибічником філософського осмислення життя. У його трактуванні зображення людини набирає певної трагедійності чи протесту, виражені через різноманітні почуття людини. Кожна картина чи графічне зображення – це згусток думок і почуттів автора, сповнених енергії руху. Щоб осмислити філософію В. Тополя, витоки його майстерності, варто окреслити кредо і концепцію митця. За його висловлюванням, «у стані творчості людина уподібнюється до Бога і в цю мить на світ з'являється змістоформа. Новий зміст – нова форма. Особливий стан, у якому людина перебуває, творячи, важко назвати працею у звичайному розумінні, десь – найпевніше – це те, що називають медитацією. Я певен, що чудова мозаїка, створена малярством минулого, є на даний момент платформою для мистецтва нового. Як на мене, час істинного впливу на нашу свідомість первозданних, живлющих струмів, на які так багата наша культура, настав. Духовна аура, закладена Трипіллям та християнством, що прийшло

901 *Криворізька енциклопедія, op. cit.*, с. 595.

на нашу землю, – джерела моєї творчості»[902]. Останні рядки простого висловлювання митця стосуються й більш конкретного місця на карті України – нашої криворізької землі, нашого міста, сакральною суттю й духовністю якого він опікується. За цими думками й переживаннями митця проглядає його образ. Адже як людина він складна натура, а як художник – яскрава особистість. На підтвердження висловленого наводимо відгуки професійних глядачів і відвертих поціновувачів творчості (графіки) Віктора Тополя, що містяться на інтернет-сторінках сайту www.artnow.ru

Обличчя – погляди. « – З'єднані одним ланцюгом, виразно! Дуже стилістична, яскрава графіка... Схоже на Босха... – Заздрю винахідливості, легкій такій, невимушеній! – Цікаві погляди: від просвітлених, задумливих, хитрих до обпалених життям і долею. – Такий дракончик із поглядів. Поглядів багато, але жодного дружнього. – Практично скульптура, так усі вони зліпилися в одне. – Вікторе, Вашу графіку не можна оцінювати за принципом подобається, прекрасно, красиво тощо. Її потрібно «читати» не поспішаючи, включаючи весь мізковий апарат! Це гарно!»

Натюрморт. « – Прекрасний натюрморт з живим японським деревом. – Психологічна п'єса! І різноманітно, і красиво за технікою. – Цікава графіка! Багатошарово! Прекрасно! – Дуже подобається поєднання строгих місць з каляками-маляками. Дуже до душі! – Оригінальна робота! Асоціації з оновленням, з паростками нового на звичному – старому! – Сюр + Реалізм = Тонка Мелодія!!!»

І все ж таки як визначити творчий напрямок і художній стиль митця, його мистецьку своєрідність? На мій погляд, палка фраза: «Сюр + Реалізм = Тонка Мелодія» і є тим визначенням, що розкриває внутрішню сутність митця, його екзистенцію. Чого ж більше у творчості художника? Промовистості чи вишуканості лінії в екзистенційно-сюрреалістичних графічних роботах чи в фовістичній барвистості і яскравості колористичної палітри його живопису? Адже художник творить свій зміст, кодову систему, в основі якої є одвічні загальнолюдські цінності. Барочна і в той же час фольклорна чистота яскраво виражена у живописних полотнах Віктора Тополя. Наприклад: *Сакральне полювання, Птах, Космічні тварини*, які нагадують теплою інтонацією, космічною казковістю, експресивністю і темпераментом самобутнє бачення світу Марії Приймаченко, відкривають таємні стежки до сакрального знання народу. Пошуки художньої форми у живописі і графіці наштовхнули

902 В. Корнієнко, *op. cit.*

на своєрідне відкриття, що стало прикметною рисою його творчості. Гра з лінією, яка, за вигадкою художника, то створює тло з безлічі різноманітних клітинок, то лише відбиває світ паралелей, є відзнакою його стилю, упізнаваною глядачем як робота Віктора Тополя!

І якщо його живописні картини і портрети милують око глядача, то графічні роботи викликають тривогу, співпереживання, іноді жах, оскільки саме в них якнайбільше автор підпадає під вплив «Її Величності – Лінії», проникаючи разом з Лінією в глибинну сутність сюжету, який розкриває його задум. Такими експресивними і полярними є, наприклад, картини художника *Вистава, Обличчя – Погляди* й *Молитва*. Якщо у картині *Обличчя – Погляди*, про яку вже висловлювалися глядачі, дійсно простежуються паралелі із сюрреалістичним полотном *Несіння хреста* Ієронімуса Босха, то у драматичній графіці *Вистава* відчувається не менше напруження. Герой-Вовкулака має, як ми бачимо, не дві іпостасі Двоєдушника, а набагато більше. В улюбленій автором штриховці зображено роздвоєну сутність особистості, що знаходиться у стані вибору. Звертаючись до культурологічної термінології, композиції картин Віктора Тополя можна трактувати як гіперобрази, які на рівні розширеної метафори нанизують на одну емоційну вісь цілий ряд асоціативних знаків, що гармонізують сюжет і зображення. Відносно творчого методу, то художник, знаходячи в «естетиці потворного» (але обминаючи брутальне) темні і світлі сторони буття, звертається до критики реалій сьогодення. Сюрреалістичні ж пошуки митця є своєрідною метамовою, що розкриває закодовані смисли у художніх гіпертекстах. Колишній прибічник «андеграунду» 80-90-х рр. XX ст. і виразник авангарду (як у мистецтві, так і в житті), у своїй творчості Віктор Тополь дотримується ідеї «розумного Космосу», що була висловлена ще Декартом – Паскалем – Мамардашвілі як ідеї космічності людської свідомості (або «психосферності» мислення новітнього часу, за В. Вернадським, П. Флоренським та П. Т. де Шарденом). Якщо ж говорити про творчість В. Тополя, спираючись на визначені нами категорії філософії мистецтва, то в його творчому методі є дві іпостасі – «категорія враження» (що розкриває екзистенційно-сюрреалістичну сутність його графіки та живопису) та «категорія знаку і символу» (яка прочитується взагалі в творчості, оскільки в його творах немає нічого випадкового і зайвого). Сама ж його творчість сповнена глибокого філософського смислу і знання.

Скоромний та інші про Нескоромного

Мабуть, найбільш закритою і, навіть, дещо одіозною фігурою у криворізькому авангардному мистецтві є Нескоромний. Про нього мало писали, його твори викидали з експозицій Виставкової зали, а самого художника сприймали і сприймають іноді як дивака. Але митець – Павло Якович Скоромний – у мистецьких колах сприймається на рівні славнозвісного англійського художника Деміана Хьорста. Фантазія, а, головне, вміння бачити світ об'ємно в речах давно віджитих нові образи, форму, життя – це і є Нескоромний, «доросла дитина» і митець, що живе мистецтвом заради мистецтва, відшукуючи в ньому правду. Як і Дейвід Хокні, він замислювався над питанням: «Що таке мистецтво?» Але «...чисте, правдиве мистецтво» Нескоромного у певних інсталяціях дещо подібне до натуралістичного. Він, як і Хокні в кінці 70-х рр. XX ст., збагнув, що на це питання неможливо дати вичерпну відповідь, оскільки людина яким-то чином відчуває, що є мистецтвом, а що ні. Мабуть, різниця є лише в якості, а, скоріше, у почуттях й енергії самого митця, які він вносить у свої творіння. Що можна ще сказати про Нескоромного, щоб підкреслити його образ? Це поєднання дитячої захопленості світом (причому світом навиворіт, там, де темно, брудно, жахливо), епатажності, витонченості, образності, повного відчуження від побутовізму та глибокого знання світового мистецтва і Біблії. Як істинний художник, він може висвітлити будь-який предмет, відшукавши його, припустимо, на смітникові і надавши йому образності. Не зовсім однозначним і позитивним бачиться образ митця пересічному відвідувачу виставок чи майстерні. Іноді відчувається відкритий протест у їх поведінці проти зображуваної автором на полотнах чи в інсталяціях брутальної дійсності. Можливо, не в той час прийшов глядач, щоб отримати певне магічне враження від творів художника, тому й не розкрився для нього його талант. Але для «посвячених» у магію картин Нескоромного, він і його твори можуть в одну мить заговорити неповторною мовою мистецтва. Саме такими – «промовляючими» – побачила картини художника Олена Костадіонова, яка відвідала майстерню митця. «Я сиділа, озираючись, і раптом... Не було присмерків, було тьмяне світло лампи, був той же чорний чоловік, який все говорив і заважав зосередитися... І раптом заговорили картини. Це не було нагромадженням похмурих тонів, це був сам морок, що отримав свою лінію і форму. Це був такий розпач і самотність, таке бажання вирватися з мороку і повна, до горлового крику, неможливість це зробити. Неможливість, як призначення, як доля, як покарання за гріхи

пращурів». Журналістка, у захопленні від картин Нескоромного, не могла відірватися і відійти від їх магічного впливу, але їй весь час заважав сам художник, який говорив і говорив, сипав нічого для неї не значущими іменами митців. На її погляд, він руйнував враження від побаченого, все псував. І нарешті грубо захлопнув кришку валізи, де зберігалися його малюнки. Тендітно-вишуканий у манері говорити із акцентом, митець на згадку подарував журналістці свій малюнок з дивною лінією, який знову ж таки зіпсував, за її баченням, жирним підписом PAWIK[903].

Король дадаїстичних інсталяцій, які він творить, уподібнюючись до Марселя Дюшана (є і певні паралелі, наприклад, вішалка часів соцреалізму із ножем на її держаках), вражаюче незабутній. Мені ж до душі припала інша робота – артоб'єкт №151 (підставка для яєць, що поєднана з мушлями-рапанами). На інтуїтивному підсвідомому рівні митець поєднав два символи: яйце і мушлю, що символізують воскресіння життя, якому прийшов час. Фактура самої підставки створює ілюзію фантастичного дна моря з безкінечними хвилями, постійним рухом води, в якому прочитується закодований смисл чистоти (символ води – очищення від гріхів матеріального світу й переродження, оновлення в новій іпостасі). Розташовані на гребнях «хвиль» (або гір) рапани символізують близькість до Бога, оскільки гора (вершина) підноситься над повсякденністю людського буття до Неба, Космосу, вказуючи певний шлях до духовного сходження. В Біблії говориться про святу гору (par excellence – Синай) та умови існування на ній живої істоти («Проведи межу навколо народу і вимови: бережися забиратися на гору, навіть просто торкатися її ногою. Кожний, хто доторкнеться гори, буде покараний смертю. Жодна рука не повинна доторкнутися гори. Якщо ж хто зробить це, той буде побитий камінням чи пробитий стрілами; чи то тварина чи людина, ніхто не залишиться живим. Лише коли засурмить ріг (Гофар), лише тоді ви повинні підніматися на гору»[904]. Про цей сигнал і говорить символ мушлі, який використав художник, адже цей символ позначає, за християнською символікою, образ могили людини, що чекає часу воскресіння. Мабуть, цю ідею втілив у свій час Поль Верлен у поезії «Всем раковинам, украшавшим грот,/ Где мы с тобой встречались по условью,/ В моих мечтах при-

903 Е. Костадионова, *Сущностьгорода*, «Твоямолодость», газета, №8, 2008, 28 июля, с.11.

904 *Энциклопедический словарь символов, авт.-сост. Н.Истомина*, Москва 2003, с. 170.

ходит свой черед»[905]. З точки зору культурологічних знань ми прочитали лише одну роботу митця, але його творчість – це складне явище в мистецтві України. Яскравий представник постмодерної культури творить «нову художню реальність» – метафору, що розширюється за межі звичайного змісту. В арсеналі автора є речі-образи і гнучкі, витончені, експресивні лінії, якими він творить свій неоміфологічний світ (дещо хизуючись і повсякчас згадуючи про мистецтво в межах «каналізаційних труб», використовуючи стилістику Потворного як своєрідну дуальність Правді). Амбівалентність творчості митця криється в дадаїстичності і футуристичності його інсталяцій та імажиністичності, навіть гедоністичності його експресивної лінії в малюнках, головною темою яких є жінка. Віртуозна лінія і мистецтво «сам на сам», за висловлюванням Івана Авраменка, є відчайдушною спрямованістю і відданістю пошукові та найяскравішими рисами митця. Але «нова зображальність» тих же інсталяцій трансавангарду не може сприйматися широкою публікою. В той же час як митець, що знаходиться у стані вибору, під тиском внутрішньої екзистенції і в прагненні ідеального, він виражає себе в експресивно-витонченій лінії. Тендітна душа художника-естета виявилася в оформленні поетичної збірки *Письма из бутылки* молодого криворізького поета Максима Кабіра. Вдалими щодо вираження поетичної думки є його малюнки до віршів *Серафим, Мои невесты, Туда, к дурманящему морю, Ослик, Ей, Челка цвета созревшей пшеницы, Две тени, Осеннее такси* та інших, в яких художник розчерками декількох ліній створює неповторні жіночі образи чи картинки-сюжети, що водночас відповідають задуму поета і реальному світу. В цих та інших роботах «майстра лінії» простежується імажиністичне начало, для якого образ як символ поетичної мови (інтелектуально-емоційного комплексу) є органічною цілісністю мистецької естетики. Завершуючи характеризувати творчі пошуки і кредо художника Нескоромного, згадаємо декілька думок про нього, що пролунали в Інтернеті: «Павло Нескоромний (Скоромний) – представник неоекспресіонізму на Криворіжжі. Багато в чому оригінальний. Його роботи відрізняються понадлюдським психологізмом, його образи надовго поселяються в душах». Він «...багато і плідно займається живописом, графікою. Малює постійно, скрізь і завжди, за будь-яких обставин».

