

Управління культури Закарпатської ОДА
Закарпатський музей народної архітектури та побуту

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ



ВИПУСК 3

**Матеріали міжнародної
науково-практичної конференції
“Дослідження, збереження, відтворення
та популяризація культурної спадщини”
(Ужгород, 26-27 червня 2015 р.)**

Ужгород
Видавництво Олександри Гаркуші
2016

Третій випуск наукового збірника Закарпатського музею народної архітектури та побуту містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини”, проведеної в Ужгороді 26-27 червня 2015 р. Конференція була присвячена 45-річчю Закарпатського музею народної архітектури та побуту. На ній було дано науковий аналіз історії створення та перспектив розвитку музеїв, принципів організації та формування фондів колекцій музеїв, проблем музеєфікації археологічних, сакральних та фортифікаційних пам’яток, реставрації та консервації пам’яток культурної спадщини, культурно-освітньої роботи музеїв, фольклору як форми збереження та популяризації культурної спадщини, проблем дослідження та оцінки пам’яток традиційної народної культури в сучасних умовах, традиційного народного житла та міської архітектури, традиційного народного та міського одягу, традиційних занять, ремесел та промислів, календарної та родинної обрядовості, світоглядних уявлень та народних знань, релігії та сакрального мистецтва.

Редколегія:

Андял Габріела Василівна, директор Закарпатського музею народної архітектури та побуту, заслужений працівник культури України;

Тиводар Михайло Петрович, доктор історичних наук, професор кафедри історії стародавнього світу та середніх віків ДВНЗ “Ужгородський національний університет”;

Коцан Василь Васильович, кандидат історичних наук, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту, доцент кафедри історії України ДВНЗ “Ужгородський національний університет” (голова редколегії);

Приймич Михайло Васильович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Закарпатського художнього інституту;

Леньо Павло Юрійович, кандидат історичних наук, доцент кафедри історії України ДВНЗ “Ужгородський національний університет”;

Полак Сільвія Іванівна, заступник директора з наукової роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту;

Зейкан Оксана Василівна, вчений секретар Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Мегела Мар’яна Іванівна, завідувач відділу фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту;

Сологуб-Коцан Тетяна Яківна, завідувач відділу науково-освітньої роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Відповідальна за випуск:
Андял Габріела Василівна

Рецензент:

Зан Михайло Петрович, кандидат історичних наук, доцент кафедри політології і державного управління ДВНЗ “Ужгородський національний університет”.

Матеріали надруковані в авторській редакції.
У разі передруку посилання на науковий збірник обов’язкове.

*Рекомендовано до друку науково-методичною радою
Закарпатського музею народної архітектури та побуту
(протокол № 2 від 25 січня 2016 р.)*

ПЕРЕДМОВА

Закарпатський музей народної архітектури та побуту – один із перших музеїв-скансенів в Україні та важливий науково-методичний центр у галузі розвитку музейної справи області. Тут працюють наукові співробітники, що мають значний досвід роботи і цікаві доробки як у науково-фондовій, науково-експозиційній, так і науково-дослідній роботі.

Науково-дослідна робота є основою практично всієї діяльності музею і проводиться в широкому діапазоні, що зумовлено специфікою музейного закладу. Це і наукове комплектування фондів, і наукова організація обліку, і збереження, консервація та реставрація колекцій. Завершальним етапом такої багатогранної роботи є ретельне дослідження пам’яток, що зберігаються у фондах. Атрибуція, класифікація, систематизація фондів збірок дають можливість створювати різного роду публікації. Окрім цього напряму, головними завданнями наукової роботи музею є вивчення історії краю, музеєзнавства і теорії музейної справи, дослідження та наукова обробка музейних реліквій й колекцій, опрацювання тем та матеріалів, пов’язаних з експозиційною роботою. Невід’ємною частиною діяльності музею є також проведення наукових експедицій по збиранню польових етнографічних матеріалів та пам’яток старовини, наукова робота, пов’язана з визначенням музейних предметів, виявлення середовища, в якому вони побутували. Адже тільки у комплексному поєднанні різних напрямів досліджень музей створює для відвідувачів можливість контактувати з першоджерелами, які представлені в експозиції та зберігаються в фондах.

Як і більша частина музеїв країни, наш музей має проблеми та труднощі, що стосуються можливості публікувати свої наукові матеріали та доробки. Адже результати наукових досліджень потребують їх тиражування та розповсюдження. Саме через опубліковані матеріали музей може вийти поза свої стіни і звернутись до всіх, кого цікавить історія краю та музейні зібрання. Публікації репрезентують музеї, привертають до них увагу, нагадують про їхню тематику, зміст експозицій та колекцій, новітні надходження та наукові пошуки.

Важливим напрямом науково-дослідницької роботи сучасних музеїв є проведення науково-практичних конференцій. Вони, по-перше, дають можливість обміняти досвідом, підвищити свою професійну компетентність, а по-друге, формувати за матеріалами конференції наукові збірники, які згодом стають важливими посібниками для вивчення музейної справи та збереження і популяризації традиційної культурної спадщини.

Управлінням культури Закарпатської обласної державної адміністрації та Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту 26-27 червня 2015 р. в рамках святкування 45-річчя музею було проведено Міжнародну науково-практичну конференцію “Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини”. На ній було дано науковий аналіз історії створення та перспектив розвитку музеїв, принципів організації та формування фондів колекцій музеїв, проблем музеєфікації археологічних, сакральних та фортифікаційних пам’яток, реставрації та консервації пам’яток культурної спадщини, культурно-освітньої роботи музеїв, фольклору як форми збереження та популяризації культурної спадщини, проблем дослідження та оцінки пам’яток традиційної народної культури в сучасних умовах, традиційного народного житла та міської архітектури, традиційного народного та міського одягу, традиційних занять, ремесел та промислів, календарної та родинної обрядовості, світоглядних уявлень та народних знань, релігії та сакрального мистецтва.

У роботі конференції взяли участь понад 100 науковців, музейних співробітників з Ужгорода, Києва, Тернополя, Чернівців, Івано-Франківська, Харкова, Полтави, Запоріжжя, Дніпропетровська, Переяслав-Хмельницького Київської, Бродів Львівської, Збаража, Монастириськи, Кременця Тернопільської, Галича та Коломиї Івано-Франківської, Пересопниці Рівненської, Берегова Закарпатської областей. Гості з-за кордону представляли міста Свидник і Гуменне (Словаччина), Ніредьгаза й Атань (Угорщина), Сату Маре (Румунія), Лодзь (Польща). Це були представники музеїв, вищих навчальних закладів, науково-дослідних інститутів, центрів пам’яткознавства та культури, історико-культурних заповідників та природних парків, реставраційних центрів, Національної спілки майстрів народного мистецтва, крайових культурно-просвітніх товариств. Практично всі вони подали матеріали до наукового збірника.

Результати виступів та творчої дискусії сприяли закладанню підвалин співпраці як між окремими науковцями, так і цілими закладами, основним завданням яких є дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини. Самі ці чотири форми вивчення народної культури й стали основним лейтмотивом конференції. Напрацьовані під час конференції плани уже вилились в ряд цікавих проєктів. Так, Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту та Національним музеєм народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського (м. Коломия) у 2015 р. була проведено обмінні виставки. У липні-вересні у виставкових залах Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського та Яремчанського музею етнографії та екології Карпатського краю діяла виставка з фондів ужгородського скансену “Традиційне народне вбрання та одягова вишивка Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст.”. У відповідь науковими співробітниками коломийського музею спільно із Косівським інститутом декоративно-прикладного мистецтва та Яворівським центром народної творчості “Тражда” була підготовлена виставка традиційних і сучасних ліжників та ліжникової тканини “Від руна до мистецтва”. Виставка відкрилась у новому виставковому залі Закарпатського музею народної архітектури та побуту 28 грудня 2015 р. Обидві виставки викликали чималий розголос і зацікавлення у відвідувачів музею та поціновувачів народного мистецтва.

Сподіваємось, що й пропонуваній Вашій увазі третій випуск наукового збірника нашого музею стане в нагоді всім, хто цікавиться традиційною народною культурою, розвитком музейної справи. Матеріали збірника покликані допомогти у справі збереження, відродження та подальшого розвитку культурної спадщини українського народу.

Василь Коцан

Андял Г.В.
(Ужгород)

МІЖНАРОДНА СПІВПРАЦЯ ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ В ГАЛУЗІ ЗБЕРЕЖЕННЯ, ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТРАНСКОРДОННОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

УДК 069.1 (4 Укр – 4 Зак)

Анотація: У даному повідомленні йдеться про міжнародні зв'язки Закарпатського музею народної архітектури та побуту. У радянський період міжнародна співпраця музею в основному базувалась на виставковій діяльності, відзначенні Днів культури окремих народів. На зламі 80-90-х рр. ХХ ст. інтенсивність міжнародної співпраці музею знижується практично до мінімуму. Її поступове відродження спостерігаємо з середини 1990-х рр. У роки незалежності музей тісно співпрацює з генеральними консульствами Угорщини, Словаччини, Польщі, Румунії, громадськими організаціями етнічних меншин краю, бере участь у багатьох міжнародних програмах.

Ключові слова: музей, міжнародна співпраця, культурна спадщина, виставка, Дні культури, конференції, семінари, фестивалі, гранти.

Важливим фактором діяльності музейного закладу в сучасних умовах, які характеризуються посиленням міжнародної інтеграції, втягненням країн, окремих їх регіонів, міст, а то й сіл в європейські і світові економічні та культурні зв'язки, туристичні маршрути, стають міжнародні контакти та співпраця між музеями різних рівнів та форм власності. Цьому в значній мірі сприяють створені Міжнародна рада музеїв (ІКОМ) в 1946 р. та Український національний комітет ІКОМ, в рамках якого музеї отримали можливість спільного пошуку шляхів удосконалення своєї діяльності, більш повного доступу до пам'яток історії та культури, вивчення культурної спадщини.

Міжнародні зв'язки музеїв сприяють розвитку та розширенню світового музейного досвіду, введенню до наукового та культурного обігу унікальних національних культурних цінностей, покращують взаємовідносини та співробітництво між народами, піднімають імідж своєї держави, її туристичну привабливість.

Значний потенціал та перспективи для міжнародної культурної діяльності мають музеї прикордонних територій. До такого типу закладів належать музейні установи Закарпатської області, яка межує зі Словаччиною, Польщею, Угорщиною та Румунією. У міждержавному культурному обміні цікавою є історія та набутий досвід співпраці Закарпатського музею народної архітектури та побуту із музеями країн-сусідів.

Закарпатський музей народної архітектури та побуту було відкрито 27 червня 1970 року. Відкриттю музею передувала довга і клопітка робота. У 1965 р. при Закарпатському краєзнавчому музеї було створено відділ етнографії та народного зодчества. Безпосередніми завданнями співробітників відділу стали польові етнографічні дослідження, збір речових пам'яток традиційної народної культури, розробка плану-схеми музею-скансену. За відносно короткий час, акумулювавши зусилля істориків, краєзнавців, етнографів, фольклористів, архітекторів та місцевого населення, вдалося відібрати найхарактерніші взірці традиційного народного будівництва краю та наповнити їх усім необхідним начинням [1].