905 П. Верлен, *Собрание стихов, пер. с франц. и биогр. Очерк В.Брюсова*, Минск 2001, с. 84.

Дещо з біографічних відомостей про художника Павла Яковича Скоромного (Нескоромного). Народився 26.06 1955 р. в селі Неаннівка Кіровоградської області. У 1978 закінчив Кіровоградський педагогічний інститут. У 70-80-х працював крамарем, у службі побуту, а також пожежним на криворізькій вовнопрядильній фабриці. Член Молодіжного Центру «Сплав» (1986-1992). Працює у жанрі станкового живопису і графіки, декоративно-прикладного мистецтва, інсталяції, перформенсі. Член криворізького відділу Спілки художників України. Учасник художніх виставок з 1985 року. Персональні виставки відбулись у Дніпропетровську (1989) та у Кривому Розі (1991). Роботи зберігаються у музеях та приватних колекціях України, Росії, Ізраїлю тощо. Серед найвідоміших робіт *Міський пейзаж, Незнайомка* (1990), *Співачка* (1991), *Чоловік і жінка* (1992).

На завершення огляду авангардного мистецтва на Криворіжжі і ролі окремих митців-особистостей, які розуміють творчість людини набагато ширше, ніж прийнято, а саме як культурологічну діяльність, наведу висловлення художника Михайла Кублика з Дніпропетровська: «Мистецтво може бути безпредметним, але не може бути безглуздим» [газета «Експедиція XXI»].

БІБЛІОГРАФІЯ

Б а ш л я р Г., *Новый рационализм,* Москва 1987.

Б е р г с о н А., *Собрание починений*, Москва, т. 1, 1992.

Большой энциклопедический словарь. Искусство, Москва 2001.

В а л е н с к а я О., *Путникво Вселенной,*«Все О…», № 54(155), 2008, 30 декабря, с.7.

В е р л е н П., *Собрание стихов, пер. с франц. и биогр. Очерк В.Брюсова,* Минск, Москва 2001.

Г а д а м е р Г.-Г., *Актуальность прекрасного*, Москва 1991.

Григорій Синиця (1908 – 1996). Заслужений художник України. Лауреат національної премії ім. Т.Г.Шевченка. Каталог, Кривий Ріг 2008.

Г у т о в с ь к и й О., *Диво на склі Анастасії Рак,*«Авангард», № 18(298), 200, 3 травня, с.7.

20 років. Криворізька міська організація Національної спілки художників України, Кривий Ріг 2013.

Диво-казка на склі, «Слово жінки» Літо, 2008, с. 3.

Д ю к а А., *Виктор Тополь,* «Саксагань», № 1, 1994,с. 48.

Д ю к а А., *Зона молчания (по Виктору Тополю),*«Деловой Вестник», № 7, 1993, с.26–28.

Д ю к а А.*«Я пишу картины, а они пишут меня»,* «Саксагань», № 2, 1995, с.47–48.
Энциклопедический словарь символов/ Авт.-сост. Н. А. Истомина, Москва 2003.
Энциклопедия символизма, Москва 2001.
Клименко О. Найден О. А., *Рак – майстер народної картини,* «Народна творчість та етнографія»,№5-6, 1992, с.54-59.
Л е щ е н к о Є., *Альбом. Серія « Наш час – наш простір», за ред. М. Маричевського*, Київ, кн. 11, 2005.
К о р н і є н к о В., *Криворізький феномен,*«Кур'єр ЮНЕСКО», березень, 1995, с.32–35.
К о с м і н а В. Л., *Буклет виставки Олександра Юрченко у Виставковій залі,* Кривий Ріг 2001.
К о с т а д и о н о в а Е., *Сущность города,*«Твоя молодость», газета, № 8, 2008, с.11.
CouleursD'Ukraine – Peinturesous' verreed' Anastasia Rak, Каталог виставки А. Рак, Paris 1999.
Криворізька енциклопедія, за загал. ред. В. Бухтіярова, Кривий Ріг, т. 1, 2005.
Криворізька енциклопедія, за загал. ред. В. Бухтіярова, Кривий Ріг:, т. 2, 2005.
Літературознавчий словник-довідник, за ред. Р. Гром'як, Ю.І. Ковалів, Київ 1997.
М е л ь н и к А., *Вселенная Вячеслава Странника,* «Саксагань», № 2, 2008, с.66–67.
П е т р о в а О., *Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX ст. – початку XXI ст.,* Київ 2004.
Современный словарь по культурологии, Минск 1998.
Т у р с к о в а Т., *Новый справочник символов и знаков,* Москва 2003.
Ш е л л и н г Ф., *В кн.: М. Овсянникова«История эстетической мысли»*, Москва 1984.
Ш у м а н А., *Трансцендентальная философия,* Минск 2002.
Щ е р б а н ь М., *Анастасія Рак у Парижі*, «Освіта», газета, 12–19 липня, 2000, с.6.

ARTISTIC AVANT-GARDE OF KRYVYI RIH THROUGH THE LIGHT OF PRESENT

If one talks about artists, there is a strong union of artists in Kryvyi Rih. People talk about the place of force of our ancestors, people hint at the magic properties of this earth that generates and attracts creative and eccentric people. Many of them search the best place in the world. If you talk about artists you will find that union working in different genres and directions of art without any prohibitions now. They have also the opportunity to propagandize the works in a show-room, museums, special schools of the city and other establishments, personal and collective exhibitions.

But in fact the artists of the past of the XX century tested many distressing repressions, persecutions, misunderstanding of creative searches that accorded with ideology of explorers of socialist realism. A whole epoch got the name of «modern» and it generates the enormous amount of artist`s directions and leads the creative personalities. It represents reality in work that eccentrically perceived by people. The innovators in this art and brightest representatives of «modern – vanguard» direction in Kryvyi Rih became already mentioned by us Hrygorij Synytsy, Anastasiya Rak, Vjyatsheslav Strannik, Yurij Green, Victor Topol, Oleksandr Yurchenko, Pavlo Scoromnyan other. The short facts of local encyclopedia stingily report certain information about its creative citizens and their difficulties in work for contemporaries to realize how many they had to outlive to make their art.

Key words: avant-guard, moving, experiment, violation of norms and traditions, dialog of cultures, tradition, innovation, creative, art.

Марта КРАВЧЕНКО

Художньо-естетичні особливості авторських прикрас в Україні ост. третини XX – початку XXI ст.

Завданням цієї публікації є висвітлити художньо-естетичні особливості авторських прикрас в Україні ост. третини XX – початку XXI ст.: зосередивши увагу на особливостях застосування матеріалу в прикрасах, таким чином сконцентрувати увагу на традиційних та альтернативних матеріалах, проаналізувати художні особливості прикрас ост. третини XX – початку XXI ст., та узагальнити перспективи та напрями розвитку цього мистецтва.

Труднощі у виявленні художньо-естетичних особливостей авторських прикрас мають об'єктивний і суб'єктивний характер, до яких належать:

– новаторський характер явища авторських прикрас в Україні, його позиціонування на межі образотворчого та декоративного мистецтва;
– розірваність у часі з ідеями та прикрасами зарубіжними, оскільки в Центральній Європі це явище вже було актуальним в 1970-х роках, в Україні в цей час проявляються лише невеликі спроби майстрів на експерименти;
– освітня база не передбачає на сьогодні окремого навчального курсу «авторських прикрас», навчання відбувається в контексті ювелірного мистецтва;
– а також відсутність зібраної інформації про творчість художників, їх внесок в загальний український процес, отримані дані це зібрані по частинах публікації та інтерв'ю з авторами,
– практично відсутній галерейний та виставковий рух в цій сфері мистецтва, та матеріально-технічне забезпечення художників, на противагу європейським майстрам, де вивчені та представлені широкі можливості роботи в різних матеріалах.

Всі ці фактори зумовлюють певні перепони у виявленні художньо-естетичних особливостей та аспектів розвитку авторських прикрас в Україні, проте вони стали рушійною силою для виявлення творчого потенціалу художників, які незважаючи на різноманітні

перешкоди працювали в цій сфері мистецтва, виражаючи художні образи альтернативними можливими засобами.

В українському мистецтвознавстві проблема сучасних художніх прикрас, їх розвиток, тенденції, мистецькі та естетичні якості зовсім не досліджена. Це пояснюється також тим, що Україна, та її мистецькі процеси в цьому питанні перебували осторонь від загальноєвропейських. Тут популяризувались художні якості прикрас історичних епох та застосування традиційних консервативних матеріалів, лише в кінці XX ст., невелика група художників-ювелірів та поодинокі автори в своїх творах починають експериментувати з технікою, матеріалом, формою, але при цьому практично не відходячи від загально усталених «канонів».[906]

Мистецтво прикрас у Україні уже протягом десятиліть розвивається в руслі «авторського мистецтва». На території колишнього Радянського Союзу тенденції авторського мистецтва прикрас утверджуються вже в 1970-х роках. В 1970-х роках в Україні на перший план виступило захоплення ретроспективізмом і багатоманітністю ювелірних виробів. Це було пов'язано з можливістю відродження в пострадянський час класичного спадку українського ювелірного мистецтва. 1980-ті роки — це період вираження авторського мистецтва. Воно виокремилося як самостійний вид мистецтва, що володіє своєю оригінальною мовою. Художникам властива внутрішня свобода, відчуття матеріалу. Для втілення своїх творчих задумів вони знаходять сміливі образи та конструкторські вирішення.

---

906 Творчість художників-ювелірів другої половини XX ст. привертала увагу вузького кола мистецтвознавців, а саме Р. Шмагала.
Р. Ш м а г а л о, *Ювелірне мистецтво України: авторський пошук і ринок* [в:] «Образотворче мистецтво» № 3-4, Київ 2012, с. 34–35.
Р. Ш а ф р а н, *Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кін XX ст.* [в:] «Вісник ЛНАМ. Спецвипуск V», Львів, 2008 с. 82–102.
А. Б л о ш и н с ь к а, *Львівський ювелір С. Вольський* [в:] «24 карати: Мода. Стиль. Коштовності.», № 9, Київ 2001 с.25–28.
О. Р о с и н с ь к а, *Сучасне ювелірне мистецтво Буковини* [в:] «Образотворче мистецтво» №3(71), Київ 2009 с.101–102.
З. Ч е г у с о в а, *Емалевий вибух в Україні* [в:] «Образотворче мистецтво» № 3(71), Київ 2009 с. 56–57.
Л. П а с і ч н и к, *Сучасне ювелірне мистецтво України: творчі пошуки та знахідки провідних митців Криму* [в:] «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, Випуск 19, Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету Том 1», Рівне 2013 с. 72–84. Твори молодого покоління митців залишаються осторонь мистецтвознавчого аналізу і подані в мистецтвознавчий дискурс нами вперше.

В радянський час авторське мистецтво від початку мало певну особливість. Унаслідок державної монополії на роботу з дорогоцінними металами та камінням, воно було позбавлене можливості використовувати основні традиційні матеріали. Багато художників-ювелірів були змушені звернути увагу на дешеві метали та їхні сплави — мідь, нікель, мельхіор, і на нові сучасні матеріали — титан, сталь, пластмасу, синтетичне скло. Цей факт безумовно вплинув і зумовив характер ювелірного мистецтва наступних десятиліть XX ст. У своїх творчих пошуках художники йшли від форми виробу, від ідеї до матеріалу, відкриваючи його пластичні можливості та декоративні якості. Обмеження можливості працювати з традиційними для ювелірної техніки матеріалами, а отже, з традиційними техніками, привело художників до формотворчості, пов'язаної з новою естетикою дизайну.

Період 1990-х-2000-х років є знаковим в мистецтві художніх прикрас. Основними тенденціями прикрас в Україні стає сильніша орієнтація авангарду, експерименти з новими матеріалами, поширення неортодоксальної естетики матеріалу. Це було зумовлено формуванням нової молодої плеяди художників, випускників художніх закладів, в основному Львова, Києва, оскільки там ведеться професійна підготовка художників-ювелірів.

Окрему і найбільш важливу частину нашого дослідження мистецтва авторських прикрас становить творчість художників, які працюють самостійно, випробовують різні техніки та матеріали, форми творчого вираження. Останнім часом кількість таких художників суттєво збільшилась, саме вони творять «нове мистецтво прикрас» в Україні, абстрагуючись від класичного мистецтва та коштовностей, наповнюють свої твори концептуальним змістом. До таких сучасних майстрів в традиційних ювелірних матеріалах належать С. Вольський (Львів), В. Крохмалюк (Львів), О. Буйвідт (Львів), О. Гикова (Львів), А. Кулигін (Київ), В. Хоменко (Київ), В. Балибердін (Київ), К.Кравчук (Чернівці), С. Пержан (Чернівці), О. Гаркус (Косів) та інші. В альтернативних матеріалах, таких як коване залізо, дамаск, алюміній, текстиль, пластик, полімери, кераміка, скло, теж зібралась чимала плеяда митців, слід зауважити, що часто це випускники образотворчих студій, а не ювелірного мистецтва, тут слід згадати А. Болюха (Львів), А. Дячука (Тернопіль), І. Слободяна (Львів), Х. Хаїмович (Київ-Тель-Авів), А. Гамаль (Львів), Т. Скляр (Київ), О. Теліженко (Київ), Л. Дегтярова (Київ), Т. Чорна (Київ), Л. Малікова (Київ) та інші.