У перші роки існування музею велось масове накопичення фондової колекції, її класифікація та систематизація, вдосконалення постійно діючої експозиції під відкритим небом. Поряд із укомплектуванням фондів та музейної експозиції провідними формами роботи музею стають наукова та науково-освітня. 1971 р. був, по суті, першим роком в роботі музею по науково-освітньому обслуговуванню відвідувачів. Уже з перших років існування музею його відвідували туристи з Чехословаччини, Угорщини, Польщі, Румунії, Болгарії, Югославії, Німецької Демократичної Республіки, Великобританії, Франції, Італії, США [5, с. 4].

У другій половині 70-х рр. ХХ ст. робляться перші спроби міжнародної співпраці у галузі музейної справи. У радянський період ця співпраця в основному базувалась на виставковій діяльності. Однією із перших закордонних виставок, організованих у виставкових залах музею, була фотовиставка угорського Інтуристу “Ібус” (1976 р.) На виставці були представлені фотороботи кількох професійних фотографів Угорщини [6, с. 6].

Починаючи з 1978 р. Закарпатський музей народної архітектури та побуту у тісній співпраці із Закарпатською обласною організацією Національної спілки художників України організовують чималу кількість виставок як професійних, так і самодіяльних художників, майстрів декоративно-прикладного мистецтва.

цтва. Серед них розмаїттям жанрів виділялась Перша міжнародна виставка “Мальовниче Закарпаття – 78”. Виставка була результатом міжнародного пленеру, у якому взяли участь художники Закарпаття, Східно-словацького краю Чехословаччини, Саболч-Сатмарської області Угорщини та повіту Сату Марє Румунії [7, с. 3]. Спільний міжнародний пленер художників Угорщини, Румунії і Закарпатської області було проведено на базі Закарпатського музею народної архітектури та побуту й у 1979 р.

Наприкінці 70-х та на початку 80-х рр. ХХ ст. популярним стало святкування Днів культури окремих народів та етносів. Свою роль в організації та проведенні цих заходів відігравав й ужгородський скансен. З 1979 до 1983 р. на базі музею успішно проходили Дні культури Північної Осетії. В рамках їх проведення у виставковому залі музею були побудовані дві виставки. У 1979 р. діяла виставка “Північна Осетія в братній сім’ї народів СРСР” [8, с. 2]. Протягом 1980–1983 рр. традиційна народна культура Північної Осетії популяризувалась у рамках виставки “Народне декоративне мистецтво Якутії і Осетії”.

У цей же період на Закарпатті відмічались й Дні культури Східно-словацького краю Чехословаччини. У 1979 р. в музеї була побудована виставка “Сучасна скульптура Східно-словацького краю ЧССР”. Із 1980 р. через обмін виставками зароджуються міжнародні зв’язки між Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту та Музеєм української культури у Свиднику. Згодом співпраця двох музеїв проводилась як у культурно-освітній, так і в науково-дослідній сферах музейної справи.

На початку 80-х рр. ХХ ст. зароджуються міжнародні зв’язки Закарпатського музею народної архітектури та побуту з музейними установами Саболч-Сатмарської області (Угорщина) та повіту Сату Марє (Румунія). Основною формою співпраці був обмін виставками, які демонстрували характерні особливості традиційної народної культури транскордонного регіону.

На зламі 80-90-х рр. ХХ ст. інтенсивність міжнародної співпраці Закарпатського музею народної архітектури та побуту знижується практично до мінімуму. І лише з середини 90-х рр. міжнародні зв’язки відновлюються. Нові можливості перед музеями відкрили політичні зміни, які відбулись в Україні та за кордоном. Було значно спрощено процедуру взаємних контактів, деполітизовано їх тематику, надано музеям можливість вільного вибору партнерів, форм та методів спільної діяльності.

У середині 90-х рр. зароджується співпраця Закарпатського музею народної архітектури та побуту з генеральними консульствами Угорщини, Словаччини, Польщі, Румунії. Поряд з виставковою роботою, яка і надалі залишається провідною, наукові співробітники музею беруть участь у міжнародних науково-практичних конференціях, семінарах, круглих столах, фестивалях тощо.

Плідною була і залишається співпраця музею з Генеральним консульством Угорської республіки в м. Ужгород. Так, за його сприяння у квітні 1994 р. у м. Кішварда (Угорщина) була побудована виставка “Традиційне ручне перебірне ткацтво Берегівського району”. На виставці були представлені роботи К. Антоник, І. Дерцені, О. Баков. Із 16 до 31 серпня 1996 р. в м. Ужгороді успішно проходила пересувна тематична виставка “1100 років у Європі”. У 1997 р. чималий розголос отримала пересувна нумізматична виставка “Монети років визвольної війни під проводом Ференца Ракоці ІІ”.

За сприяння генерального консульства Словацької Республіки у 1996 р. в музеї була організована та проведена виставка творів художньої вишивки “Росяне намисто України” Христини Герзанич з м. Кошіце.

Із другої половини 90-х рр. з персональними комплексними виставками на Закарпаття приїжджають митці Вірменії, Азербайджану, Литви, Німеччини, США. Так, у 1996 р. з успіхом пройшли виставки: творів народного майстра живопису Вірменської Республіки Мальвіни Балог, “Кустарні художні вироби американських індіанців”, вишитих ікон Дмитра Блажейовського.

На початку 2000-х рр. на Закарпатті створюються громадські організації, професійні товариства угорців, словаків, румунів краю. Одним із провідних напрямів їх роботи стала популяризація народного мистецтва прикордонних регіонів. По сьогодні проводяться щорічні виставки творів живопису та декоративно-прикладного мистецтва Товариства угорських митців ім. Імре Ревеса.

З 2006 р. музей став постійним учасником міжнародного круглого столу “Розвиток гуманітарного співробітництва в українсько-словацькому прикордонному регіоні: реалії, проблеми, перспективи”.

Значимою подією у культурному житті Ужгорода у 2008 р. став Шостий Міжнародний МітОст-Фестиваль культури та мовного обміну. У проведеному на базі Закарпатського музею народної архітектури та побуту триденному фестивалі взяло участь понад 250 учасників із 20 країн Східної, Центральної та Південно-Східної Європи. Для гостей фестивалю була представлена широка культурна програма з виставками, літературними вечорами, лекціями, концертами, театральними дійствами з України, Німеччини, Чехії, Польщі, Румунії, Угорщини, Росії, Білорусі [3, с. 6].

У 2010 р. Закарпатський музей народної архітектури та побуту став співорганізатором кількох міжнародних фотовиставок. Серед них виділяємо виставку фотографій Магдалени Шаблатурової “Закарпаття очима словацької вчительки” та виставку фотографій і мікрофотографій Діоніса Дугаса та Ладіслава Цупера. 15 липня 2010 р. в рамках міжнародного суспільно-значимого проекту “Естафета позитивних змін” у музеї було організовано Міжнародну пересувну фотовиставку “Ми всі одна велика сім’я” [4, с. 6].

З 2009 р. наукові співробітники музею друкують статті про традиційний народний одяг та одягову вишивку, народне будівництво у наукових періодичних виданнях Словаччини, Румунії, Молдови. Важливою та престижною для закладу була участь музейних працівників у роботі Перших міжнародних наукових читань “Історія українського традиційного млинарства”, що відбулись на базі Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького. Для дискусії була запропонована доповідь на тему “Традиційні водяні млини на Закарпатті ХІХ – ХХ ст.”. Крім того, наукові співробітники музею за останні роки взяли участь у роботі міжнародних конференцій в Ужгороді, Києві, Сату Марє (Румунія).

У 2013 р. Закарпатський музей народної архітектури та побуту став одним із співорганізаторів регулярних заходів в Україні та Угорщині, що проводились з метою відзначення визначних дат, Днів культури України та Угорщини. У рамках щорічних урочистостей з нагоди Днів української культури в Угорщині, 23 лютого 2013 р. у м. Атань (Угорщина) було організовано концерт тріо бандуристок Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, відкрито етнографічну виставку Закарпатського музею народної архітектури та побуту та продемонстровано етнографічну колекцію Центру української культури і документації та Посольства України в Угорщині. 23 травня 2013 р. Посольство спільно з Українським самоврядуванням м. Сегед та Почесним консульством України в Сегеді відкрило у приміщенні Центру національностей виставку “Український духовний та матеріальний світ кінця ХІХ – початку ХХ століття” з фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Багаторічна міжнародна співпраця музею, зокрема з Повітовим музеєм Сату Марє (Румунія), втілювалась у Міжнародному грантовому проекті “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє. HUSKROUA 1101/139”. Проект реалізується в рамках Міжнародної програми прикордонного співробітництва Угорщина – Словаччина – Румунія – Україна 2007–2013. У рамках проекту проводяться реставраційні та хіміко-консерваційні роботи на музейному об’єкті – хаті з с. Середнє Водяне Рахівського району, проведено два наукові семінари на тему “Методи дослідження та збереження культурної спадщини”, два свята традиційного народного ткацтва (“Мистецтво народного ткацтва: від нитки до сорочки” (Сату Марє), “Ткані скарби” (Ужгород)), створено мультимедійну кімнату та візуальний тур по музею для людей з обмеженими фізичними можливостями, підготовлено до друку каталог традиційних видовбаних та бондарних виробів з фондової колекції Закарпатського музею народної архітектури та побуту. До завершення проекту планується проведення двох фотовиставок, видання фотоальбому традиційних народних костюмів Закарпаття та повіту Сату Марє, каталогу традиційної народної вишивки з фондової колекції музею, заключної наукової конференції.

Спільна праця Закарпатського музею народної архітектури та побуту з музеями Карпатського Євросоюзу дає надію на подальше поглиблення співробітництва в галузі наукового дослідження минулого і сучасного українсько-румунського, українсько-угорського та українсько-словацького етнічного порубіжжя, організацію конференцій, виставок, спільних видань, які так потрібні сьогодні для порозуміння та взаємозближення України з Європейським Союзом.

Джерела та література

1. Андял Г.В. Сторінки історії музею / Г.В. Андял // Закарпатському музею народної архітектури та побуту – 35 років : Збірник наукових праць. – Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2005. – 106 с.
2. Байрак Я.М. Свято єднання і взаєморозуміння культур народів світу в ім’я миру і прогресу / Я.М. Байрак // Новини Закарпаття. – 1990. – 19 травня. – С. 12.
3. Звіт відділу експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 2008 рік / В. Коцан. – Ужгород, 2008. – 10 с.
4. Звіт відділу експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 2010 рік / В. Коцан. – Ужгород, 2010. – 10 с.
5. Звіт про роботу Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 1971 рік / В. Шеба. – Ужгород, 1971. – 10 с.
6. Звіт про роботу Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 1976 рік / І. Барчі. – Ужгород, 1976. – 12 с.
7. Звіт про роботу Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 1978 рік / І. Барчі. – Ужгород, 1978. – 16 с.

8. Звіт про роботу Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 1979 рік / І. Барчі. – Ужгород, 1979. – 10 с.
9. Коцан В.В. Тематико-експозиційний план до виставки “Матеріальна культура, побут українського та угорського населення Закарпаття першої половини ХХ ст.”, яка проходила у рамках Міжнародного круглого столу “Розвиток гуманітарного співробітництва в українсько-угорському прикордонному регіоні: аналіз та оцінки” / В.В. Коцан // Архів відділу експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту.
10. Потильчак О.В. Історичний розвиток музейної справи / О.В. Потильчак. – К. : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2007. – 57 с.
11. Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України. Становлення та розвиток / Г.А. Скрипник. – К. : Наук. думка, 1989. – 304 с.

Резюме

МЕЖДУНАРОДНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО ЗАКАРПАТСКОГО МУЗЕЯ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА В ОБЛАСТИ СОХРАНЕНИЯ, ИССЛЕДОВАНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ПРИГРАНИЧНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Андыл Г.В. (Ужгород)

В данном сообщении речь идет о международных связях Закарпатского музея народной архитектуры и быта. В советский период международное сотрудничество музея в основном базировалось на выставочной деятельности, проведении Дней культуры отдельных народов. На рубеже 80-90-х гг. ХХ в. интенсивность международного сотрудничества музея снижается практически к минимуму. Постепенное его возрождение наблюдаем с середины 1990-х гг. В годы независимости музей тесно сотрудничает с генеральными консульствами Венгрии, Словакии, Польши, Румынии, общественными организациями этнических меньшинств края, принимает участие во многих международных программах.

Ключевые слова: музей, международное сотрудничество, культурное наследие, выставка, Дни культуры, конференции, семинары, фестивали, гранты.

Summary

INTERNATIONAL COOPERATION OF ZAKARPATYA MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND WAY OF LIFE IS IN INDUSTRY OF MAINTAINANCE, RESEARCH AND POPULARIZATION OF TRANSFRONTAL CULTURAL LEGACY

Andyal G.V. (Uzhgorod)

In this report the question is about the international copulas of the Zakarpattya museum of folk architecture and way of life. In a soviet period international cooperation of museum was mainly based on exhibition activity, marking of days of culture of separate people. On a fracture 80-90th intensity of international cooperation of museum goes down a item practically to the minimum. It look after a gradual revival from middle of 1990 th. In the years of independence a museum closely co-operates with the general consulates of Hungary, Slovakia, Poland, Romania, public organizations of ethnic minorities of edge, takes part many international programs.

Key words: museum, international cooperation, cultural legacy, exhibition, days of culture, conference, seminars, festivals, underbacks.

Páll István

(Nyíregyháza, Magyarország)

KIÚTKERESÉS A SÓSTÓI MÚZEUMFALU GYAKORLATÁBAN

УДК 069.12 (439)

Kommentár: Az előadás fényképek segítségével mutatja be egy északkelet-magyarországi szabadtéri néprajzi múzeum, a Sóstói Múzeumfalú azon törekvéseit, hogy az épületek áttelepítése után milyen módszerekkel tudja megőrizni a közönség érdeklődését a múzeum iránt. Bemutatja azokat a falusi és kisvárosi kézműves és kisipari műhelyeket, amelyek berendezése és működése mindig is érdekelte a látogatókat, valamint beszámol azokról a programokról, amelyek segítségével a munkatársak a népi kultúra különböző szeleteit (néphagyományokat, népszokásokat, népi gasztronómiát stb.) felelevenítve továbbra is vonzóvá tudják tenni az intézményt.

Kulcsszavak: múzeum, formák és módszerek a tevékenység, a látogatók, a kézművesség és hagyományok.

A Nyíregyháza melletti Sóstói Múzeumfalú Magyarország legnagyobb regionális szabadtéri néprajzi múzeuma. A 9 hektáros területen százat meghaladó számú népi objektum mutatja be a Felső-Tisza-vidék népi építkezését a 18. század végétől a 20. század első harmadáig. Az 1971-ben megkezdett épület-áttelepítési munkák jórészt befejeződtek, legutóbb 2014-ben nyitottunk meg épületeket, a múzeum ún. Árpád-kori falurészének 7 objektumát. Mára szinte a rendelkezésünkre álló minden talapatnyi földterületet beépítettük, a továbbfejlesztésre, újabb épületek áttelepítésére a jelen körülmények között minimális lehetőségünk van csupán.

Befejeződő építkezés: hogyan tovább?

Velünk együtt minden szabadtéri néprajzi múzeum építése, fejlődése során szükségszerűen eljut egy olyan pontig, ahol szinte automatikusan felvetődik a kérdés: hogyan tovább? A megoldás többirányú lehet: vagy a szakmai vonal erősítésével olyan épületfajták, berendezések áttelepítésével vonják magukra a közönség figyelmét, amelyek eddig nem voltak az intézmény birtokában, vagy pedig a közművelődési irányzat erősítésével olyan attrakciók kerülnek a palettára, amelyek a már létező épületállományra, annak berendezéseire alapozva próbálják a közönséget megcélozni. (1. kép)

Bár a múzeum működtetése során jónéhány olyan eredményt elértünk, amellyel büszkén állhatunk ki a hazai és a külföldi szakmai és laikus közönség elé (Év Múzeuma 1996, Családbarát Múzeum 2006, Vendégbarát Múzeum 2009), mégsem jelenthetjük ki, hogy a múzeum építését befejeztük. Befejezett múzeum ugyanis nem létezik, mindig újabb és újabb kihívásoknak kell megfelelnünk, a változó közönségigényt jó értelemben követnünk kell (nem feltétlenül annak alapelveinkkel ellentétes kiszolgálásáról van szó!), s ha lehetséges, magunknak kell elébe menni a közönség elvárásainak, oktatással, szórakoztatással, témabővítéssel lehet felkelteni az érdeklődését, s így talán irányítani, befolyásolni is tudjuk elvárásaikat. Ennek elérése érdekében nem kell elzárkózni az épületek berendezésének időnkénti átalakításától sem (az áttelepítés utáni berendezést nem kell feltétlenül “köbe vésettnek” tekinteni, azzal időnként “játszani” is lehet), fejleszteni kell az infrastruktúrát, az kell, hogy komplex szolgáltatást tudjunk nyújtani: játszó- és pihenőterek létesítésével, büfék, éttermek, piknikezőhelyek építésével, a fogyatékkal élőknek a fogyatékoságuk sajátosságait figyelembe vevő terek kialakításával, akadálymentesítéssel stb. a látogatók komfortérzetét növelni tudjuk, s ezekkel elérhetjük, hogy egy múzeumlátogatás minden értelemben élménnyé váljék. Tudom, ez nem könnyű, hiszen a “Disneylandizálás” veszélye ott lebeg a múzeumok fölött, de a munkatársak szakértelme, gyakorlata a biztosíték arra, hogy végig tudunk menni azon a keskeny ösvényen, amely a szakmaiságot és a hitelességet jelenti, s nem enged a minél nagyobb bevétel és minél nagyobb közönségszám elérése csábításának, ami a kommercializálódás eluralkodását is jelentheti.

1. A szakmai vonal erősítése

Az épület-áttelepítések befejeződésével mára a telepítési tervben szereplő épületek jórészt elfogytak, a közönség azonban vágyott az újabb és újabb hírekre, fejlesztésekre, építésekre. Valamit ki kellett találnunk, hogy ennek az igénynek eleget tegyünk, az emberek kíváncsiságát, újdonság iránti igényét kielégíthessük. Éppen a kismesterségek műhelysorának, a benne alkalomszerűen vagy heti rendszerességgel folyó bemutatók közkedveltsége hatására érelődött meg a gondolat, hogy talán ebbe az irányba kellene továbblépnünk. A más európai szabadtéri múzeumok gyakorlata, az ott tapasztalt pozitív hatás, a technikai eszközök, berendezések iránt a magyar közönségben is benne élő kíváncsiság kielégítésére döntöttünk úgy, hogy a hagyományos kézművesipar műhelyei mellett más olyan műhelyeket is kialakítunk, melyek részben vagy teljes egészében a falusi lakosság igényeit voltak hivatva kielégíteni. Nem mindegyiket rendeztük úgy be, hogy azok, ha kell, működhessenek is, de minden esetre azt a látszatot keltik, hogy akár működhetnének is. Ez főként a fogyasztásra szánt termékek előállítására szolgáló

kisüzemek esetében van így, hiszen egy szikvízüzem vagy egy pálinkafőzde a beüzemeléshez rengeteg higiéniai és élelmiszeripari előírásnak meg kell, hogy feleljen, nem is szólva a jövedéki törvényről!

A műhelysoron berendezett kézműves műhelyeken kívüli műhelyek sorában az első “fecske” a *kisvárdai kovácsműhely* volt, melynek áttelepítését és belső berendezésének kialakítását az Ipari Minisztérium egy pályázatán nyert összegből valósítottuk meg. A benne folyó bemutató – szinte minden más szabadtéri múzeumhoz hasonlóan – kedvelt látványosság. A szolgáltatóipar falusi megjelenését az *újfahértói borbélyműhely* valamint a *nyírgyulai szikvízüzem* és a *tarpai pálinkafőzde* képviseli. Áttelepítésükkel a szinte napjainkig változatlan formában élő és működő hasonló falusi-kisvárosi üzemeket és üzleteket jelenítjük meg, melyek a jelenkor látogatóinak szinte személyes ismerősei, s mint ilyet, szívesen megnézik, befogadják, nosztalgizálnak benne. A borbélyműhelyben tartott bemutatók, s különösen azok, amikor ingyen lehet nyíratkozni, egyértelmű közönségcsikerek, de a pálinka- vagy szódavíz-kóstolók is elnyerték a látogatók tetszését. Ezen bemutatókat és kóstolókat nagyrendezvényeink idején tartjuk, külön műsorszámként tálalva. A kuriozitásba a pálinkakínálás körítése is belejátszik: a Szatmár-Beregi Pálinka Lovagrend tagjai rendezvényeinken díszes öltözékükben kínálják a közkedvelt, földrajzi eredetvédelemmel bíró szilva- és almapálinkákat. A szódavíz pedig egy nyíregyházi szódásdinasztia, a Gunyecz család jóvoltából kerül terítékre nagyrendezvényeinken, s a minden nyíregyházinak fogalom “Gunyecz-féle” szódásüzem egykori felszerelése “üzemszerű” körülmények között tekinthető meg az arra szolgáló kis épületben. (2-3. kép)

A fenti sorból kilóg két másik műhelyünk, melyek inkább a mezővárosi, semmint a falusi utcák jellegzetes épületei között álltak, bár szolgáltatásaikat a falusi lakosság éppúgy igénybe vette, mint a városi. A *fényképész műterem* felszerelése, berendezése lehetővé teszi, hogy benne mai gépekkel nosztalgiafotó készüljön a régiek mintájára újonnan varrott ruhákba öltözött látogatókról. Kis *nyomdánk* igazi nyomdaipari együttműködés eredménye: egy megyei kötődésű holland férfi adományaként került hozzánk egy 19. század végi nyomdagép, amit nyíregyházi és debreceni nyomdák adományaiból sikerült teljes műhellyé fejlesztenünk. Gépei működőképesek, alkalmanként szakemberek segítségével be is üzemeljük azokat. (4-5. kép)

A felépült és berendezett műhelyek nem egyszerűen ipartörténeti látványosságok; létesítésükkor az az elgondolás vezetett bennünket, hogy amit lehet, működtessünk közülük, attrakciók lehessenek, melyekkel növelni tudjuk a múzeumi látványosságok számát. A gyakorlat igazolta az előzetes elképzeléseket, a közönség igazi kuriózumokként csodálja a látványos gépezeteket, s próbálja megérteni működési elvüket. És épp ezt akartuk elérni az “élő falu” elnevezésű közművelődési munkánk révén!