Тому, для того, щоб більш повно виявити мистецькі художньо-естетичні особливості авторських прикрас в Україні ост. третини XX – початку XXI ст. ми вирішили проаналізувати концепції та методи застосування матеріалів у прикрасах, оскільки в кінці XX століття матеріал у прикрасах стає важливою формою творчого виразу. А також прослідкувати можливі перспективи та напрями розвитку мистецтва авторських прикрас в Україні в контексті складеної ситуації, яка має проблемні місця та різні вектори становлення і розвитку.

В українському мистецтвознавстві питання застосування різних матеріалів, як традиційних так і альтернативних у сучасних художніх прикрасах, їх мистецькі та естетичні якості зовсім не досліджена. Це можна пояснити тим, що це явище досить молоде і не досліджене ґрунтовно. Якщо порівнювати з загальноєвропейськими процесами, то у мистецькому дискурсі Центральної Європи питання застосування матеріалу є важливим, оскільки матеріал є важливою складовою у творчому вираженні. В Україні в останній третині XX ст. популяризувались художні якості прикрас історичних епох та застосування традиційних консервативних матеріалів, і лише в кінці XX ст., художники-ювеліри та поодинокі автори в своїх творах починають експериментувати з матеріалом, формою та технікою, але при цьому практично не відходячи від загальноусталених «канонів».

Для початку слід звернути увагу на дві основні групи матеріалів прикрас, а саме традиційні та альтернативні матеріали. Традиційними матеріалами прикрас завжди вважались ювелірні субстанції, такі як золото, срібло, металеві справи (латунь, мельхіор), платина, коштовне каміння. Особливістю українського мистецтва прикрас є те, що в 1970-1990 х роках художники зазвичай обирали їх, це було зумовлено естетичними та художніми смаками, системою художньої освіти, історичними умовами, а також обмеженим простором Радянського Союзу, відсутністю контактів із загальноєвропейськими процесами. Проте, вузькі можливості матеріалу провокували експерименти з формою, художнім вираженням в прикрасах. У 1980-1990-х роках ювелірне мистецтво прикрас збагатилось перетвореннями у стилістичній та образно-пластичній сфері через розширення тематичного діапазону, цілеспрямований відхід від ужитковості.

Альтернативні матеріали в українському мистецтві прикрас існують досить малий проміжок часу, а саме в 1990-х роках спостерігаються перші спроби урізноманітнити творчий простір прикрас.

В інформаційному мистецькому середовищі поступово стають відомі рухи в мистецтві прикрас в Центральній Європі, про діяльність кафедр проектування прикрас у вищих мистецьких школах Відня (Австрія), Пфорцгайму (Німеччина), Мюнхену (Німеччина), Амстердаму (Голандія), Лодзі (Польща), творчість провідних художників, які закорінили досвід використання нетипових матеріалів, відходів сировини та напівфабрикатів ще в 1960-1970-х роках. До альтернативних матеріалів слід віднести коване залізо, алюміній, кераміку, текстиль, пластик, полімери, силікон, mixed-techni. Важливим фактором у цьому дослідженні є те, що на початку XXI століття і до нашого часу сформувалась велика когорта художників, які працюють в цій сфері мистецтва. Тому, слід зазначити, даний розділ є надзвичайно актуальним, оскільки це питання раніше не досліджувалась, ми проводимо аналіз особливостей застосування матеріалів у прикрасах та художні форми творчого вираження провідних авторів ост.третини XX – початку XXI ст.

Коштовними, або благородними, називають вісім металів, виділених в окрему групу. До них відносяться золото, срібло, платину, а також платинові метали (платиноїди): паладій, родій, іридій, рутеній і осмій. Основу для використання в ювелірній справі складають власне три метали – золото, срібло і платина. Провідне місце серед них займають золото і срібло, найбільша кількість сплавів золота в широкій колірній гамі, рожеве, біле, зелене золото. В ювелірному мистецтві останньої третини XX-початку XXI століття почали активно застосовувати кольорові метали: мідь, латунь, бронза, мельхіор, нейзильбер, чорні метали – залізо і його сплави (сталь або чавун). У прикрасах ювелірних традиційно застосовують коштовне каміння. Таким чином, класифікації матеріалів, які використовують в ювелірних прикрасах ми маємо досить чітку картину. Для того щоб виявити концепції застосування матеріалу у авторських прикрасах, слід звернути увагу на творчість художників, які надають перевагу коштовним матеріалам. До традиційних матеріалів звертаються художники різних естетичних поглядів, як і класичні наслідувачі історичних стилів, так і художники більш авангардного мислення, а також і ті, які черпають натхнення в національному мистецтві.

Враховуючи те, що золото досить дорогий матеріал і не кожен ювелір в 1970-90-х роках міг працювати в цьому матеріалі повністю. Якщо говорити про авторські прикраси то тут зазвичай застосовували срібло, кольорові метали із можливим застосуванням золота, як декоративного елементу.

Від 1970-х років у ювелірних виробах, як і загалом у декоративному мистецтві, змінилося ставлення до декору, його кількості, способу розташування. Окреслився перехід від варіацій традиційних мотивів до сучасних пластичних форм. Художників більше приваблює робота над формою, краса гладкої поверхні, виявлення естетичних якостей фактури, кольору, матеріалу.[907]

1980-ті роки – це період вираження авторського мистецтва. Воно виокремилося як самостійний вид мистецтва, що володіє своєю оригінальною мовою. Художникам властива внутрішня свобода, відчуття матеріалу. Для втілення своїх творчих задумів вони знаходять сміливі образи та конструкторські вирішення.[908] Відроджується техніка гарячої емалі, особливо плідно в цій техніці працює С.Вольський.[909] 1970-80-х роках в Україні поступово відроджується мистецтво емалі. Діяльність сучасних українських художників-емальєрів пов'язана з двома мистецькими закладами – Національною академією образотворчого мистецтва та архітектури у Києві та Львівською національною академією мистецтв. Відомим центром емальєрного мистецтва був і залишається Львів. Сьогодні цю традицію продовжує Львівська національна академія мистецтв. У Львові запрезентовані обидві гілки емалі – ювелірна та художня. Прикраси з ювелірної емалі у Львові виконують творча родина Козій, та заслужений художник України Станіслав Вольський, який навчає також цієї техніки в Львівській національній академії мистецтв. Теоретик мистецва А.Кантор, аналізуючи мистецькі процеси 1980-х років, зазначив: «... усяке мистецтво сьогодні є станковим, оскільки його ціль — виставка, де представлено індивідуальність, а не ансамбль...».[910]

Прикраси декоровані емалями творять кияни Сергій та Тетяна Колечки. Твори художників нагадують легкий акварельний чи пастельний живопис. Серед художників прикрас, які цікавляться емаллю дуже часто можна зустріти ювелірів Капітонова Сергія

---

907 О. І в а с ю т а, *Лекція. «Комплект жіночих прикрас» з програми другого курсу кафедри металу ЛНАМ* [в:] «Ковальська майстерня. Каталог Художня обробка металу в навчальних закаладах України» № 3(5), Київ 2006 с. 147–149.

908 *Ibidem*, с. 147–149.

909 А. Б л о ш и н с ь к а, *Львівський ювелір С. Вольський* [в:] «24 карати: Мода. Стиль. Коштовності.», № 9, Київ 2001, с.25–28.

910 А. К а н т о р, *Искусство восьмидесятых годов* [в:] «Советское искусствознание» Вып. 24, Москва 1988, с. 5-29.

(Київ), Олександра Міхальянца (Сімферополь), сім'ю Федорових (Сімферополь), Наталію та Олександра Портних. [911]

В радянський час авторське мистецтво від початку мало певну особливість. Унаслідок державної монополії на роботу з дорогоцінними металами та камінням, воно було позбавлене можливості використовувати основні традиційні матеріали. Багато художників-ювелірів були змушені звернути увагу на дешеві метали та їхні сплави — мідь, нікель, мельхіор, і на нові сучасні матеріали — титан, сталь, пластмасу, синтетичне скло. Цей факт безумовно вплинув і зумовив характер ювелірного мистецтва наступних десятиліть XX ст. У своїх творчих пошуках художники йшли від форми виробу, від ідеї до матеріалу, відкриваючи його пластичні можливості та декоративні якості. Обмеження можливості працювати з традиційними для ювелірної техніки матеріалами, а отже, з традиційними техніками, привело художників до формотворчості, пов'язаної з новою естетикою дизайну.

Особливо вирізняється творчий доробок художників Києва, Чернівців, Харкова, Одеси, Криму. Часто не маючи можливості працювати з дорогоцінними металами, вони експериментували зі сплавами (мельхіор, нейзильбер), титаном, використовували нетрадиційні матеріали для прикрашання своїх виробів.

В 70-80-х роках XX ст. українські ювеліри досягли значного успіху. Важливу роль у вдосконаленні професійної майстерності відіграли теоретичні і практичні семінари, організовані Художнім фондом України. В 1985 році в Києві була створена Творча група, в яку увійшли провідні українські ювеліри. Вагоме місце в той час займала майстерня київського художника В. Хоменка, в якій майстри продовжили пошук нових композиційних, технологічних, образних вирішень.[912] У 70-80-х роках XX ст. ювеліри України активно виходять на міжнародну арену, беручи участь у престижних виставках, дипломантами яких були провідні художники-ювеліри України – В. Друзенко (Київ), Є. Жданов, Ю. Федоров, О. Міхальянц, О. Письменний, Т. Письменна (Сімферополь).[913]

---

911 Л. Пасічник, *Сучасне ювелірне мистецтво України: творчі пошуки та знахідки провідних митців Криму* [в:] «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Випуск 19. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету Том 1», Рівне 2013 с. 72–84.

912 О. Федорук, *Сучасне українське ювелірство: Здобутки і перспективи* [в:] «НТЕ», 1985, № 5, с. 11–17.

913 О. Федорук, *Сучасне українське ювелірство: Здобутки і перспективи* [в:] «НТЕ», 1985, № 5, с. 11–17.

В Києві існує ціла плеяда талановитих художників, особливо вирізняється творчість Віталія Хоменка, який творить коштовні дива вже сорок п'ять років: протягом цього часу він просто-таки поріднився з ювелірним мистецтвом. В своїх творах надає перевагу таким матеріалам як срібло, золото в поєднанні з дорогоцінним камінням – діамант, гранат, топаз, аквамарин, берил. Твори майстра цікаві авторською технікою, поєднанням класичної та сучасної стилістики.[914]

Колега по цеху Володимир Балибердін з Києва в 1980-х роках одним з перших застосував традиції українського народного мистецтва в ювелірній справі і продовжує працювати у цьому напрямі і нині. У творах художник використовує різні матеріали ювелірної творчості. Особливе місце у творчості Балибердіна займають жіночі прикраси – підвіски, брошки, сережки, браслети, які він виконує віртуозно володіючи прийомами художньої обробки таких матеріалів як срібло, золото, слонова кістка, перламутр, коштовне каміння.[915]

Період 1990-х-2000-х років стає знаковим в мистецтві художніх прикрас. Основними тенденціями прикрас в Україні стає сильніша орієнтація до авангарду, експерименти з новими матеріалами, поширення неортодоксальної естетики матеріалу. Це було зумовлено формуванням нової молодої плеяди художників, випускників художніх закладів Львова, Києва, Харкова. Але, незважаючи на такі активні рухи велика кількість художників працюють в традиційних техніках та матеріалах, а інколи поєднуючи в своїй праці різні творчі експерименти.[916]

Художниками та випускниками ЛНАМ, які і надалі працюють в сфері ювелірного мистецтва є Віталій Крохмалюк та Олександр Буйвідт. Віталій Крохмалюк в своїх ювелірних виробах є надзвичайно точним та досягнув високої технічної рафінованості та естетичних якостей. В прикрасах він як матеріал застосовує срібло, золото, а також працює з титаном, використовує кольорове дорогоцінне та напівдорогоцінне каміння.[917]

Олександр Буйвідт, також випускник Львівської академії мистецтв 2003 року працює як художник-ювелір. Розглядаючи його

914 О. Федорук, *op. cit.*, с. 11–17.
915 *Ibidem*, с. 11–17.
916 Р. Шмагало, *op. cit.*, с. 34–35.
917 М. Кравченко, *Львівська ювелірна школа – магнетизм творчості* [в:] «Образотворче мистецтво» № 3, 2006, с. 83–86.