- Újabb attrakciók: szabászat, varroda, tejsarnok létesítése

2009-ben Szilágyi Béláné újfahértói lakos felajánlotta múzeumunknak a néhai férje, Verdes Ferenc által a város központjában korábban üzemeltetett fodrászműhely bútorait. Az ugyanazon a telken álló épületből elhoztuk a fodrászbútorokat, s megállapodtunk abban, hogy a műhelyépületet is (amely egyébként utóbb egy biciklijavító műhelyt is tartalmazott) térítés nélkül rendelkezésünkre bocsátja annak fejében, hogy a bontás után üres telket hagyunk magunk után. (6. kép)

A 9x5 m alapterületű, kéthelyiséges vályogépület szerkezeti elemeit, falazatát, nyílászáróit 2009-ben átszállítottuk a múzeumba és ott a rekonstrukcióra 2014-15-ben került sor.

Az elkészült épülettel némiképp át kívánjuk szervezni a már eddig kialakított műhelyeket: a faluközpontban felépített épület bal oldali helyiségébe helyezük át az eddig a nyíregyházi műhelysorban lévő, korábban szintén Újfahértóról áthozott *fodrászműhely* berendezését (ezzel megvalósítjuk azt a szándékot is, hogy az épület eredeti funkciójának megfelelő feladatot lásson el), míg a jobb oldali, nagyobb méretű helyiségben a korábban a nyíregyházi műhelysorban volt *fényképésműhely* kap helyet.

- Szabászat és varroda

A régi műhelysor üresen maradt két helyiségében női és férfi szabó-varró műhelyeket kívánunk létrehozni, melyekkel a falusi-mezővárosi lakosság “kivetkőzése” (hagyományos népviseletük elhagyása) után megnövekedett, már csak specialisták szaktevékenysége révén kielégíthető minőségibb ruhaigényeit szolgálták ki. A helyiségek nagyobbikában egy *kisvárosi varrodát* rendezünk be, ahol a néprajzi gyűjteményünkben nagy számban fellelhető varrógépek közül nyolcat helyezünk el, mintha ott éppen fiatalasszonyok vagy leányok az egyik sarokban kialakított nőiszabó-műhely által kiszabott minták alapján varrnák össze a ruhákat. A *női szabóság* berendezéséhez szükséges komplett eszközkészletet 2014-ben Tiszavasváriban Bösze Julianna hagyatékából szereztük be, a varrodához való mintát pedig a kárpátaljai Felsőkalocsán (Kolocsava) megépült szabadtéri múzeumban találtunk, s úgy tűnik, ez a megoldás nálunk is megvalósulhat. (7-8. kép)

Az egykori borbélyműhelyben (melyet csak egy ajtó választ el a leendő varrodától) egy 2012-ben Nyíregyházáról a Lakatos család hagyatékából ajándékba kapott (korábban Jászberényben üzemelt) *férfiszabó műhelyet* alakítunk ki, melyhez mintát Skóciában a newtonmore-i szabadtéri múzeumban láttunk. E két műhellyel a falusi-mezővárosi lakosság 19-20. századforduló során kiszélesedő kapcsolatát, a falusi igények városi ellátását is szemléltetni tudjuk.

- Egy kuriózum: a tejsarnok

A magyarországi szabadtéri néprajzi múzeumok egyikében sincs olyan *tejbegyűjtő épület* (a köznyelvben csak tejsarnokként emlegették), amelyik a falusi állattartás egyik fő pénzügyi forrásaként, termékeként jellemezhető tej összegyűjtését szolgálta. A tejgazdálkodás és -kereskedelem fontos szegmense volt az egyéni gazdaságokban megtermelt tej összegyűjtése, elszállítása és feldolgozása. A falusi terepen, minden tehéntartó településen általában a falu mindenki által jól megközelíthető helyére telepítették a tejsarnokot.

Az a szerencse ért bennünket, hogy 2008-ban Máriapócon felajánlottak a múzeum részére egy egészen az 1970-es évekig működő tejsarnok-berendezést, amelyet még ugyanabban az évben szétbontottunk és elhoztuk a múzeumfaluba. Mivel az épületet nem szállítottuk át vele (egy lakóház utcára nyíló helyiségében üzemelt), a hajdan központi mintára, előre gyártott betonelemekből összeállított, s még elhagyatottan több megyebeli településen fellelhető tejsarnokok közül a Gávavencsellő, Toldi u. 38. sz. alatt álló egyhelyiséges épületet kívánjuk beszállítani, ahol a máriapócsi *tejsarnok berendezését* rekonstruáljuk. (9. kép) Utóbbi kiegészítéséhez Győrtelekről és Kállósemjénből is sikerült felszerelési tárgyakat vásárolni.

Nem példa nélküli, bár ritka a skanzenekben történő tejsarnok bemutatása: legközelebb a burgenlandi Mönchhof falumúzeumában található mesterség-bemutató helyiségek és épületek között egy tejbegyűjtő is teljes felszereléssel megtekinthető. (10. kép)

A tejsarnok berendezéssel ellátott épület felépítésével olyan attrakciót hozunk létre a Sóstói Múzeumfaluban, amelyik példa nélküli a magyarországi skanzenológiában, s a sajtó érdeklődésére is számot tarthat. Másik érdekessége, hogy általa sikerül közelítenünk a mai, ám már szintén a múlthoz tartozó kor emlékeihez is (1960-as, 70-es évek), olyan látványosság létesül, mely sok látogató személyes emlékeit idézheti fel. Maga az épület is korlenyomat, hiszen a lakosságtól történő nagyüzemi tejbegyűjtés érdekében olyan előre gyártott betonépületeket emeltek, amelyek szinte minden településen könnyen felismerhető módon szolgálták ki mind a lakosságot, mind pedig a napi rendszerességgel a begyűjtött tejért érkező tejesautókat.

- Két újabb, ajándékba kapott kismesterség-műhely

A fentiekén kívül még két olyan komplett műhelyfelszerelést sikerült 2015 elején a Múzeumfalú részére megszerezni, melyekkel szélesíthetjük a látnivalók táráát: az egyik egy teljes *kötélverő műhely* berendezése és hozzá nagy mennyiségű alapanyag. Az utóbbi Mikepércsen működött Benei-féle műhely a környéken rendszeresen – köztük Szabolcsban, így Nyíregyházán is – vásárokon való megjelenésével és árusításaival a falusi parasztság jószágátartását hivatott szolgálni, hiszen a műhelyben készült különböző fajtájú kötelek a más-más állatfajták biztonságos tartását, mozgását, teherhordását biztosították. Érdekesség még, és ez a látogatókra is hatást gyakorolhat majdan, hogy nyomon kísérhetjük a kötélverő mesterek piaci igényekhez való alkalmazkodását is, hiszen amint csökkent a jószágátartás, ők is váltottak, s már nem csupán köteleket, hanem pl. makramé falidíszeket is gyártottak a falusi otthonok szépítéséhez. (11. kép)

Másik műhelyünk, melyet Kovács József egykori asztalosunk lánya ajándékozott a Múzeumfalúnak, egy teljes *asztalosműhely*, mellyel kiegészíthetjük a falusi műhelyberendezéseink sorát, ugyanakkor a jövőben eredeti környezetben tarthatjuk meg a gyerekek által igen kedvelt fafaragó foglalkozásokat. Bár a falusi ezermesterek igen sok javítást néhány famegmunkáló szerszámmal maguk is elvégeztek, komolyabb tárgykészítésre, épületelemek legyártására specialisták segítségét vették igénybe. Az egy gyalupadból és igen sok szerszámból álló tárggyegyes elhelyezésére a kállósemjéni istálló nagyobbik helyiségében nyílik lehetőség, ahol egy 10-12 gyerek fafaragó foglalkozásaihoz elegendő helyet is ki lehet alakítani.

A vázolt műhelyépület-áttelepítések jelentősége és lehetősége abban is rejlik, hogy az építéssel komolyabb reklámlehetőséget is kapunk, hiszen egy új attrakció – megfelelően kommunikálva – közönséget vonzó tényező. Nem elhanyagolható szempont az sem, hogy a már begyűjtött műhelyfelszerelések eredeti körülmények között bemutatva gazdagítják a másutt nem látható formákat.

- Középkori (Árpád-kori) falurekonstrukció

A skanzenek továbblépésének két fő iránya alakult ki az elmúlt időszakban: egyik részük épület áttelepítése a jelenkor felé tolódik el, aminek révén egészen az 1970-es évekig is eljuthatunk a lakásberendezések bemutatásával, míg más részük az úgynevezett régészeti parkok irányába fordul. Mi az utóbbi irányvonalhoz csatlakoztunk, hiszen a kitérés és a továbbfejlesztés lehetősége helyben adott volt: megyénk igen gazdag a magyar honfoglalás

(896) korának régészeti emlékeiben, s az első magyarországi, nagyobb szabású Árpád-kori (896-tól 1301-ig) falufeltárás is itt, *Tiszalök-Rázompusztán* volt az 1950-es években. Ennek részletes dokumentációját Méri István régész cikkeiből ismerjük. S mivel a külföldi tapasztalatok azt mutatják, hogy a régészeti parkok nagy vonzerőt jelentenek, így terveink egy igazán látványos *Árpád-kori falurekonstrukció* megvalósítását tűzték ki célul. A magyar-román határon átnyúló pályázat részeként, a nyíregyházi Jósa András Múzeum régészeinek közreműködésével 2014-ben felépült falu vonzó és a környéken szokatlan turisztikai látványosságot varázsolt Sóstóra. A régészeti feltárások alapján rekonstrukcióban megépült falurészlet a Magyarországon fellelt eltérő épülettípusokból mutat be 7 darabot, s a tervek szerint a másfél hektáros területen további épületrekonstrukciók elhelyezése is várható. (12. kép)

2. A közművelődési irány erősítése

Az ezredforduló után kiderült, hogy váltanunk kell: egyes programjaink kifáradtak, ellaposodtak, s rá kellett jönnünk, hogy a közönség érdeklődését mindig újabb és újabb attrakciókkal lehet csak ébren tartani. Ennek érdekében úgy döntöttünk, hogy évi néhány nagyobb rendezvényre koncentráljuk anyagi erőforrásainkat, s ezeket intenzív propaganda segítségével harangozzuk be a sajtóban és a közterületeken. E három nagyrendezvényünk egyike a minden év június 23-án éjjel megrendezett *“Szent Iván éj”*. Ezekre “ütős”, országosan is ismert és kedvelt előadókat hívunk meg. Felléptek már nálunk népzenei, világzenét játszó együttesek és szólisták is, de nem zárkoztunk el a divatos könnyűzenét előadó művészekről sem. Az úgynevezett sztárművészek mellett helyi előadók, színészek, bábjátékosok is szerepelnek a műsorban. Ez a “pajzánra” vett éjszakai program főként a fiatalabb felnőtteket vonzza, de az idősebb korosztályok tagjai is szívesen átugorják a Nyírség Néptáncgyűttes táncosai vezetésével a szentiváni tüzet. (13. kép)

Kulturális rendezvényeink mellett szerencsés választás volt a *népi gasztronómia* programra tűzése is. Immár egy évtizede minden szerdán népi ételeket készítünk az egyik házunkban kialakított konyhában s kemencében, s ezeket a hagyományos ételeket a látogatók meg is kóstolhatják. E sikert látva indítottuk el 2004-ben a *“Kóstolja meg Magyarországot!”* elnevezésű programunkat, mely az első évi agrárcentrumos támogatás elmaradása után immár saját lábán állva múzeumunk leglátogatottabb és legkedveltebb rendezvényévé vált. Az ország majd minden régiójából és a megyénkkel szomszédos országokból érkező közel 30 csapat által készített ételspecialitások két napon keresztül látogatók ezreit vonzzák a múzeumba Magyarország más részeiből is. E rendezvény azonban nem csupán a gasztronómiáról szól: az éppen aktuális kiemelt vendég (bel- vagy külföldi múzeum) időszaki kiállítást is hoz magával, s a kiállítóház udvarán készíti el tájegysége vagy országa jellegzetes ételeit. Külön öröm számunkra, hogy e rendezvény rendszeres résztvevője, s egy alkalommal kiemelt vendége az ungvári skanzen, melynek munkatársai az elmaradhatatlan borscs-ot prezentálják a közönségnek. (14. kép)

Harmadik, nagyobb tömegeket megmozgató rendezvényünk az ország szabadtéri múzeumaiban ugyanazon időpontban megrendezett *“Márton napi vigasságok”* nevű programunk vált. Látogatók ezrei özönlnek be a múzeumba, százak állnak sorba a libasültért meg a forralt borért, vesznek részt a tréfas vetélkedőkön, hozzák hónapok alatt a libájukat a liba szépségversenyre. Bizonyára ekkor már a szabadtéri rendezvények hiánya is ösztönzi az embereket egy jó kis “bulin” való részvételre, de a múzeum egyéb rendezvényeinek a sikere, a propaganda és a finom ételek együttesen hatnak abba az irányba, hogy az év utolsó nagyrendezvényére ennyien ellátogatnak hozzánk. (15. kép)

Az utóbbi években ez a három nagyrendezvényünk jegecesedett ki, vált húzóprogrammá a többi, kisebb közönséget megmozgató műsorok között. Az ezekre koncentrált marketingmunka, az óriásplakátokon, magas épületek közé kifüggesztett molinókon és buszok oldalán történő hirdetések, műsorújságok fizetett beharangozói és az elektronikus meg az írott sajtó hírei közül valamelyik szinte biztosan eljut a célközönségéhez. Mindehhez azonban kevés a múzeum anyagi ereje, feltétlenül kell hozzá a Múzeumfalu Baráti Körének aktív támogatása is. Nem mondhatjuk azonban, hogy egyéb rendezvényeink nem kedveltek: ha jó az idő, a húsvét második napjára szervezett *“Falusi húsvét”* és országos népművészeti kirakodóvásár is ezeket csal ki a múzeumba. Ez a nap a korábbi, 4-5.000 embert is megmozgató május elsejét váltotta fel, bár a majálisainkra még ma is két – két és félezer látogató kíváncsi.

Резюме

ПОШУКИ НОВИХ ФОРМ ДІЯЛЬНОСТІ: З ДОСВІДУ РОБОТИ МУЗЕЮ СЕЛА В ШОВШТО

Пал І. (Ніредьгаза)

У повідомленні йдеться про північно-східну частину Угорщини, яка представлена в музеї села в Шовшто. До статті додаються фотографії. Музей докладає зусиль, шукаючи нові методи презентації народних будівель, щоб зберегти їх й показати громадськості. У музеї можна побачити сільські й окремі міські ремесла. Їх відтворюють в спеціально умебльованих ремісничих майстернях. Все дозволяє зацікавити відвідувачів. Музейними працівниками постійно готуються різноманітні програми, які допомагають людям в пізнанні різних сфер народної культури (народних традицій, звичаїв і кулінарії і т.д.).

Ключові слова: музей, форми і методи діяльності, відвідувачі, ремесла, традиції.

Summary

NEW FORMS ACTIVITIES: WITH EXPERIENCE IN THE VILLAGE MUSEUM SHOVSHTO

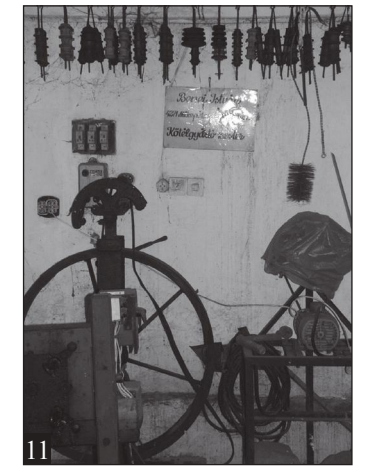
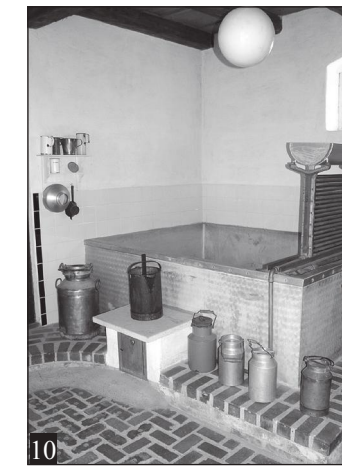
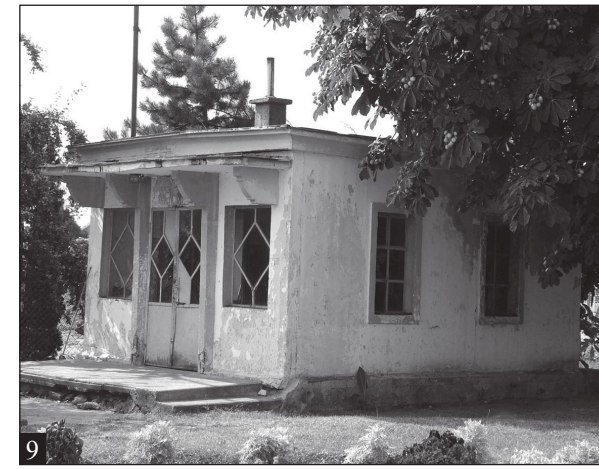
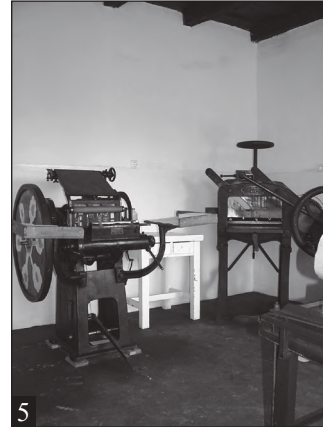
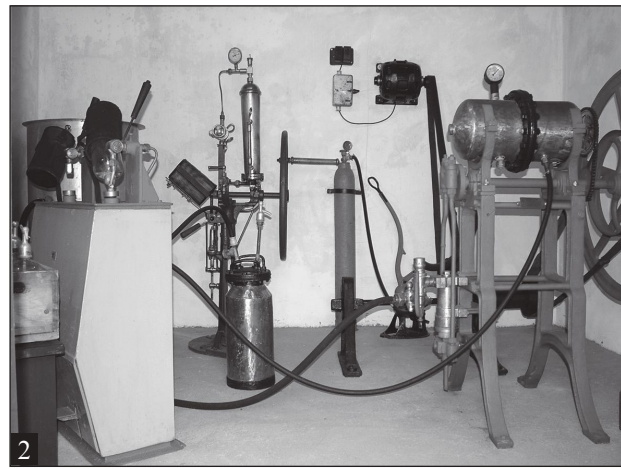
Pal I. (Nyiregyhaza)

This report refers to the north-eastern part of Hungary, represented in the museum village in Shovshto. To the article attached photos. The museum tries seeking new methods of presentation of folk buildings that save them and to show the public. In the museum you can see some of the rural and urban crafts. They reproduce in a specially furnished craft workshops. All allows interested visitors. Museum employees constantly preparing various programs that help people in different areas of knowledge of popular culture (folk traditions, customs and cuisine, etc.).

Key words: museum, forms and methods of activity, visitors, crafts, traditions.



1. kép A Sóstói Múzeumfalu térképe



- 2. kép A Nyirgulaji szikvizüzem belseje
- 3. kép A Tarpai pálinkafőzde berendezése
- 4. kép Fényképész műterem
- 5. kép Kisvárosi nyomda
- 6. kép Az Újfehértói fodrásműhely
- 7. kép A kolocsavai (Felsőkalocsa) skanzen varrodája
- 8. kép Szabóműhely a skóciai Newtonmore szabadtéri múzeumában

- 9. kép Az áttelepíteni kívánt tejcsernok épülete
- 10. kép Tejbegyűjtő Mönchhofban (Burgenland, Ausztria)
- 11. kép Kötélverő műhely felszerelése eredeti helyén
- 12. kép A Sóstói Múzeumfaluban felépült Árpád-kori falu
- 13. kép Szent Iván-éj
- 14. kép Az ungvári skanzen munkatársai a "Kóstolja meg Magyarországot!" programon
- 15. kép Márton napi vigasságok

Сополига М.Д.
(Свідник, Словаччина)

МУЗЕЇ ПРОСТО НЕБА В СЛОВАЧЧИНІ: ІСТОРИЯ ТА СУЧАСНИЙ СТАН

УДК 069 (437.6) : 39

Анотація: У даному дослідженні на основі власних спостережень, наявних архівних матеріалів та літератури автором проведено комплексний аналіз музеїв просто неба в Словаччині з аспекту їх історичного розвитку та сучасного стану. Ця проблематика стала предметом зацікавлення європейської культурної громадськості вже в другій половині XIX століття. Конкретні фахові пропозиції щодо охорони пам'яток народного будівництва та їх переміщення в музеї просто неба в Словаччині появились зразу ж після Першої світової війни. Тема побудови таких музеїв в Словаччині стала актуальною в 50-60-х роках XX століття. У Словаччині нині нараховується десять музеїв просто неба. Аналізуючи сучасний стан кожного з них окремо, автор у підсумках пропонує декілька програмних заходів.