роботи можна зауважити, що автор переважно працює зі сріблом, рідше золотом та іншими металами. Ювелірні вироби Олександра динамічні, тут спостерігається постійний ритм ліній та площин, які прослідковуються в перснях, браслетах, сережках, нашийних прикрасах.[918] Олег Петрів, теж випускник ЛНАМ експериментує з формами та кольором, інспірується словянськими та кельтськими мотивами, з матеріалів надає перевагу сріблу, латуні, напівкоштовному камінню. Ольга Гикова, випускниця Львівської національної академії мистецтв надає перевагу сріблу, частково золоту, в поєднанні з коштовним камінням, перлами. Її прикраси досить лаконічні в образному вирішенні, робота над поверхнею матеріалу – полірування, матування, чи не найкраще виражає його художні властивості. Київський художник Хаїм Хаймовича, використовує мідь і сріблення, також поєднує їх з алюмінієм. Творить прості делікатні форми, які підкреслюють красу тіла.[919]

Ціла плеяда митців-ювелірів сформувалась в Криму, а саме в Сімферополі - Юхим Жданов, Олександр Михальянц, Олександр Лєжепьоков, Сергій Капітонов. Найвизначнішою постаттю беззаперечно є Олександр Міхальянц – художник, скульптор, ювелір. В ювелірному мистецтві працює вже з 1960-х років, в творах художника прослідковується вплив живописного та емальєрного мистецтва, основними матеріалами для творчості є срібло, золото, мідь, емалі, коштовне каміння.[920]

Один із старійшин буковинського ювелірства Манолій Руснак закінчив Вижницьке училище прикладного мистецтва, довший час займався карбуванням. В ювелірному мистецтві сповідує принципи класичного мистецтва. Працює переважно з золотом, сріблом та коштовним камінням – традиційними матеріалами в ювелірному мистецтві.[921]

Художники-ювеліри з Буковини, Чернівців – Штефан Пержан та Костянтин Кравчук в мистецтві прикрас надають перевагу сучасному дизайну прикрас у застосуванні традиційних матеріалів. Твори Штефана Пержана новаторські, на думку майстра – без революції немає мистецтва. Він створює композиції, в яких поряд зі сріблом, коштовним камінням широко застосовує мамонтову кістку, шкіру

918 Транскрипт інтерв'ю з О. Буйвідт. Львів, липень 2012 р. Архів автора.

919 Транскрипт інтерв'ю з Х. Хаїмовичем. Київ, липень 2013 р. Архів автора.

920 Л. Пасічник, *op. cit.*, с. 72–84.

921 О. Росинська, *Сучасне ювелірне мистецтво Буковини* [в:] «Образотворче мистецтво» № 3, Київ 2009, с. 102–103.

ската. Випусник вижницького коледжу Костянтин Кравчук з початку 2000-х років є учасником та призером численних міжнародних конкурсів прикрас. Пан Костянтин також не визнає мистецтва без експерименту. К. Кравчук цікавий тим, що в своїх творах застосовує традиційні матеріали такі як срібло, золото, напівкоштовне каміння інколи в поєднанні з несподіваними матеріалами – нейлоновими нитками, монетами, мікросхемами. В своїх роботах він проте велику увагу приділяє формам, кольору, фактурі, використовує напівдорогоцінне каміння, зазвичай творить не один твір, а цілі ювелірні колекції-ансамблі. Ілля Попюк, колишній учень вижницького коледжу в даний час працює в Києві, в Інституті прикладного мистецтва ім. М. Бойчука. Як художник ювелір надає перевагу класиці, яка опирається у стилістиці формах на народне мистецтво, сецесію, а в матеріалах застосовує срібло, золото, латунь, напівкоштовне каміння.[922]

Художник Олег Гаркус з Косова продовжує багатовікові традиції гуцульських майстрів. В прикрасах він використовує поєднання різних матеріалів, таких, як латунь, бронза, нейзильбер, срібло, корали, бісер, коштовне і напівкоштовне каміння. У формах прикрас надає перевагу нагрудним прикрасам, комплектам, які включають нагрудні прикраси, сережки, персні. В стилістиці Олег Гаркус тяжіє до народних мотивів мистецтва Гуцульщини, що прослідковується в формах прикрас та декорі. Навчався художник в народного майстра Романа Стринадюка, який відродив багатовікову традицію мосяжництва та гуцульських прикрас, в матеріалі він надавав перевагу латуні, бронзі та сріблу. Проте в мистецькому плані важко його назвати новатором, оскільки пан Роман робив копії давніх гуцульських прикрас, проте вносив власні авторські інтерпретації. В Косові живе і працює ще один художник прикрас Руслан Гарматюк, який до прикрас прийшов з ковальства, що чітко прослідковується в його творах, він поєднує залізо і золото, мідь і латунь, сталь і коштовне каміння.[923] Стилістика його творів досить лаконічна, помітний вплив народного мистецтва Гуцульщини. Незважаючи на народні тенденції в прикрасах, Олег Гаркус та Руслан Гарматюк працюють в дусі сучасного мистецтва, їхні твори монументальні та автентичні водночас.

922 О. Росинська, *op. cit.*, с. 102–103.

923 Транскрипт інтерв'ю з Р. Гарматюком. Івано-Франківськ, травень 2014 р. Архів автора.

Тенденції застосування альтернативних матеріалів в авторських прикрасах почали проявлятись в українському мистецтві ще в 1970-80-х роках, проте, спочатку це були нетрадиційні для того часу матеріали, такі як сплави недорогих металів, натуральне каміння в контексті ювелірних субстанцій. Тому, свою основну уваги ми хочемо звернути, саме на застосування альтернативних матеріалів як основних у прикрасах, де матеріал виконує різні функції: формотворчі, образотворчі, колористичні та інші. З альтернативних матеріалів ми хочемо виділити наступні групи: натуральні матеріали та синтетичні матеріали. До групи натуральних матеріалів належить кований метал, дамаська сталь та алюміній, які не використовують у традиційних ювелірних прикрасах, проте мають спільні технологічні характеристики, текстильні матеріали (тканина, вовна, шкіра), кераміка, скло. До синтетичних матеріалів належать пластик, акрил, полімерна глина, силікон. Слід зазначити, що часто зустрічається поєднання різних матеріалів, які виражаються в mixed-technik і застосуванням різноманітних деталей вживаної техніки, скла, кераміки, акрилу та інших. В контексті мистецтва сучасних авторських прикрас існують також арт-обєкти, які є доповненням прикрас у виставковому просторі, створені синтезом мистецтв із посиланням на скульптуру, живопис, графіку та інсталяцію.

З початку 2000-х років молоді художники звернули свою увагу на альтернативні матеріали. Спочатку це були випускники Львівської національної академії мистецтв, група молодих художників ювелірів, які почали застосовувати та експериментувати з матеріалом і формою, а саме тут слід відзначити роботи Ореста Івасюти, який в своїх прикрасах поряд із ювелірними субстанціями, такі як срібло та мельхіор використовує магніт, волосся, кістку, монети. Віталій Крохмалюк, випускник ЛНАМ звертає свою увагу на силікон в поєднанні зі сріблом, що виразилось в серії перснів, де форма прототипу зі срібла повторювалась і спрощувалась в силіконових формах перснів. Серія була презентована в 2002 році як арт-обєкт на виставці прикрас в Легніце (Польща). Едуард Іванюшенко застосовував в кулонах-оберегах мідь, срібло і органіку (часник). Текстиль, а саме, лляні мотузки застосовує ужгородський художник Ян Потрогош (випускник ЛНАМ) у серії нашийних прикрас з срібними невеликими глечиками, яка була виконана в 2002 році. Чернівецький художник прикрас Стефан Пержан використовує в прикрасах зі срібла органічні елементи, такі як шкіра ската, кістка, пластик, акрил. Як ми бачимо, застосування нетрадиційних матеріалів спершу прослідковується в контексті прикрас

виконаних з традиційних ювелірних матеріалів, таких як срібло, мідь, мельхіор. На нашу думку, ситуація склалась таким чином тому, що художники-ювеліри орієнтувались в творчому вираженні спершу на основний матеріал для прикраси, як традиційний, а нетрадиційні елементи, виступали доповнюючими виражальними засобами.[924]

Важливо зазначити, що освіта в сфері прикрас в Україні орієнтується на ювелірну справу і вивчається поряд з ковальством та художньою обробкою металу. Неможливо не звернути увагу на те, що тут сформувалась ціла когорта художників, які виконують прикраси в близьких до ковальства матеріалах та техніках, а саме, в кованому металі, техніці дамаської сталі, титані. Ці матеріали, а також їх технологічні можливості вже давно використовують зарубіжні художники, оскільки в них доступніший інформаційний простір та матеріальна база, а в Україні, лиш недавно, а саме з 2000-х років, майстри почали звертатись до цих методів обробки металу та виготовляти з них прикраси. Львівський художник по металу Андрій Болюх більше відомий в широких колах як коваль, проте особливою сферою його творчих зацікавлень є прикраси. В прикрасах він працює з такими матеріалами як титан, сталь, нержавіюча сталь, дамаська сталь. В прикрасах автор намагається робити цікаві речі, не лише утилітарного характеру, а й такі, що хотілось би розглядати, свого роду міні-скульптури. Саме тому, улюбленим матеріалом Андрія Болюха є титан, який крім пластичності скульптури проявляє живописні властивості, при нагріванні змінює колір поверхні, дає багато декоративних можливостей. Окрім титану автор наполегливо експериментує з дамаською сталлю, яка дає можливість створювати лаконічні за формою прикраси з природнім декором поверхні, який дає ця техніка, досить трудомістка і складна. У формах прикрас Андрій Болюх обирає кулони, сережки та браслети.[925] В техніці дамаської сталі працює також тернопільський художник Андрій Дячук, який у формах прикрас обрав для творчих експериментів – перстені. Ще однією технікою, схожою візуально до дамаської сталі за фактурою і загалом технологією, є мокуме, в якій виражає свої творчі ідеї Андрій Дячук. Техніка досить складна і є новою в українському мистецькому середовищі, тому слід зазначити, що автор є одним з піонерів цієї техніки в Україні.[926]

924 М. Кравченко, *op. cit.*, с. 83–86.
925 Транскрипт інтерв'ю з А. Болюхом. Львів, листопад 2014 р., Архів автора.
926 Транскрипт інтерв'ю з А.Дячуком. Тернопіль, липень 2013 р. Архів автора.

Ковані жіночі прикраси Емілії Сидор досить незвичне явище для ювелірної справи і для ковальства. В прикрасах мисткиня працює у сріблі і залізі, її твори демонструють оригінальність мистецького задуму та вправність у застосуванні досить не своєрідної для прикрас техніки.

Прикраси з кованого металу є прерогативою художників, які працюють в ковальській сфері і свої творчі візії викладають в невеликих об'єктах – прикрасах. В цій сфері прикрас слід згадати львівських художників – Ігора Слободяна, Андрія Болюха, Емілію Сидор, тернополянина Андрія Дячука, киянина Андрія Кулигіна, також молоду художницю Надію Ямнич, випускницю ЛНАМ, в даний час місцем її творчості є місто Чістерніно в Італії.

Експерименти зі сплавами різних металів демонструє львівський художник Юрій Царенко, який цікавиться гальванопластикою. Його новацією є скорше не матеріал, а форма, оскільки за освітою він скульптор, і таким чином намагається створити в прикрасах скульптура для тіла. Поверхні його робіт відзначаються фактурою, яку він відполіровує до блиску, або надає різних природніх властивостей, намагається повторити малюнок та властивості кори дерева або натурального каміння. Свої прикраси він доповнює синтетичним та натуральним камінням, деревом, кісткою.[927]

Нетрадиційним матеріалом, який відноситься до металів, в прикрасах слід згадати алюміній, який досить рідко застосовують в прикрасах, проте він дозволяє створювати м'які пластичні образи, завдяки своїм фізичним властивостям. Київський художник Хаїм Хаїмович створює з алюмінію цілі композиції-комлекси нашийних і нагрудних прикрас та сережок, які вирізняються досить монументальними розмірами, проте матеріал легкий і дозволяє такі образи. Лаконічні форми вигнутих ліній прикрас, які складаються з окремих сегментів в свою чергу складаються в складні кінетичні об'єкти. Також, автор поєднує алюміній з мідними елементами, які наповнюють прикраси кольоровими акцентами.[928]

В процесі дослідження різних матеріалів, таких як кераміка, скло, текстиль хочемо зауважити, що в цій сфері працюють теж молоді художники, які паралельно займаються цими видами мистецтва в житті. Художниця керамістка Олена Хомякова зі Львова закінчила два львівських художніх заклади, коледж ім. І.Труша і Львівську

927 Транскрипт інтерв'ю з Ю. Царенком. Львів, червень 2013 р. Архів автора.
928 Транскрипт інтерв'ю з Х. Хаїмовичем. Київ, липень 2013 р. Архів автора.

Академію Мистецтв. Як зазначає авторка «навчання в коледжі характерне було тим, що тривав пошук спеціальності. Змінила 3 факультети: інтер'єр, художня вишивка, скульптура. По кінцевому, отримала диплом скульптора. В академії також пішла навчатися новому фаху — кераміки. Тож маю дві освіти: скульптор і кераміст. На мій вибір – прикраси, можна сказати, впливали все і всі.[929] В прикрасах з кераміки Олена почала працювати з 2001 року. Постійним матеріалом для Хомякової завжди була кераміка і метал, із застосування допоміжних матеріалів, скла, бісеру, дерева, шкіри, тканини, каміння. В процесі творчості авторка експериментувала з різними художніми можливостями кераміки, надаючи поверхні виробів різних фактур, кракелюру і тд. Зазвичай вона використовує кераміку в поєднанні з металом, латунню, сріблом. Характерною особливістю прикрас Олени Хомякової є те, що вона не міксує матеріали, а надає перевагу одному-двом і приділяє увагу конструкції виробу. Раніше домінантною були еклектичні фактура, колір, форми і навіть призначення. Серія авторських прикрас «Біла», яка була виконана в 2011 році виконана в сріблі, з використанням кераміки, скла, перлів, каміння, виключно білого кольору. Перстені від молодої львівської художниці, що здобула вищу освіту кераміста і скульптора, це не просто прикраси, це арт-об'єкти, скульптурні композиції в мініатюрі, що тяжіють до естетики мінімалізму, близькі до прогресивного скандинавського дизайну, цікаві своїм поєднанням об'ємів, форм, фактур та матеріалів.

Нове вираження творчого мислення художниці виявилось у створенні бренду прикрас «Olena KHOMYAKOVA & KAZA», що народився від знайомства з київською художницею Богданою Хміль. [930]Прикраси створені в контексті цього бренду вже більше звертаються до естетики стім-панку та клок-панку, які можна охарактеризувати загалом як, mixed-technic, в прикрасах менше застосування кераміки, тому ці твори ми розглянемо дещо пізніше.

Серію прикрас з кераміки в 2005 році створила львівська художниця Ольга Пильник, яка більш відома в творчому колі як художниця керамістка, яка працює в скульптурних формах. Свого роду це був експеримент, проте художниця зазначає, що працювати у великих і малих формах, які виражаються у прикрасах і є ближчими до тіла, це перевірка на майстерність. Серія перснів з порцеляни, які можна охарактеризувати як між пальцеві, або на два пальці, були високо

929 Транскрипт інтерв'ю з О. Хомяковою. Львів, травень 2014 р. Архів автора.
930 Транскрипт інтерв'ю з О. Хомяковою. Львів, травень 2014 р. Архів автора.

оцінені німецьким колекціонером прикрас Андреас Дітер, який також є одним з засновників видавництва «Арнольдше», що спеціалізується виключно на публікаціях про прикраси та декоративно-ужиткове мистецтво. Окрім того, Ольга Пильник, як скульптор з кераміки створила серія натільних прикрас-корсетів для талії, шиї, рук, передпліч, які поєднувались з шкірою та тканиною.[931]

Львівська художниця-керамістка Ольга Козлик вже багато років в своїй творчості звертається до прикрас з глини. Діапазон її зацікавлень це нашийні прикраси з намистин різних форм і розмірів, які нашаровуються один на одний і таким чином формують скульптурний об'єкт на тілі. Керамічні намистини покриті багатошаровими емалями, які виявляють різноманітні кольорові ефекти.

Ще однією цікавою представницею прикрас з кераміки є художниця Надія Ямнич, яка навчалась на кафедрі сакрального живопису у Львові, а зараз живе і працює в Чістерніно (Італія). Поряд із сакральним живописом художниця паралельно займається художніми прикрасами, до яких звернулась в 2005 році. Матеріалом вона обрала кераміку двох кольорів, білу і червону. Форми прикрас лаконічні, практично без декору, прикраси вона демонструє як скульптуру на тілі. Це нашийні прикраси, персні, сережки. Хочу зауважити, що в її прикрасах з кераміки прослідковуються мінімалістичні образи сакрального мистецтва, які виражаються в позолочених деталях, що нагадують німби. Як зазначає мисткиня: «Для мене прикраса – це символ. Носіння прикраси – це ритуал відчуття. Коли форма підкреслює певний стан і якнайкраще виражає його, тоді вона вдала».[932] Окрім того, Надія Ямнич у співпраці з львівським художником-ковалем Ігором Слободяном створили серію кованих прикрас у поєднанні з керамікою.

Прикраси з кераміки на даний час є особливо популярними, велика кількість робіт представлена в сувенірних магазинах, біжутерії, проте це переважно роботи масового характеру, які не відзначаються високим художнім рівнем. Саме тому, ми зупинили свою увагу на творчості вищезгаданих митців, які кераміку як матеріал трактують як формотворчий та образотворчий елементи.

Скло як матеріал використовували з давніх часів у прикрасах, переважно це були намистини з кольорового скла. До нашого часу діапазон застосування скла збільшився, а саме це прикраси виконані з скляних намистин, популярними зараз стали вітражні

931 Транскрипт інтерв'ю з О. Пильник. Львів, вересень 2007 р. Архів автора.
932 Транскрипт інтерв'ю з Н. Ямнич. Львів, червень 2013 р. Архів автора.

техніки у прикрасах та фюзинг, а також використання скла, що було у вжитку. Наталія Качмар та Віта Сойка, художниці зі Львова в свої прикрасах використовують скляні намистини. Здавалось, би досить вузький діапазон, проте в їхній творчості є кардинальні відмінності. Наталія Качмар виготовляє намистини самостійно, ретельно опрацьовуючи кожну, як окремий художній твір, формуючи з них насичені колористичні фантазійні композиції. Віта Сойка поєднує венеціанське скло з Мурано в своїх прикрасах зі срібними деталями та монетами. В естетиці образів вона звертається та інтерпретує давні нашийні прикраси заможних жінок – згарди. Її прикраси відрізняються злагодженою колористикою та гармонійними формами.

Прикраси, виконані у вітражній техніці ми бачимо у творчості хмельницької художниці, яка працює під творчим псевдонімом Юкка. Її прикраси з віражного скла то цілі композиції, які складаються з сережок, нашийних прикрас, браслетів та перснів. В одній роботі вона намагається не поєднувати великої кількості кольорового скла, а надає перевагу одному, максимум двом кольорам, а художній акцент в прикрасах створений на поєднанні скла з металом, вона не приховує місць спаювання та з'єднання, а навпаки вони є невід'ємними художнім лементом прикрас. До вітражної техніки у своїй творчості зверталась також Олена Хомякова, яка створила серію перснів із застосуванням кольорового скла та скляного бісеру.

В техніці ф'юзинг творить прикраси художник Олександр Боярко, випускник Львівської національної академії мистецтв. Навчався на кафедрі художнього скла, працює художником по склу, проте насправді творче вираження бачить у жіночих прикрасах. Його прикраси насичені яскравими кольорами, які дозволяє поєднувати обрана техніка, це ціла феєрія барв. У формах Олександр Боярко звертається до нашийних прикрас та сережок, часто створюючи композиції-гарнітури. Митець пропагує сучасні форми, не позбавлені творчого вільнодумства та експерименту. Доповнюючим елементом прикрас є розпис золотими та платиновими глазурями. В естетиці прикрас він дотримується імітації коштовності та водночас її заперечення, оскільки не приховує природних властивостей скла, а за рахунок кольору та форми творить коштовні прикраси.[933]

В тенденціях сучасного мистецтва прикрас працює львівська художниця Майя Котельницька, яка працює в ювелірних техніках із застосуванням різноманітних матеріалів. За основу вони обирає латунь, рідше срібло, а художнім наповненням часто звертається

933 Транскрипт інтерв'ю з О. Боярко. Львів, червень 2013 р. Архів автора.

до кольорового скла, яке обрамляє в метал як коштовність. Цікаво є те, що художниця часто використовує окремі, вже використані шкельця, знайдені на морі чи в річках. Скло такого типу має гладкі форми, та матову фактуру. Використання такого скла є актуальним у творчості німецьких та австрійських художників, наприклад Маріане Шлівінські (Мюнхен), які не характеризують його як мистецтво з сміття (re-cycling), а навпаки тут присутня концепція – шкельця, як знайдені коштовності. Таким чином, ви бачимо досить широкий діапазон застосування скла у прикрасах у різних техніках та творчих можливостях.

Текстильні матеріали також представлені досить широко в сучасних українських прикрасах, тут ми зустрічаємо використання тканини, вовни-повсті, ниток, шкіри, плетення ітд.

Особливою популярністю користується серед художників прикрас з текстилю техніка валяння, де за матеріальну основу використовуються вовна, шовк. В техніці валяння з вовни працює львівська художниця Марія Опалинська, яка формує нашийні прикраси, персні, сережки, броші. Вовна дозволяє виконувати прикраси об'ємних форм і різноманітних кольорів. Також в цьому матеріалі працює київська художниця-модельєр Олеся Теліженко. Свої прикраси художниця створює до колекції одягу, формуючи таким чином загальну композицію. Наприклад, до колекції «Таткова витинанка» Теліженко працювала разом з київською майстринею Ольгою Троян, де була використана вовну, яку валяли в намистини, а потім розписувала їх акриловими фарбами. Також художниця експериментує з вовною імітацією давньоруських прикрас з металів.[934]

В цьому матеріалі свої творчі ідеї виражає львівська мисткиня Софія Огородник, яка спеціалізується по виготовленню прикрас, палантинів та болеро із вовни. Художниця працює з такими видами вовни, як ангійський меринос, коріедейл, австралійська вовна та шовк малбері. У своїх творах Софія Огородник постійно шукає нові форми втілення і способи використання вовни, нові засоби і можливості. ЇЇ власний винахід – тонкі, ажурні, легкі прикраси у формі болеро з вовняних ниток, а також аксеаури, де скляні намистини оздоблені валяною вовно. Усі свої вироби художниця створює в широкій палітрі кольорів.

В техніці валяння прикрас працює молода київська художниця Люба Малікова. Її прикраси це суцільна геометрія та складні конструкції на тілі. В основному вона працює з нашийними прикрасами

934 Транскрипт інтерв'ю з О. Теліженко. Київ, липень 2013 р. Архів автора.

та брошами, оскільки в творчості вона орієнтується на «wearable art.». Загалом художниця прийшла до прикрас з візуального мистецтва, тому в серіях прикрас вона також створює об'єкти-скульптури з вовни виставкового характеру.

Використання тканин в прикрасах ми прослідковуємо в творчості київської художниці-модельєра Оксани Ґудзик, яка працює в техніці печворк. Її фаворитом у формах є різноманітні броші з кольорових тканини, декоровані намистинами, бісером, металевими деталями. З тканинами в прикрасах працює також ужгородська художниця Ліна Дегтярьова. Загалом вона працює з нашийними прикрасами, які формує з фрагментів тканин, мотузків, з різними деталями – заклепки, замки, ґудзики. В своїй естетиці вона імітує коштовності дешевими матеріалами.

В діапазоні текстильних матеріалів слід також згадати шкіру. Київська мисткиня Черкашина Олена працює виключно зі шкірою та експериментує з формою та ритмом конструктивних деталей. Основною формою вона обрала нашийні прикраси, досить об'ємних розмірів та геометричних форм та ліній. В шкірі Олена експериментує з імітацією ювелірного з'єднання в ланцюжках, і в цих роботах вона досягає цікавих ритмічних ефектів. Окрім того, вона обирає фарбовану шкіру в різні кольори, проте в прикрасі зазвичай використовує один колір.

Шкіру, як матеріал для прикрас використовує тернополянка, випускниця Львівської національної академії мистецтв Ольга Тимцан-Какараза. Слід зазначити, що у її прикрасах переплелися бачення кравця та дизайнера інтер'єрів. Саме такі дві освіти отримала дизайнер прикрас. До створення прикрас Ольга Тимцан-Какараза прийшла з виготовлення колекцій для модельєрів. Як каже сама художниця: «працювала зі шкірою і зрозуміла, що одяг із неї не змогла б носити, а прикраси це щось цікаве і нестандартне. Форми моїх прикрас народжуються із танцювальних ритмів: і в танцях, і у плетінні присутня пластика.»[935] У прикраси з натуральної шкіри, а переважно це нашийні прикраси та сережки, дизайнерка вплітає натуральне каміння, скло, кераміку.

Розглядаючи прикраси з синтетичних матеріалів, нашу увагу ми звернули на пластик, акрил, полімерну глину та силікон, оскільки в цих матеріалах працюють українські художники прикрас. Загалом, практика використання синтетичних матеріалів

935 Транскрипт інтерв'ю з О. Тимцан-Какаразою. Хмельницьк, липень 2013 р. Архів автора.

у прикрасах в Україні є досить новою. Складною є ситуація з матеріальним забезпеченням, оскільки ці матеріали стали доступні художникам досить недавно, і не в такому широкому спектрі, як за кордоном, тому тут ми можемо говорити про живий процес, який лише починає формуватись в Україні. В цій сфері працює декілька художників прикрас. Проте, творчі експерименти є дуже цікавими і вартими уваги мистецтвознавців.

В цій сфері хотілось би відзначити дуже креативну і прогресивну київську художницю Тетяну Чорну, яка закінчила Національну Академію Образотворчого Мистецтва та Архітектури в Києві, за спеціальністю архітектор-художник. Тетяна Чорна, в принципі, є піонером концептуальних прикрас, виконаних з різних видів полімерів. При створенні прикрас Тетяна використовує полімерні глини з різними властивостями, 3D глазурі, лаки, силікони та полімери, які доповнює різними елементами, які потрапляють під руку. Як в матеріалах, так і в техніках художниця намагається себе не обмежувати, не боїться експериментувати. У формах художниця звертається до брошки, намиста, шпильки, ґудзиків. Також художниця експериментує з поверхнею виробів, надає їм різних художніх ефектів та імітацій, приховує матеріал, таким чином, щоб не було зрозуміло, як це зроблено. Зазвичай Тетяна обирає тему і створює до неї всі можливі варіанти прикрас: брошки, намиста, шпильки, кулони, краватки та запонки для краваток, ґудзики, каблучки, запонки, сережки, браслети, тощо. Такими наприклад є серія прикрас «Жуйки» виконані з полімеру, форма імітує пожовану жуйку, з яких створені всі можливі форми прикрас. Або наприклад серія «Я жук», де основною темою і формою прикрас були жуки в різних варіаціях та імітаціях під метал, золото, кольорове каміння ітд. До цієї серії авторка також створила скульптури жуків, які доповнюють загальну обрану тему.[936]

В синтетичних матеріалах також працює київська художниця Люба Малікова, в цій сфері вона звернулась до пластику, з якого вирізає лазером нашийні прикраси, броші та сережки складних геометричних форм, конструкцій. В колористичному вираженні художниця застосовує наразі лише чорний, червоний та білий, кольори. До прикрас художниця також створює об'ємні роботи – скульптури, графічні композиції та відеоарт.[937] Тут ми можемо говорити, про зовсім нове явище в українському мистецтві, де прикраси

936 Транскрипт інтерв'ю з Т. Чорною. Київ, липень 2013 р. Архів автора.
937 Транскрипт інтерв'ю з Л. Маліковою. Київ, липень 2013 р. Архів автора.