Ключові слова: музей просто неба, етнографічна експозиція, народна архітектура, зооекспозиція, агроекспозиція, реставрація, консервація, концепції, проекти.

Етнографічні музеї просто неба – це спеціалізовані культурні установи, завданням яких є науковими методами інтерпретувати традиційний спосіб життя народу формою нагромадження, фахового опрацювання та оприлюднення відповідних експонатів просто неба у географічних та історичних взаємовідношеннях. З даного аспекту ці музеї виконують незамінну науково-документаційну, а також культурно-рекреаційну функцію.

Сама ідея реалізації музеїв просто неба пов'язана передусім із проблематикою охорони пам'яток народної архітектури, яка являє собою визначну та одну з найвиразніших складових життєвого середовища минулих генерацій. Традиційні форми народного будівництва та побуту зазнали найбільших впливів довкілля і разом з нею представляють єдиний гармонійний комплекс. Народне будівництво великою мірою детермінує загальний характер краю та визначає його з аспекту ширших фізикогеографічних, історичних і культурно-етнічних взаємовідносин [8, с. 3-6].

Ця проблематика стала предметом зацікавлення європейської культурної громадськості вже в другій половині XIX століття, передусім у скандинавських країнах. Ідея збереження пам'яток народної архітектури та побуту, звичайно, дуже швидко поширилася й серед слов'янських народів. У цьому відношенні надзвичайно активними були, зокрема, росіяни та поляки. В період 1867–1894 рр. вони зорганізували безліч етнографічних виставок, в рамках яких було представлено й старовинні житла з відповідним обладнанням. Подібно й на Словаччині ще в 1887 році була влаштована етнографічна виставка вишивок у Мартині, інстальована на фоні народної архітектури. У Чехії від 1879 до 1895 року було проведено 175 регіональних етнографічних виставок. Велику увагу народному будівництву було приділено в рамках Національної виставки тисячоліття у Будапешті в 1896 році [12, с. 445-448].

Одразу ж після Першої світової війни появились конкретні фахові пропозиції щодо охорони пам'яток народного будівництва та їх переміщення в музеї просто неба в Словаччині (Йозеф Видра, 1924), перші монографічні праці про народну архітектуру на Словаччині (Йозеф Видра, 1925), проекти створення музеїв просто неба у зв'язку з побудовою природного заповідника в Татрах (Ян Гофман, 1925) та, зокрема, в рамках побудовою Словацького національного музею в Мартині (Ян Герик, 1928; Карол Хотек, 1930), ініціатива створення експозиції просто неба як філіалу Кисуцького музею в м. Чадца (Людовіт Янота, 1931) і т. п. Тоді ж відбулися перші транслокації сакральних об'єктів для музейних цілей. Дерев'яну церкву з Кожуховець у 1927 році було переміщено на подвір'я Східнославацького музею в Кошице. Подібно й дерев'яна церковка з Микулашової (Никльової) в 1932 році була перевезена в ареал Бардіївського курорту. Нині вона є складовою частиною етнографічної експозиції просто неба Шариського музею в Бардієві. Інші дерев'яні церкви зі Східної Словаччини та тодішньої Підкарпатської Русі (Закарпатської області України) опинилися в Чехії (Градець Кралове, Прага) [16, с. 8]. Підвищений інтерес до пам'яток народної архітектури на певний час загальмували воєнні події.

Тема побудови музеїв просто неба в Словаччині стала знову актуальною в 50–60-х роках XX століття. Цьому значною мірою посприяла й Декларація про музеї просто неба (ICOM, 1957), яка визначила головні принципи побудови та діяльності цих установ [11, с. 9-10].

У Словаччині нині є десять музеїв просто неба, які презентують пам'ятки народного житла та побуту, а також деякі технічні споруди. Вони є визначним чинником у структурі словацького музейництва, а також

в загальній мережі європейських музеїв просто неба. Вони логічно пов'язані та взаємно доповнюються, зокрема, в мережі карпатських музеїв цього типу, починаючи відомим та одним з найбільших в середній Європі Валаським музеєм у природі в Рожнові-під-Радгоштем на Моравії та включаючи музеї просто неба з північного боку Карпат – у Польщі, а також в Україні, Румунії та Угорщині.

Довготривала відсутність єдиної загальнословацької концепції побудови музеїв просто неба, як і відсутність чітко визначеної методики стосовно дислокації, консервації та реставрації пам'яток народної архітектури, призвели до того, що основна увага фахівців зосередилася на охороні дерев'яних будівель з території північної Словаччини. У південній частині Словаччини виник такий музей лише в Нітрі – у структурі Словацького сільськогосподарського музею, в ареалі Агрокомплексу. Однак глиняну та кам'яну архітектуру він документує мінімальною мірою. Невиваженість презентації низинної глиняної та гірської дерев'яної архітектури проявилася також в Музеї словацького села в Мартині, який згідно з первісною концепцією мав презентувати всі регіональні типи народних будівель з території Словаччини. Згідно з пропозицією проекту “Мережа музеїв просто неба”, яку підготувала Комісія у справах етнографії та музеїв просто неба при Центральному управлінні музеїв та галерей у Братиславі у 80-х роках, для презентації глиняної архітектури мав бути створений музей в околиці Ширави біля Михайлівце [11, с. 9-10].

Перший музей просто неба в Словаччині було відкрито в 1965 році на Бардіївському курорті. **Експозиція народної архітектури на Бардіївському курорті** – філія Шариського музею в Бардієві, розташована на площі 1,5 га. Це по суті етнопарк, в якому міститься 28 пам'яток народної архітектури (житлових, господарських, технічних та сакральних споруд). Найстаршими пам'ятками є дзвіниця 1706 року та храм Пресв. Богородиці з Микулашової 1730 року. До найцінніших експонатів належить унікальний свердель з водяним приводом для виробництва дерев'яних водопровідних труб.

Згідно з первісним архітектонічним рішенням та музейно-етнографічною концепцією експозиція мала представляти народну архітектуру та побут населення північно-східної частини Словаччини. Однак у процесі реалізації проекту виникли проблеми навколо локалізації експозиції в охоронній зоні мінеральних вод, які нібито суперечили дальшим інтересам розвитку курорту. У наслідок цього організатори музею були позбавлені можливостей моделювання типів поселень, забудови дворів, а також відтворення характеристичного культурного середовища (зоо- та агроекспозицій). З первісного проекту не вдалося реалізувати значну частину вибраних об'єктів. Деякі вже закуплені пам'ятки були згодом переміщені до Музею української культури в Свіднику. Нова концепція добудування Експозиції народної архітектури на Бардіївському курорті появилася в 1990 році, яка на основі нових досліджень музейних працівників передбачала ширшу презентацію регіону Шариш. На жаль, і ця концепція не знайшла порозуміння Міністерства охорони здоров'я, яке вважало музей неорганічною частиною курорту, оскільки він може загрожувати чистоті мінеральних джерел та непокоїти стаціонарних пацієнтів курорту [3].

Сучасному керівництву вдалося знайти певні компроміси з господарем курорту в інтересі взаємно вигідної співпраці та дальшого розвитку. Останніми роками музей закінчив генеральну реконструкцію скансену. За два роки тут було реалізовано найбільшу інвестицію в історії музею – з кредитних фондів Європейського інвестиційного банку було проінвестовано 680 000 євро. В рамках проекту відбулася комплексна реставрація об'єктів, зокрема стріх, модернізація електричної системи, побудовані нові соціальні приміщення, а також нові пішники. Було переміщено три пам'ятки, що знаходилися поза експозицією музею, зокрема православна церква із с. Збой, в якій нині відбуваються богослужіння.

Бардіївський музей, крім пам'яток народної архітектури словацьких сіл колишньої Шариської жупи, закомонував у своїй експозиції кращі зразки народного будівництва русинів-українців (церкви з Микулашової та Збоя, хаги з Петрової, Фрички, Грабової Розтоки, Лівова).

Цікава та складна історія формування загальнословацької етнографічної експозиції просто неба – **Музею словацького села**. Намагання Словацького національного музею побудувати таку експозицію сягає 30-х років минулого століття. Перший конкретний план побудови скансену у Мартині появилася в 1930 році в результаті конструктивної співпраці відомого словацького архітектора Душана Юрковича з тодішнім завідувачем Словацького національного музею Яном Гериком. Однак з різних причин цей проект не вдалося здійснити [1].

Побудова музею-скансену у Мартині стала реальністю аж у 60-х роках XX століття. Рішення Словацької національної ради від 2 квітня 1964 року про побудову загальнословацького музею народної архітектури в Мартині було результатом довгорічних намагань декількох генерацій. У 1967 році Словацький національний музей розпочав його практичну реалізацію. Автором ідейного обґрунтування побудови музею просто неба є Штефан Мрушкович [4]. Музей-скансен в його розумінні є органічною частиною експозицій матеріальної та духовної культури Словацького національного музею – Етнографічного музею в Мартині. Він має документувати пам'ятки народної архітектури з території цілої Словаччини, незалежно від їх

етнічної приналежності. Список вибраних об'єктів враховував усі види народного будівництва, регіональну типологію та різноманітність об'єктів щодо будівельного матеріалу, конструкції, форми і т. п. в період від XVIII до половини XX століття. Автори концепції мали на увазі також історико-етнографічні аспекти, функціональне призначення об'єктів із 113 місцевостей Словаччини в загальній кількості 218 народних будівельних пам'яток, з яких 155 були дерев'яні, а 63 – кам'яні та глиняні. Концепція Музею народної архітектури передбачала розміщення об'єктів у 13 типових урбаністичних комплексах згідно з етнографічним та географічним членуванням країни. Вони мали документувати характерні типи поселень, створюючи дві основні зони – дерев'яної та глиняної архітектури.

Період 1972–1990 років можна вважати дальшим етапом побудови музею просто неба в Мартині. На основі нових досліджень було актуалізовано та доповнено концепцію з урахуванням усіх позитивних моментів у процесі реалізованої побудови.

Нова етнографічна концепція отримала в 1972 році також свою нову форму в остаточній назві музею – “Музей словацького села – етнографічна експозиція в природі”. У 1971–1982 рр. відбулися розлогі польові дослідження народного будівництва на території цілої Словаччини. Результати досліджень та акумульованих етнографічних матеріалів поступово опрацьовувалися у формі сценаріїв експозицій окремих регіонів. Із запланованих культурно-географічних регіонів, на які умовно поділено ареал Музею словацького села на площі 64,2 га, наразі закінчується побудова Північно-західного культурно-географічного сектору. Досі було переміщено та відкрито 36 комплексних традиційних садиб та понад 80 окремих об'єктів. Переміщені пам'ятки будівельної культури та побуту репрезентують регіони північно-західної Словаччини – Ораву, Кисуце, Под'яворники, Липтов та частково Тур'ец [1].

На жаль, обмеження фінансування культури у 80-90-х роках погіршили ситуацію і Словацького національного музею, внаслідок чого виникли декілька нових варіантів рішення Музею словацького села. Вони розрізнялися мірою збереження чи акцептації первісної концепції та навіть науковими оптимізаціями типових варіантів окремих регіонів.

Завершенням цих намагань є ухвалена науковою радою “Актуалізація концепції Музею словацького села для сучасного етапу його побудови” (2003). Автор цього матеріалу Юрій Лангер на основі детального аналізу та оцінки перебігу реалізації Музею словацького села пропонує вихід із ситуації на основі нової методичної візії синтезу народного будівництва Словаччини. Цей матеріал має бути основою пропозиції щодо урбаністичного рішення побудови Музею словацького села, включаючи пропоновану гармонограму робіт в найближчий період.

Для кожної експозиційної групи має бути підготовлена історико-етнографічна концепція, яка рішатиме зміст експозиції та стане її орієнтовним лібретто, визначить конкретну господарську, соціальну та культурну структуру та її зміни в період від кінця XVIII до середини XX століття [2].

Реалізація наведеного проекту потребує значних фінансових дотацій, а музей уже тривалий час бореться з проблемами, пов'язаними з технічним станом експонованих об'єктів. У музеї є майже 150 пам'яток: 120 з них – дерев'яні будівлі, переважно під гонтовими стріхами, 11 будівель – під солом'яною покрівлею та лише 5 об'єктів під черепицею. Отже, переважна більшість з них потребує генерального ремонту, зокрема їхні покрівлі. У зв'язку з цим у 2006 році керівництво музею пред'явило проект під назвою “Генеральний ремонт гонтових покрівель на об'єктах народної архітектури в Музеї словацького села”. На основі ухваленого проекту з європейських структуральних фінансових фондів було виділено кошти на реставрацію 23 об'єктів. Останніми роками на реставрацію пам'яток у скансені щорічно виділяє певні кошти й Міністерство культури СР.

Актуальною в музеї є також необхідність забезпечення просторів для належного обслуговування відвідувачів, що планувалося адаптацією реставрованого “каштелю” (панської садиби) із Шишова.

Словацький національний музей уже тривалий час намагається зареєструвати Музей словацького села в Державному списку національних пам'яток і таким чином підвищити рівень охорони культурної спадщини та забезпечити охоронну зону навколо музейного ареалу [1].

Пам'ятки, пов'язані із сільськогосподарською та харчовою продукцією на Словаччині, зосереджені в експозиції просто неба в ареалі Агрокомплексу **Словацького сільськогосподарського музею в Нітрі**. Пропозиція щодо його побудови появилася ще в 1967 році. Однак конкретна реалізація цього задуму почалася аж у 1981 році. Після польових досліджень для музею було вибрано 114 об'єктів виробничого, промислово-обробного, господарського, житлового характеру, а також громадсько-суспільні об'єкти: школа, костьол, корчма.

Перші об'єкти в експозиції просто неба з'явилися в 1984 році. До 1990 року їх було вже 35. На першому етапі були переміщені технічно-промислові та господарські будівлі: сінники, салаш, зимова стайня, пекарня, олійня, валило, молочарня, будівля з пристроями для очищення зерна, школа, спиртівка, майстерня для пресування воску, житло виноградаря та вузькоколійна парова залізниця (1,6 км) [9].

32 гектари площі скансену із сільськогосподарськими будівлями надають можливість презентації біологічних експонатів. Біля окремих об'єктів вирощуються характеристичні представники флори, які є автохтонними щодо об'єктів і показують селекційну та рослинницьку діяльність населення регіону – це квіти, городина, плодоносні рослини, фруктові кущі та дерева.

В перспективних планах Словацького сільськогосподарського музею враховується експозиційне відтворення не лише промислово-обробної діяльності, але й невиробничої сфери сільського господарства (духовне, культурне життя селян, освіта, шкільництво, наука). У 1992–2000 рр. були закінчені експозиції археології, молотіння, сівби, транспорту, сільськогосподарської авіації і т. п. У стадії закінчення експозиції промислово-обробної діяльності, пожежної охорони та обробітку ґрунту. Побудова скансену через нестачу фінансів останнім часом стагнує. Музейного бюджету ледве вистачає на утримання сучасного стану експозиції. Внаслідок економічної кризи значно скоротився штат працівників музею.

Спеціалізовані експозиції просто неба від 1974 року будуються при Словацькому гірничому музеї в **Банській Щтявниці**. Документують технологію гірничого виробництва та спосіб життя шахтарів. Унікальними є експозиції в підземних шахтах. Невід'ємною частиною цього музею є також експозиція гірничої народної архітектури просто неба. В її первісній концепції з 1969 року було запропоновано 14 об'єктів, в тому числі 11 регіональних варіантів шахтарських жител зі Словаччини, пороховий завод з Банської Щтявниці, каплиця з Нові Бані та барочна сакральна скульптура.

Досі вдалося перемістити чотири об'єкти шахтарських жител, а саме із Смольника, Нижньої Боци, Люб'єтової та Банської Щтявниці. Щодо дальших чотирьох житлових шахтарських будівель технічна документація [16, с. 30].

В живописному гірському середовищі – в узгір'ї Рогаче біля села Зуберець у 1975 році було відкрито **Музей оравського села**. На площі приблизно 20 га уздовж гірського потоку розміщено 47 дерев'яних об'єктів, інстальованих формою реконструкції сільського поселення регіону. Авторами архітектурно-етнографічної концепції музею-скансену є Юрій Лангер та Марія Словакова [7].

Згідно з наведеною концепцією Музей оравського села мали творити три типи поселень: “Нижньооравський ринок” (тип містечка із майданом в його центрі), “Замагурська вулиця” (забудова вздовж потоку), “Горальські лазі” (віддалені від центра села гірські садиби – висілки). Складовою частиною музею є також “Млинисько” з гідротехнічними спорудами: млин, валило, лісопильня, які приводить в рух вода з річки Студена. Окрему частину музею творять сакральні об'єкти – костьол із цвинтарем, стовпи та скульптури найвизначніших святих на Ораві.

Згідно з концепцією музею Юрій Лангер у 1980 р. створив “Модель історичних середовищ” з пропозиціями щодо пристосування терену, зелені, комунікацій, огорож та допоміжних об'єктів, метою якого було відтворення характеристичного ландшафту для окремих садиб та цілого ареалу.

Внаслідок змін суспільно-політичної ситуації та пов'язаних з цим обставин правового, організаційного та фінансового характеру не все вдалося реалізувати згідно з первісними задумами. Від 1992 року Музей оравського села був відокремлений від Оравського музею ім. П.О. Гвездослава в Долному Кубині та підпорядкований управлінню Сільського уряду в Зуберці, у зв'язку з чим виникли значні проблеми майнового та фінансового характеру. Нині керівництво музею намагається забезпечити генеральний ремонт на існуючих об'єктах, обгородити ареал і т. п.

Від 1981 року вітчизняні та закордонні відвідувачі захоплюються експозиціями **Музею кисуцького села в с. Нова Бистриця – Вихилівка**. 143 га експозиційної площі (включно з резервною) в мальовничому гірському середовищі створюють надзвичайно сприятливі умови для презентації специфіки поселень регіону Кисуце в північно-західній частині Словаччини. Музею належить 40 га, на яких розміщено 22 оригінальні переміщені об'єкти та деякі збережені на місці пастуші житла. Унікальною технічною пам'яткою є діюча вузькоколійна залізниця [5]. Первісна концепція здійснена на 30 відсотків. Бракує гідротехнічних споруд, які в минулому відігравали велику роль у житті селян.

Ураховуючи потреби відвідувачів та можливості комерційної діяльності, керівництво музею намагається:

- прибудувати господарську частину корчми і таким чином створити комплексний заклад харчування;
- при вході побудувати відпочинковий об'єкт для відвідувачів з можливостями розквартирування тощо.

Існує проект реконструкції та пристосування для цих потреб первісного комплексу традиційних народних будівель “Бісагів двір”, що складається з чотирьох житлових об'єктів, двох господарських та двох пивниць. Як альтернативний простір для реалізації культурно-виховних програм (під час негоди) планується використання інтер'єру стодоли в садибі “У Романів”. Однак і тут бракує коштів. З цією метою й надалі використовується “Раганів млин”, в якому є два порівняно великі приміщення.

Утримання будівель та інших експонатів, зокрема залізниці, вимагає значних коштів, яких постійно бракує. Дальший розвиток цих спеціалізованих музейних експозицій залежатиме від економічної ситуа-

ції. Без планомірного фінансування не можна забезпечити достойну презентацію цієї визначної частини культурної спадщини.

Вагоме місце серед словацьких скансенів посідає **Музей липтовського села в Прибилині** – філія Липтовського музею в Ружомберку. Музей просто неба з року в рік набуває все більшої популярності. Від свого відкриття в 1991 році він здійснив величезну кількість оригінальних культурно-виховних акцій. В ареалі експозиції, що розташована на площі 25 га, міститься 40 пам'яток традиційної будівельної культури регіону Липтов.

Ідея побудови музею виникла наприкінці 60-х років ХХ століття у зв'язку з побудовою водоймища Липтовська мара. Автором первісної концепції був інженер-архітектор Станіслав Дубравець. Побудова музею розпочалася в 1972 році. Згідно з концепцією експозиція мала представляти три форми забудови поселень – розкидане, вуличне та ланцюгове село. Частина переміщених об'єктів мала служити туристичним цілям. При створенні концепції та побудові Музею липтовського села на першому плані стояв архітектонічний принцип, а етнографічний аспект був повністю знехтуваний. Тому в 1990 році Проектний інститут культури в Братиславі запропонував нову, звужену концепцію побудови музею в два етапи.

Завдяки зусиллям керівництва музею, зокрема досвідченого музейника-етнолога Івети Зускінової, вдалося створити модель поселення з характерними ознаками середньовічного містечка, типового для даного регіону. Таким же була й Липтовська Селніца, звідки в музей транслювали п'ять хат. Це поселення посідає визначне місце в регіоні середнього Липтова, мало привілеї та деякі міські права.

Крім дерев'яних житлових та господарських споруд, які репрезентують народне будівництво сільсько-господарських та ремісничих верств населення, в музеї знаходяться також дві раритетні середньовічні кам'яні споруди – “каштель” (панська садиба) та костюл. Усі будівлі разом створюють оригінальну картину історичного та культурного середовища колишнього Липтова. У центрі села, перед житлом сільського старости, є простір для зборів населення – “ринок” із дерев'яною дзвіницею.

Від 2000 року будується ще один сектор – модель села вздовж потоку. Біля водоймища розміщений млин з Прибилині, лісопильня та валило.

У верхній частині експозиції в 2004 році було відкрито оригінальну експозицію історичної лісової залізниці. Надзвичайною цікавинкою є паровий локомотив “Škoda KČ-4” (“Качена”), який у 2006 році повернули в музей після генерального ремонту.