виходять за межі утилітарності, а є також повноцінним виставковим проектом в контексті візуальних мистецтв.

Львівська дизайнерка прикрас, випускниця кафедри образотворчого мистецтва Вищої школи мистецтв міста Зволле (Нідерланди) Маріанна Винар мислить в дусі європейських тенденцій, а саме нідерландської естетики прикрас. В своїй роботі авторка використовує кольорову полімерну глину, епоксидну смолу, срібло та поталь. З форм прикрас Маріанна Винар обрала сережки, браслети та персні, в яких намагається передати гру форми, кольору та фактури. У її прикрасах відчувається своєрідне загравання з матеріалом, художниця легко імітує різні поверхні та фактури. Полімерна глина, як зазначає авторка, дає безмежні можливості технік, це експеримент, який ніколи не завершується.[938]

На даний час, в мистецтві авторських прикрас актуальним стає використання різних матеріалів та використаних речей в одному творі, так звана mixed-technic або скоріш – recycling-art. В цій сфері помітною є творчість київської художниці Тетяни Скляр, яка на даний час живе і працює в Німеччині. За фахом Тетяна, театральний художник, і її прикрасах завжди відчувається елемент театральності. В прикрасах вона використовує елементи порцелянових ляльок, старі фотографії, флаконів, морських раковин, засушених комах, загалом вона працює з матеріалами з блошиних ринків. В її роботах немає дублікатів, не існує жодного однакового елемента, їх неможливо повторити. Застосування речей, які були у вжитку характерне для прикрас львівського художника Анатолія Гамаля, який використовує у прикрасах фрагменти механізмів годинників, радіотехніки, збільшуюче скло, з яких творить химерні прикраси, які нагадують механічні скульптури. В техніці комбінування різних матеріалів пробувала експериментувати львівська художниця Олена Хомякова, з чого виросла ціла серія прикрас з механізмів годинників та корків від вина. І звичайно, неможливо не згадати львівського ювеліра Ореста Івасюту, який використовував у перснях волосся, зуби, монети.

Окреслені в цій главі статті проблеми дозволили виокремити загальну картину і особливості матеріалів в прикрасах, а також проаналізувати творчі підходи роботи в матеріалі та есетичні особливості різних авторів. В нашому дослідженні ми виокремили дві групи матеріалів, а сам традиційні матеріали та альтернативні матеріали. Традиційними матеріалами є золото, срібло, металеві справи

938 Транскрипт інтерв'ю з М. Винар. Львів, серпень 2014 р. Архів автора.

(латунь, мельхіор), платина, коштовне каміння. Слід зазначити, що в 1970-1990 х роках художники переважно працювали з ювелірними субстанціями, це було зумовлено естетичними та художніми смаками, системою художньої освіти, історичними умовами, а також обмеженим простором Радянського Союзу, відсутністю контактів із загальноєвропейськими процесами. В процесі дослідження, ми встановили, що обмежені можливості матеріалу провокували експерименти з формою, художнім вираженням в прикрасах. У 1980-1990-х роках ювелірне мистецтво прикрас збагатилось перетвореннями у стилістичній та образно-пластичній сфері через розширення тематичного діапазону, цілеспрямований відхід від ужитковості.

Альтернативні матеріали в українському мистецтві прикрас є досить новим явищем, яке активізувалось в останнє десятиліття, тоді з'явилась доступніша матеріальна база, а також розширився інформаційний простір. Використання альтернативних матеріалів у прикрасах дозволило розширити творчий діапазон художників, а також дало можливість на експеримент в формах, образах, та колористичному вирішенню прикрас. З альтернативних матеріалів ми хочемо виділили такі типологічні групи: натуральні матеріали та синтетичні матеріали. До групи натуральних матеріалів ми віднесли – кований метал, дамаську сталь та алюміній, текстильні матеріали (тканина, вовна, шкіра), кераміка, скло; в групі синтетичних матеріалів – пластик, акрил, полімерна глина, силікон. Застосування в прикрасах різних використаних речей, деталей, механізмів, відходів ми віднесли до типологічної групи mixed-technik. В процесі дослідження ми зауважили певну особливість, що до типологічної групи натуральних альтернативних матеріалів належать творчі роботи художників профільного спрямування, таких художній метал, ковальство, кераміка, скло, а до альтернативних матеріалів звертаються художники з інших сфер мистецтва, дизайну, моделювання одягу, образотворчого та візуального мистецтва.

Слід зазначити, що застосування нетрадиційних матеріалів провокує художників на нові форми та пошук художнього вираження, і мова йдеться про живий процес в сучасному мистецтві України.

Пласт матеріалу є дуже великий і цікавий, проте його досить складно систематизувати, оскільки досі в Україні немає жодного навчального закладу і програми, де можна було студіювати ювелірне мистецтво та художні прикраси. Відсутність спеціалізованих галерей та відповідних мистецьких критиків сильно ускладнює

реалізацію творів поодиноких художників-ювелірів. Для постійного контакту та спілкування художників необхідними є конкурси та регулярні виставки. В Україні також складна ситуація з інструментами, обладнанням та матеріалами, що в певній мірі вкрай ускладнює й так скрутну ситуацію, також обмежує потенціал художників. Художники прикрас в Україні все ще ізольовані один від одного, тому що не існує окремої спілки чи об'єднання, також обмаль контактів із закордонними колегами. І звичайно, досі не існує україномовної фахової літератури. Проте, це лише питання часу, тому що явище досить нове в мистецькому обігу України, а також питання ініціативи, як зі сторони художників, так і мистецтвознавців.

Художники, які працюють з прикрасами, експериментують у своїх творах, застосовуючи та синтезуючи засоби з різних видів мистецтва, ковальства, скульптури, живопису і т.д. Вони постійно знаходяться в пошуку нових та власних інтерпретацій. Художні прикраси в Україні, явище досить «молоде», проте зважаючи на неабиякий інтерес до цього виду мистецтва, як зі сторони митців, так і з боку поціновувачів, говорить про явище актуальне, яке творить мистецький феномен. В Європі явище авторських художніх прикрас має вже свої традиції, школи, видатних художників, велику кількість презентацій та публікацій. В Україні цікавим є те, що явище авторських художніх прикрас, як мистецький феномен, є досить новим, і – важливим є прослідкувати та проаналізувати той момент зближення, впливу та нашарування мистецьких і культурних тенденцій, які існують сьогодні.

ДЖЕРЕЛА

Транскрипт інтерв'ю з А. Болюхом. Львів, листопад 2014 р., Архів автора
Транскрипт інтерв'ю з О. Барбалат. Львів, серпень 2013 р. Архів автора
Транскрипт інтерв'ю з О. Боярко. Львів, червень 2013 р. Архів автора
Транскрипт інтерв'ю з О. Буйвідт. Львів, липень 2012 р. Архів автора
Транскрипт інтерв'ю з М. Винар. Львів, серпень 2014 р. Архів автора
Транскрипт інтерв'ю з Л. Дегтяровою. Київ, липень 2013 р. Архів автора
Транскрипт інтерв'ю з Р. Гарматюком. Івано-Франківськ, травень 2014 р. Архів автора
Транскрипт інтерв'ю з А.Дячуком. Тернопіль, липень 2013 р. Архів автора.
Транскрипт інтерв'ю з О. Івасютою. Львів, вересень 2009 р. Архів автора.
Транскрипт інтерв'ю з В. Крохмалюком. Львів, вересень 2009. Архів автора.
Транскрипт інтерв'ю з М. Котельницькою. Львів, серпень 2014 р. Архів автора.
Транскрипт інтерв'ю з Л. Маліковою. Київ, липень 2013 р. Архів автора.
Транскрипт інтерв'ю з О. Пильник. Львів, вересень 2007 р. Архів автора.
Транскрипт інтерв'ю з О. Теліженко. Київ, липень 2013 р. Архів автора.
Транскрипт інтерв'ю з О. Тимцан-Какаразою. Хмельницьк, липень 2013 р. Архів автора.

Транскрипт інтерв'ю з Т. Чорною. Київ, липень 2013 р. Архів автора
Транскрипт інтерв'ю з Ю. Царенком.. Львів, червень 2013 р. Архів автора.
Транскрипт інтерв'ю з Х. Хаїмовичем. Київ, липень 2013 р. Архів автора.
Транскрипт інтерв'ю з О. Хомяковою. Львів, травень 2014 р. Архів автора.
Транскрипт інтерв'ю з Н. Ямнич. Львів, червень 2013 р. Архів автора.

ЛІТЕРАТУРА

І. Бариш-Тищенко, І. Ювелірне мистецтво – *здобутки і тенденції* [в:] «Образотворче мистецтво», 1982, № 3, с. 22-24.

А. Блошинська, *Львівський ювелір С. Вольський* [в:] «24 карати: Мода. Стиль. Коштовності.», № 9, Київ 2001, с. 25–28.

Е. Бодровой, Л. Крамаренко, *Искусство и ремесло ювелира. Пять вопросов художникам* [в:] «ДИ», Москва 1984, № 8, с. 5–19.

О. Івасюта, *Лекція. «Комплект жіночих прикрас» з програми другого курсу кафедри металу ЛНАМ* [в:] «Ковальська майстерня. Каталог «Художня обробка металу в навчальних закаладах України» № 3(5), Київ 2006, с. 147–149.

А. Кантор, *Искусство восьмидесятых годов* [в:] «Советское искусствознание», Вып. 24, Москва 1988, с. 5–29.

М. Кравченко, *Експериментальні візії* [в:] «Ковальська майстерня. Каталог «Художня обробка металу в навчальних закладах України», № 3(5) 2006, с. 187–205.

М. Кравченко, *Львівська ювелірна школа –магнетизм творчості* [в:] «Образотворче мистецтво», № 3, 2006, с. 83–86.

М. Кравченко, *Традиції і сучасність львівської школи ювелірного мистецтва* [в:] «Мистецтвознавчий автограф», Випуск 2, Львів 2007, с. 182–189.

О. Лучинський, *Відділ художнього металу* [в:] «Карби. Додаток до журналу образотворче мистецтво», Львів 2002, №1, с.57.

Л. Пасічник, *Сучасне ювелірне мистецтво України: творчі пошуки та знахідки провідних митців Криму* [в:] «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Випуск 19. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету Том 1», Рівне 2013, с. 72–84.

О. Росинська, *Сучасне ювелірне мистецтво Буковини* [в:] «Образотворче мистецтво» № 3, Київ 2009, с. 102–103.

О. Федорук, *Сучасне українське ювелірство: Здобутки і перспективи* [в:] «НТЕ», 1985, № 5, с. 11–17.

З. Чегусова, *Емалевий вибух в Україні* [в:] «Образотворче мистецтво» № 3(71), Київ 2009 с. 56–57.

Р. Шафран, *Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кін XX ст.* [в:] «Вісник ЛНАМ. Спецвипуск V», Львів 2008 с. 82–102.

Р. Шмагало, *Ювелірне мистецтво України: авторський пошук і ринок* [в:] «Образотворче мистецтво» № 3–4, Київ, 2012 с. 34–35.

В. Шоломій, *Становлення студій з художнього металу* [в:] «Вісник ЛАМ», Львів 1996, Вип. 7, с. 52–55.

ARTISTIC AND AESTHETIC FEATURES OF JEWELLERY ART IN UKRAINE OF THE LAST THIRD OF THE XX – XXI CENTURIES

This article highlights the cultural context of the formation and the development of the jewellery art in Central Europe and Ukraine, taking into account the characteristics of sources of the creative inspiration and concepts. The research discovers the trends of the jewellery art in Ukraine in the last third of the twentieth century, as an artistic phenomenon in the environment of modern Ukrainian arts and crafts. The study draws parallels between the classical jewellery and the use of non-traditional materials. The emphasis is put on the environment of non-traditional jewellery materials and their relation to fine and decorative art. The work of the leading Ukrainian artists who work in the field of art jewellery is reviewed and the problems and the future prospects of jewellery art in Ukraine are identified.

Keywords: art jewellery, author, art, aesthetics, jewelry, alternative materials, plastic, phenomenon, style, concept, technical features of performance.

Станіслав ВОЛЬСЬКИЙ

Техніка гарячої емалі в ювелірному мистецтві: відновлення втрачених технологій візантійської перегородчастої емалі в сучасній іконі

В історії світового мистецтва виникнення техніки холодної та гарячої емалі, як і його застосування у ювелірному ділі, має свою, понад тритисячолітню історію. В технологічному розумінні «емалі, – за визначенням художника-реставратора вищої категорії, професора НАОМА О. Мінжуліна, – це здебільшого склоподібний твердий розчин кремнезему, глинозему та інших оксидів. Процес емалювання зводиться до того, що емаль у вигляді порошку зволожують водою і наносять спеціальним шпателем або пензлем на виріб, у ямки або перегородки, і повільно висушують. Випалювання провадять у жаровні або мулевій печі при температурі від 650*С до 820*С залежно від складу і призначення емалі» [939]. Художні емалі поділяються на глухі або непрозорі (опакові), прозірні (опалові) та та прозорі (скрізні). За технікою виконання розрізняються емалі – виїмчасті, перегород часті та суцільні. Основою для емалювання з давніх часів використовували високопробне золото, срібло, мідь та їхні сплави.

У Стародавньому Єгипті в епоху Середнього царства у 2500-2400 роках у виготовленні прикрас (браслетів, діадем) починає застосовуватись виїмчаста та псевдо-перегородчаста емалі. Це точені вставки перегородки з смальти і дорогоцінних каменів. Застосовується зелений польовий шпат, малахіт, амазоніт, лазорит, бірюза. Діадеми, пекторалі, намисто, браслети, перстені декоруються пластинками різноманітних каменів, витриманих переважно у синьо-зеленій гамі.[940] З часом в перегородки вставляють шліфоване кольорове

939 О. М і н ж у л і н, *Реставрація творів з металлу*, Київ 1998, с. 28.

940 *Нариси з історії зарубіжного декоративно-ужиткового мистецтва*, за ред. Я.П. Запаска, Київ 1995, с. 262.

скло і скляний порошок. Ця ж техніка декору була знайома ассирійцям і фінікійцям.

Від V ст. до нашої ери войовничі кельтські племена у декорі виробів з бронзи почали застосовувати виїмчасту емаль, оздоблюючи нею виливані та карбовані предмети – зброю, посуд, ювелірні прикраси. Глибина виїмки впливала на прозорість емалі, тому дно заглибини чи витиснутої ямки гладко зачищали, надаючи їй функції рефлектора. Найвищого свого розвитку техніка виїмчастої емалі досягнула у період Римської імперії I – V століть після Різдва Христового.

Своєрідним культурно-містичним «кодом» Візантійської епохи стало золото, як символ неземного світу та Божого благословення. Саме у Візантії з V століття розвинулась техніка перегородчастої емалі. Суть її зводилась до того, що на пластині металу вручну або штампом за контуром малюнка робиться заглибина до 1,5 мм. З тонкого листа золота або срібла нарізують вузькі смужки, з яких вигинають і припаюють перегородки декору. Після накладання емалей і відпалу всю поверхню виробу шліфують й повторно випалюють. Емалеве зображення стає гладеньким з чіткими контурами перегородок[941]. З прийняттям християнства мистецтво перегородчастої емалі набуває популярності у Київській Русі.

Своєрідним варіантом перегородчастих емалей стала філігранна емаль, де перетинки виготовляються з вальцьованого сканного (скрученого) золотого чи срібного дроту. Емалі з фігурними перетинками після випалювання трохи осідають і утворюють увігнутий меніск. У середньовіччі визначними центрами художньої емалі у Європі стають міста Лімож, Кьольн, Маас, де виготовляли предмети церковного вжитку.

В Італії в епоху Ренесансу набуває поширення емалевий живопис, про особливості якого у своєму трактаті *Роздуми про науку і мистецтво* Леонардо да Вінчі писав: «живопис на міді емалями в вищому ступені довговічний…і якщо бронзова скульптура стає чорно-коричневою, то емалевий живопис зберігає яскравість та ніжність фарб і нескінченно різноманітний»[942]. У наступні століття ця техніка набула популярності у портретній мініатюрі.

Переживши певний занепад, мистецтво художньої емалі набуває популярності в епоху модерну кінця XIX ст., особливо у дрібних ювелірних виробах та жіночих коштовностях. Нове бачення ювелірного мистецтва в руслі нового стилю відобразила українська мисткиня

941 О. Мінжулін, *op. cit.*, с. 29.
942 Л. Винчи, *Суждения о науке и искусстве*, Санкт-Петербург 2001, с. 381.

Олена Кульчицька [943]. Форми і декор виконаних мисткинею прикрас – емалевих плакеток, кулонів, брошок, поясів засвідчують її любов та творчу інтерпретацію народного мистецтва в техніці художньої емалі.

На розвиток українського емальєрного мистецтва XX століття великий вплив мала творча діяльність Марії Дольницької. Після закінчення Віденської вищої художньо-промислової школи художниця активно працювала в напрямку емальєрства, експонуючи власні твори на європейських виставках. Ставши членом АНУМ, М. Дольницька 1937 року проводила у Львові курси технології мистецької емалі, які відвідували понад 60 художників, серед яких Я. Музика, М. Бутович, М. Осінчук. Надзвичайно плідною в царині емальєрного мистецтва стала творчість Ярослави Музики. У її творах – жіночих прикрасах, плакетках, шкатулках «знайшли відображення концепції художників-бойчукістів, творче переосмислення язичницької символіки, тенденцій модерністичного мистецтва»[944].

Кожна епоха, кожен стиль в мистецтві мав свої відмінності, свої творчі досягнення та нові винаходи. Техніка нанесення емалі на площину основи, а також склад емалевих сплавів, що використовувались в процесі творчості, був секретом майже кожного майстра-ювеліра. Рецепти складу кольорових емалей трималися у великій таємниці. Й коли майстер не виховав своїх учнів чи створив коло послідовників, це дуже часто приводило до того, що напрацювання мистця, яким він віддав пів свого життя, відходили в небуття разом з душею їх творця.

Мета нашої статті полягає в тому, щоб на основі практичних експериментів висвітлити деякі втрачені напрацювання в технологічному ланцюгу творення візантійської мініатюрної емалі.

На перший погляд здається, що процес виготовлення візантійської перегородчастої емалі повністю відомий, існує багато літературних джерел та описових матеріалів, але опису певного технологічного моменту, без якого неможливий кінцевий результат творення, не існує ні в одній літературі [945].

---

943 *Львівська сецесія*, Каталог виставки зі збірок Львова, автор-упорядник Ю. Бірюльов, Львів 1986, с. 96.

944 *Декоративно-ужиткове мистецтво*. Словник А – К, за заг. ред. Я. П. Запаска, том 1, Львів 2000, с. 224.

945 Див.: Э. Б р е п о л ь, *Теория и практика ювелирного дела*, Ленинград, 1977, 382 с.; Idem, *Художественное эмалирование*, Ленинград, 1986, с. 127; А. Ф л е р о в, *Материаловедение и технология художественной обработки металлов*, Москва 1981, с. 287.

В московських архівних документах, над якими працювали вчені-дослідники Л. Алексеєв та Т. Макарова[946] і де дуже чітко і детально описаний цей процес на перший погляд все правильно і послідовно складений технологічний ланцюг. Але в процесі роботи нічого не виходить – виконуючи всі операції, послідовно одну за одною, ми доходимо до певного моменту в цьому ланцюгу, де втрачено (чи, може, спеціально не вказано?) однин з технологічних елементів, відсутність якого зводить нанівець усю попередню роботу й не дозволяє продовжити завершальний процес.

Тому, на основі проведених пошуків та експериментальних досліджень, хочу детально описати цей момент, так як без нього неможливе виготовлення ювелірних виробів в техніці мініатюрної перегородчастої емалі.

Як відомо, візантійські майстри з високою професійністю виконували мініатюрні роботи в емалі – це ікони, оздоблення ваз, кубків та ювелірні прикраси. Наприклад щоб зробити іконку 2-3 см. висоти потрібна неймовірна майстерність та навик, в таких мініатюрах деталі – це тонесенькі перегородки, деякі з яких сягають розміром 1 мм. та менше. Такі деталі виготовлені з чистого золота, дуже м'які і надавати їм якоїсь певної форми надто тяжко. При таких масштабах робота вимагає дуже тонких перегородок, при викладенні таких деталей як голова людини потрібні перегородки товщиною 0,01 мм. Неозброєним оком працювати з такими розмірами майже неможливо, зіниця ока вимірюється в мікронах, тому процес виконання потребує спеціальних інструментів, великих навиків та терпіння. Але в такій тонкій, скрупульозній роботі ще є свої секрети, які не описані в посібниках. Це дуже маленька деталь, на перший погляд дрібниця, яка і уваги не вартує, але без неї перегородки таких масштабів не будуть слухатися майстра. Весь секрет цього моменту в тому, що коли виготовляється якась деталь з перегородок, до прикладу – зіниця ока або овал голови чи інші дрібні деталі, то при деформації перегородки, метал набуває пружності, щось схоже на гартування, і коли таку деталь викласти на пластину та приклеїти, вона буде зберігати напругу. А при нагріванні пластини такі деталі починають деформуватися, тобто частково повертати свої попередні форми. Таким чином, якщо це була округла зіниця ока, то смужка розпрямляється і губить потрібну форму. Для того, щоб цього не відбувалося, потрібно знімати напругу деталей до їхнього накладання

946 Див.: Л. Алексеєв, Т. Макарова, Н. Кузьмич, *Крест – хранитель всея Вселенная*, Минск 1996, с. 128.

на пластину. Виготовлення та вкладання на пластину цих деталей займало декілька тижнів, а то й місяців. Після вкладення перегородок їх треба припаяти до основи, ця операція потребує великого відчуття температурного балансу металу. Пластина по масі набагато більша чим перегородка і їх треба нагрівати так, щоб вони нагрівалися рівномірно та припій рівномірно розтікся і з'єднав дві деталі разом. При цьому не можна давати більше припою, тому що припій має властивість притягувати до купки окремі легкі деталі. Існує декілька видів спаювання перегородок.

Перший метод пайки перегородок – це пайка різаним припоєм. Ріжеться припій на дрібненькі квадратики 0,5х0,5 мм. і викладається біля перегородок так, щоб припій дотикався до перегородок.

Другий метод пайки перегородок – це пайка порошком з припою. Припій треться на порошок і ним посипається пластина з укладеними перегородками.

Третій спосіб пайки, це подача припою до місця спаювання при допомозі припою податчика. Припій у виді дроту товщиною приблизно 0,3 – 0,4 мм. подається до місця спайки дотикаючись до розігрітого металу, плавиться і розтікається в потрібне місце. Але цей метод вимагає великої точності подачі припою тому, що необережним рухом, можна змістити перегородку, або сплавити забагато припою, що дуже не бажано. Забагато припою може залити мілкі простори перегородки.

Існує ще декілька способів пайки якими користувалися старі майстри минулих епох. Одна з них це – за допомогою амальгами. Це дуже ефектний спосіб припаювання до поверхні металевої площини зерен (це золоті кульки діаметром від 0,3 до 1 мм.), а також припаювали перегородки під емаль. Але цей метод дуже шкідливий для здоров'я, тому що при виготовлені амальгами застосовується ртуть. При нагріванні ртуть випаровується, з'єднуючи деталі тонким шаром золота. А пари ртуті дуже шкідливі для здоров'я майстра.

Крім перелічених методів спаювання перегородок, існує ще один – це спаювання перегородок фондоном. Це найкращий метод спаювання, тому що він дає чистоту емалей. Припої часто реагують з емалями, даючи чорноту (окисли) або гази, які застигають в вигляді бульбашок. Така реакція виникає тому, що в припої існує цинк або кадмій. При пайці він не до кінця випаровується, а залишки його потім шкодять емалі.

Метод спаювання перегородок за допомогою фондону був донедавна найефективнішим. Проте, водночас цей процес супроводжувався певним моментом, не описаним досі в жодній літературі

чи документах. Тому, при застосуванні даного методу спаювання, процес завершувався браком. Що ж саме відбувалося? Підігріті для спайки перегородки, вкладені на фондон, починають рухатися (плавати) і за законом взаємного притягування більші маси притягують менші. Таким чином рисунок даної композиції деформується і є невідповідним задуму та ескізу. Саме цей момент, на жаль, ніде не зазначений. Над проблемою стійкості перегородок працювало багато спеціалістів: майстри-емальєри, хіміки та ін. В результаті проведення безлічі, іноді нелогічних експериментів, розв'язання проблеми виявилось дуже простим. Міркуючи логічно, ми розуміємо, що між перегородками потрібен елемент, твердіший за фондон і такий, що не піддається плавленню, що був би здатний тримати перегородки на потрібній відстані між собою. Також необхідно, щоб після охолодження перегородки, які опускаються до металу, фіксувалися в потрібному місці.

Так ось відкриємо секрет такого довгоочікуваного і невідомого матеріалу – це звичайна глина. Точніше, необхідно використовувати рідкий глиняний розчин, який одержуємо внаслідок розмішування глини з водою і після осідання грубіших частинок, відбираємо верхній шар речовини. Оце і є необхідний матеріал для застосування в роботі спаювання перегородок. Після накладання і приклеювання перегородок лаком цапоном, який вигорає і не залишає бруду, між перегородки наливається глиняний розчин. І в результаті випаровування води, глина залишається, яка при температурі плавлення емалі не плавиться, а тримає на місці перегородки, не даючи можливості плавати та рухатися деталям. Таким чином перегородки мають можливість рухатися тільки вниз, тобто, тонучи у фондоні, осідають на дно, лягаючи на пластину, при цьому зберігаючи горизонтальні відстані між собою. А дальше вже все відомо – за процесом закладається емаль між перегородками і випалюється.

Отже можемо зробити висновок, що на основі вивчення мистецтва художньої емалі впродовж століть та практичних експериментів, описаних вище, вдалось виявити втрачену ланку технологічного процесу виготовлення візантійської перегородчастої емалі. Опираючись на власні експериментальні дослідження автору разом із білоруським художником ювеліром Миколою Кузьмичем вдалось відтворити увесь давньо-візантійський технологічний процес перегородчастої гарячої емалі у роботі над іконою *Христос-Спаситель*. Велика кількість клейм із мініатюрами- зображеннями апостолів довкола центральної фігури Христа вирізняються чіткістю форм і філігранним малюнком рис облич та орнаментальним

трактуванням шат постатей, чого вдалось досягти завдяки технологічним експериментам, описаним в даній статті.

ІЛЮСТРАЦІЇ

1. Вольський С., Кузьмич М. Ікона-мініатюра «Христос – Вседержитель». – золота пластина, дорогоцінні камені, емалі. Виготовлена в техніці гарячої візантійської перегород частої емалі. 2010.
2. Кузьмич М. Ікона-мініатюра «Архангел Михаїл» – золота пластина, дорогоцінні камені, емалі. Виготовлена в техніці гарячої візантійської перегород частої емалі. 2008.

БІБЛІОГРАФІЯ

А л е к с е є в Л., Макарова Т., Кузьмич Н., *Крест – хранитель всея Вселенная*, Минск 1996.

Б р е п о л ь Э., *Теория и практика ювелирного дела*, Ленинград 1977.

Б р е п о л ь Э., *Художественное эмалирование*, Ленинград 1986, 127 с., ил.;

Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник А – К, за заг. ред. Я. П. Запаска, том 1, Львів 2000, с. 223–224.

Л е о н а р д о да В и н ч и, *Суждения о науке и искусстве*, Санкт-Петербург 2001.

Львівська сецесія. Каталог виставки зі збірок Львова, автор-упорядник Ю. Бірюльов, Львів 1986.
М і н ж у л і н О., *Реставрація творів з металлу*, Київ 1998.
Нариси з історії зарубіжного декоративно-ужиткового мистецтва, за ред. Я.П. Запаска, Київ 1995, с. 261 – 317.
П е т р е н к о М., *Українське золотарство ХУІІ – ХУІІІ ст.,* Київ 1970.
Ф л ё р о в А., *Материаловедение и технология художественной обработки металлов*, Москва 1981.
Ш м а г а л о Р., *Методичні рекомендації до вивчення курсу «Історія декоративно-ужиткового мистецтва». Вип. ІХ. «Золотарство»*, Львів 1994.

TECHNIQUE OF STOVING ENAMEL IN JEWELLERY: RENEWAL OF LOST TECHNOLOGIES OF BYZANTIE FILIGREE ENAMEL IN MODERN ICON

Annotation: The article is devoted to the genesis and the technology of centuries-long process of creating stoving enamel based on particular samples. The article aims at the attempt to restore the lost technological step in creating the Byzantine filigree enamel in the practical activity of a contemporary jeweller.

Key words: jewellery, Byzantine filigree enamel, stoving enamel, modern jeweller's icon.

Współczesne badania nad ukraińską kulturą

Spectrum współczesnych badań nad ukraińską kulturą jest tak szerokie, jak zakres zagadnień rozumianych pod tym pojęciem. Badania zawarte w monografii obejmują zarówno folklor, sztukę nieprofesjonalną (tzw. twórczość naiwną), zagadnienia rozwoju architektury i malarstwa, jak również relacje między kulturą a tekstami literackimi, folklorystyczne narracje czy zagadnienia sztuki współczesnej. Rozległy jest również przedział czasowy, rozciągający się od epok najdawniejszych do dziś. Teksty ukraińskich i polskich specjalistów: kulturoznawców, folklorystów, historyków sztuki z najważniejszych ośrodków naukowych Polski i Ukrainy ukazują wielostronność prowadzonych w ostatnich latach badań ukrainoznawczych i zaświadczają, że różne aspekty ukraińskiej kultury stanowią niewyczerpane źródło dla analiz i interpretacji.

Teksty zostały uporządkowane w pięciu rozdziałach, zróżnicowanych pod względem tematycznym i metodologicznym. Pierwszy rozdział pt. *Folklorystyka w narracjach* prezentuje zagadnienia kultury przez pryzmat języka. Nie wdając się w rozważania nad relacją między językiem i kulturą można stwierdzić, że oddzielenie tych dwóch kategorii nie jest możliwe. Jak podkreślają autorzy pracy *Antropologia słowa*, każda kultura jest kulturą mowy, kulturą słowa czy języka, nie możliwe jest rozgraniczenie językowego i kulturowego obrazu świata: «Trzeba ogarniać całość kultury jako kulturę słowa właśnie. Każda kultura ludzka jest bowiem kulturą słowa. (...) I od kondycji słowa właśnie zależy kondycja człowieka jako istoty kulturowej.»[947] Właśnie język, słowo, jako nośnik znaczeń kulturowych stanowi obiekt badań Jadwigi Stępniak-Szeptyńskiej w tekście *Charakterystyka źródeł i materiału do badań nad tabu językowym w ukraińskich pieśniach,* Wiktorii Hojsak w tekście *Номінація елементів лемківського народного одягу* czy Switłany Lawrinenko, traktującej przekazy folklorystyczne jako źródła informacji kulturowej.

947 *Antropologia Słowa, zagadnienia i wybór tekstów,* Warszawa 2003, wstęp i redakcja Grzegorz Godlewski. Opracowali: Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel, Roch Sulima, s. 20.

Rozdział drugi zawiera teksty, w których poszczególne aspekty kultury zostały przeanalizowane w ramach tekstu literackiego. Istotny jest tu stosunek do literatury, rozumianej jako jedna z praktyk kulturowych – specyficzna praktyka wypowiedzi słownej, w ramach której realizują się kategorie i symbole właściwe danej kulturze. W taki kontekst metodologiczny wpisują się teksty Agnieszki Hawrot Ставлення гуцулів до роботи в тетралогії Станіслава Вінценза *На високій полонині* czy Olgi Smolnyckiej *Особливості змалювання народного католицизму в творчості Віри Вовк: компаративний аналіз українського і латиноамериканського магічного реалізму*.

Ścisły związek tekstu literackiego i kategorii kulturowych został podkreślony w tekście Żanny Jankowskiej *Рецепції фольклорного наративу в українській прозі I половини-середини XIX століття: особливості становлення літературного розповідного жанру*. Można stwierdzić, iż kultura stanowi rodzaj «tekstu rzeczywistości», literatura zaś jest jedną z egzemplifikacji tego tekstu. Grzegorz Godlewski podkreśla, iż tekst literacki może służyć jako swoista pomoc naukowa w analizie danej formacji kulturowej, czy też stanowić «dokument kultury».[948] Edward Kasperski zauważa, że literatura jest – oczywiście – elementem kultury, praktyką językową, narzędziem interpretowania i odczytywania świata. Ale literatura w kontekście kulturowym to nie wyłącznie teksty lecz również kulturowe praktyki z tymi tekstami związane.[949] O takich praktykach pisze Natalia Romaniuk, analizując ukraińskojęzyczną działalność wydawniczą przełomu XIX i XX w., a także Katarzyna Jakubowska-Krawczyk badając odczytania poezji Tarasa Szewczenki w kontekście kijowskiego Majdanu. Widoczna dziś w kulturze ogromna rola cielesności i związanych z nią postaw stanowi przedmiot analizy Marty Zambrzyckiej i Pauliny Olechowskiej.

Kolejny rozdział zawiera zbiór tekstów dotyczących metamorfoz sztuki ludowej, jej związków ze sztuką profesjonalną a także źródeł, znaczenia i definicji sztuki prymitywnej (naiwnej). Metodologicznie teksty należą do nurtu opisowego, prezentując osiągnięcia poszczególnych dziedzin sztuki. W tej części znajduje się tekst Zinajdy Kosyckiej o niezwykle

---

948 G. Godlewski, *Literatura i literatury. O kilku przesłankach możliwej a nawet koniecznej, lecz wciąż jeszcze nie istniejącej antropologii literatury,* [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze,* pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004, s. 68–101, s. 75.

949 E. Kasperski, *Świat człowieczy. Wstęp do antropologii literatury*, Warszawa 2006, s. 33.

ciekawej dziedzinie jaką jest współczesna wycinanka, czerpiąca inspirację zarówno z folkloru jak i wpisująca się pod wieloma względami w kanon sztuki profesjonalnej. Garncarstwo regionalne Huculszczyzny i Pokucia to przedmiot badań Halyny Istominy, zaś zmiany zachodzące w tradycyjnych dekoracjach ściennych chat wiejskich zostały przedstawione w artykule Natalii Studeniec. W tej części znajduje się również artykuł Ołeny Kłymenko w którym autorka zagłębia się w niuanse teoretyczne oraz źródła ukraińskiej «sztuki prymitywnej». Teksty zebrane w tym rozdziale ukazują bogactwo i regionalne zróżnicowanie ukraińskiej sztuki, która korzeniami swymi tkwi głęboko w tradycji ludowej.

Ostatni rozdział obejmuje szeroki zakres problemów związanych z ukraińską sztuką i architekturą, które analizowane są na przestrzeni kilku wieków i przedstawione w kontekście zachodzących przemian kulturowych i społecznych. W okresie od XVIII w do dziś sztuki plastyczne i architektura zaznawały dynamiki, stanowiąc żywą reakcję na współczesne sobie procesy polityczne i społeczne. Tak było w niezwykle ważnym dla ukraińskiej kultury XVIII wieku – okresie tzw. «kozackiego baroku». Działalność jednego z jego twórców – Iwana Barskiego – analizuje Olga Szkolna. Trudna historia Ukrainy sprawia, że ogromna część dorobku kulturowego jest dziś zapomniana, zaginiona bądź zupełnie nieznana. Anonimowi pozostają autorzy wielu ważnych dzieł. Obraz jednego z takich twórców nieznanych analizuje w swoim tekście Olga Krawczenko. Ścisły związek polityki i sztuki widoczny jest w momentach gwałtownych przemian – tak było w latach 20., gdy idee rewolucyjne i dążenia państwowotwórcze szły w parze z nowatorstwem artystycznym. Awangarda tamtych lat stanowi do dziś żywą inspirację dla wielu współczesnych twórców, których działalność analizuje Iryna Buhajowa na przykładzie sztuki Krzywego Rogu. Artykuł Marty Krawczenko prezentuje unikatowy materiał, dotyczący współczesnej sztuki jubilerskiej oraz zmian, jakie zachodziły w tej dziedzinie w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Rozdział zamyka artykuł Stanisława Wolskiego, dotyczący odrodzenia dawnej techniki emalierskiej.

Список авторів

Бугайова Ірина, завідуюча музею «Літературно-мистецьке Криворіжжя» Криворізького національного університету, співредактор культурологічного альманаху «Символ»

Вольський Станіслав, доцент кафедри художнього металу Львівської Національної Академії Мистецтв

Замбжицька Марта, кандидат філологічних наук, Варшавський університет

Гаврот Аґнєшка, кандидат філологічних наук, Яґеллонський університет

Годенко-Наконечна Олена, мистецтвознавець, старший викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін, Дніпропетровський державний університет внутрішніх справ

Гойсак Вікторія, кандидат філологічних наук, ад'юнкт Кафедри україністики Ягеллонського університету

Істоміна Галина, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу декоративного мистецтва

Клименко Олена, кандидат мистецтвознавства, наук. співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України

Косицька Зінаїда, молодший науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського Національної академії наук України

Кравченко Марта, мистецтвознавець, викладач кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв

Кравченко Ольга, аспірант кафедри Історії та теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв

Крамар Руслана, маґістер, Варшавський університет

Лавриненко Світлана, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри сучасної української мови Інституту філології Київського національного університету імені Т. Шевченка

Мельник Наталя, кандидат філологічних наук, доцент Місце роботи Україна, м. Кривий Ріг, Криворізький педагогічний інститут ДВНЗ «Криворізький національний університет», завідувач кафедри української та світової літератур

Олеховська Пауліна, кандидат філологічних наук, Варшавський університет

Романюк Наталя, доктор філологічних наук, професор, викладач кафедри видавничої справи і мережевих видань Київського національного університету культури і мистецтв

Смольницька Ольга, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник відділу української філології, Національний науково-дослідний інститут українознавства та всесвітньої історії

Степнік-Шептинська Ядвіґа, кандидат філологічних наук, Яґеллонський університет

Сторчай Оксана, кандидат мистецтвознавства науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства,

фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, художник–реставратор творів графіки

Студенець Наталя, кандидат мистецтвознавства, докторант відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Школьна Ольга, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, професор кафедри мистецтвознавства та експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Щербань Олена, кандидат історичних наук, старший науковий співробітник першого науково-експозиційного відділу Харківського історичного музею

Щербань Анатолій, кандидат історичних наук, докторант Харківської державної академії культури

Якубовська – Кравчик Катажина, кандидат філологічних наук, Варшавський університет

Янковська Жанна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та філософії Національного університету «Острозька академія»

Ярмоленко Наталія, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики ННІ української філології та соціальних комунікацій Черкаського державного університету ім. Б. Хмельницького