У 2006 році був відкритий для відвідувачів багатофункціональний об'єкт – “Возарня з Малужини”. За кошти європейських структуральних фондів об'єкт пристосовано для культурно-виховної діяльності. В ньому ж міститься Туристичний інформаційний центр. Планують тут дальші об'єкти із сервісними службами для відвідувачів, ресторан, готель і т. п. На базі музею виникла Спілка музеїв просто неба на Словаччині [15, с. 4-5].

У 1981 році була відкрита **Експозиція в природі Любовнянського музею в Старій Любовні**. На 5-гектаровому ареалі музею під старовинним замком зосереджено понад 20 об'єктів з навколишніх списько-замагурських місцевостей, заселених словаками, русинами-українцями, поляками, німцями тощо. Ідея поєднання експозиції народної архітектури та побуту з історичними експозиціями, розміщеними у просторах замку, виявилась дуже вдалою та цікавою для відвідувачів.

Первісну концепцію збереження пам'яток народного будівництва їхнім переміщенням під замок почав реалізувати Окружний осередок Державної охорони пам'яток та природи. На жаль, концепція не врахувала етнографічно-історичні контексти презентованих пам'яток. Отже, працівники Окружного краєзнавчого (нині Любовнянського) музею в Старій Любовні змушені були усунути ці недоліки. Музей актуалізував план дальшої побудови та відбору будівель. Автором матеріалу є Юрій Лангер. На основі цього плану було виготовлене урбаністичне рішення та проект розміщення пам'яток в експозиції. Концепція, крім типологічного та історичного аспектів, ураховує також етнічний склад населення регіону, отже, й типи поселень, характерні для окремих етнічних груп. Нова концепція елімінує існуючі недоліки та моделює наявні етнічні обставини й відповідні типи поселень цього мультиетнічного регіону. Концепція передбачає переміщення деяких об'єктів на інше підходяще місце. Планується також окремий виробничо-торговельний сектор, в рамках якого технічно-промислові споруди будуть доповнені дальшими типовими об'єктами, пов'язаними з економічною діяльністю населення регіону.

Експозиція народної архітектури в Старій Любовні має вхідний об'єкт – з касою, кіоском із сувенірами, туалетами. Для цього обладнано колишній будинок лісного, в якому, крім консерваційних та реставраційних майстерень, розташовані й виставочні площі для презентації сучасного народного образотворчого мистецтва. У середині експозиції є невеличкий амфітеатр, в якому відбуваються різноманітні культурно-розважальні заходи.

Керівництво Любовнянського музею у зв'язку з розміщенням етнографічної експозиції просто неба останніми роками вирішує, зокрема, проблему ремонту існуючих об'єктів. Вдалося побудувати ресторан. Багато клопоту завдає керівництву музею висока вологість ареалу експозиції, що негативно впливає на технічний стан пам'яток.

Переважна більшість об'єктів вимагає реконсервації.

У 1975 році розпочалася побудова **Етнографічної експозиції просто неба – філії Свидницького Музею української культури** [14].

На підставі розлогої етнографічної, технічної та фотографічної документації пам'яток народної архітектури в 226 селах Пряшівщини був підготовлений ідейний проект комплексної етнографічної експозиції просто неба (1974). Автором дослідження та проекту є Мирослав Сополига [13, 10]. Згідно з рішеннями керівних органів цей проект був пред'явлений на експертизу призначеним провідним словацьким спеціалістам. Експерти дуже позитивно оцінили проект, що дало поштовх до його реалізації. Восени 1975 року музей почав перемішувати першу пам'ятку – дерев'яну хату із села Кечківці Свидницького округу.

Нині в скансені на площі 11 га знаходиться майже 50 цінних пам'яток народного будівництва, які з документальною достовірністю сформовані в 12 архітектурно-етнографічних комплексах.

Вибір окремих будівельних пам'яток ґрунтувався на необхідності показу найосновніших типів народного житла цього регіону. Так, наприклад, в експозиції розміщені: одна “димнянка” – курна хата, двокамерне житло, трикамерне житло симетричного планування, трикамерне житло асиметричного планування, дві хати т. зв. лемківського типу, перехідний тип планування від двокамерного до трикамерного житла, розвинуте чотирикамерне житло, традиційне господарство замкненого типу з асиметричним плануванням житла, сезонне житло і т. п. У музеї представлено також основні типи печей.

До уваги брались територіальне представлення регіону, специфічність та унікальність окремих об'єктів в ширших надрегіональних масштабах.

У концепції експозиції дотримані також принципи зосередження об'єктів згідно з їх функціональними та архітектонічними ознаками. Вони розміщені в двох основних комплексах, кожен з яких нагадує село вуличного типу: 1) об'єкти із східних місцевостей регіону, які характеризуються солом'яними стріхами; 2) об'єкти із західних сіл регіону під гонтовими стріхами.

Крім основних типів жител, в експозиції містяться майже усі види традиційних господарських будівель: стодоли, стайні, сипанці, пивниці, хлівчики, студні тощо. Житлові та господарські будівлі доповнюються типовими огорожами й іншими деталями так, щоб якомога точніше відтворити автентичність традиційних селянських дворів.

Технічно-промислові будівлі (водяний млин, водяна лісопильня, ступи, сукновальні тощо) розміщуються вздовж потоку, де створені необхідні умови для демонстрування принципу їх роботи. В експозицію входять також інші менші об'єкти: кузня з належним устаткуванням, колиба з кошарою, пасіка з різними типами вуликів, вітряк, сушарка для овочів тощо.

У 1986 році були закінчені роботи по реконструкції дерев'яної церкви 1766 року з Нової Полянки Свидницького округу, біля якої зосереджуються різні менші об'єкти культового характеру. З громадських будівель в експозиції наявні старовинна дерев'яна школа та корчма-заїзд.

З метою показати народну культуру найбільш комплексно, тобто в поєднанні із способом виробництва, в експозиції символічно представлені найосновніші заняття населення – сільське господарство та пастівництво, а також найтиповіші народні промисли. Удосконалюється зооекспозиція музею. Відрадіним є те, що первісна архітектурно-етнографічна концепція музею була реалізована на 95 відсотків. Це один з найкомпактніше сформованих музеїв просто неба в Словаччині.

У 1989 році було закінчено побудову внутрішніх комунікацій та розпочато будівництво вхідного павільйону з комплексним обслуговуванням: з рестораном народних страв, кіоском для продажу літератури, сувенірних виробів, туалетами тощо. На жаль, побудова цього об'єкту через брак фінансів значно затягнулася.

У 2015 році Міністерство культури СР нарешті виділило кошти на добудову вхідного павільйону. Сподіваємось, що в 2016 році він уже послужить нашим відвідувачам. Відрадіним є й те, що від 2008 року Міністерство культури систематично виділяє гроші на реставрацію стріх на об'єктах народної архітектури в скансені.

У 1984 році Окружний краєзнавчий музей (нині Вігорлатський музей) у Гуменному отримав від Окружного управління пам'яток та природи розбудовану **Експозицію народної архітектури та побуту**. Музей просто неба на площі 2,5 га презентує 16 переміщених пам'яток – дерев'яних хат зрубної конструкції, господарських, сакральних та технічних споруд із найсхідніших сіл (переважно українських) північноземплінського регіону Словаччини.

І в даному випадку первісний проект не вдалося цілком реалізувати. Керівництво музею в міру своїх можливостей намагається добудувати та удосконалити експозицію просто неба. Ситуація ускладнена ще й тим, що ця експозиція розташована майже в центрі міста без забезпечення охоронної зони. Отже, дальший розвиток цього музею дуже обмежений. Однак відносно відвідування та соціального забезпечення є тут певні позитивні моменти, оскільки експозиція знаходиться неподалік від головної музейної корпусу з історичними та іншими експозиціями в репрезентативних просторах колишньої панської резиденції – “каштелю”. Неподалік музею є ресторани, магазини, а також культурні установи.

Задля удосконалення цього скансену необхідно добудувати декілька регіональних варіантів житлових споруд, а також господарських та громадських будівель. В ареалі лісопарку на площі 2 га, що знаходиться поруч з музеєм, планується побудова експозиції традиційного лісорубства з реконструкцією лісної залізничі. У зв'язку з цими планами музей уже декілька років забезпечує необхідні дослідження та документацію. Експозиція народної архітектури та побуту посідає визначне місце в системі місцевої культури. В ареалі музею відбуваються різні культурно-виховні акції фольклорно-етнографічного характеру.

Керівництво музею готує нову концепцію експозиції народної архітектури та побуту на основі комплексних досліджень та історико-етнографічного аналізу даної проблематики. Концепція передбачає поповнення експозиції новими об'єктами, зокрема малими формами архітектури, так, щоб відтворити реальну картину традиційної будівельної культури та побуту населення північноземплінського регіону.

Керівництву музею останніми роками вдалося “зупинити деструктивний процес в експозиції народної архітектури та побуту” [6]. Генеральний ремонт об'єктів, зокрема стріх, у скансені був реалізований успішно.

Із вищесказаного випливає, що в усіх музеях просто неба в Словаччині домінуюче місце посідають пам'ятки народного будівництва. Однак працівники цих культурних установ намагаються презентувати усі види традиційних занять населення з прив'язкою до історичного ландшафту. На жаль, в переважній більшості музеїв, зокрема регіональних, відсутній професійний підхід стосовно забезпечення реконструкції характеристичних біотопів, включно з низькою та високою зеленню (загорідки, агрокультурні експозиції, висаджування дерев, кущів тощо). Бракує коштів на залучення таких фахівців.

Існує тут й багато інших специфічних проблем, пов'язаних, наприклад, з консервацією пам'яток, технологією реконструкції та утримання об'єктів. Мають місце значні диспропорції між можливостями та реальною дійсністю щодо культурно-виховного, науково-інформативного та туристично-рекреаційного використання пам'яток в музеях просто неба. Врешті-решт, усі ці проблеми є по суті наслідком несприятливої фінансової ситуації в області культури.

Етнографічні музеї просто неба займають визначне місце в культурно-інформаційній системі нашого суспільства. Вони намагаються комплексно презентувати спосіб життя минулих генерацій та традиції народної культури Словаччини. Ці культурні установи нині належать до найцікавіших музейних закладів з рекреаційно-туристичного погляду. Вони приваблюють відвідувачів з різних країн світу. Порівняно висока відвідуваність музеїв-скансенів є яскравим доказом їхньої популярності та значення. З подальшим розвитком цивілізації та елімінаванням традиційних форм культури їх роль зростатиме. Саме тому невідкладним завданням відповідних державних, самоврядних та інших компетентних органів є якомога раціональніше скористатися цим культурним надбанням.

В музеях просто неба зосереджена визначна частина нашої історії та культурної спадщини. Ці пам'ятки є вагомим внеском і до спільної скарбниці європейської та світової культури. І до того ж, музеї-скансени мають неабиякий економічний ефект. Прибутки з раціонально зорганізованої туристики (мається на увазі не лише плата за вхід у музей) можуть у кілька разів перевищувати витрати на утримання та функціонування цих установ.

В подальшому задля покращання роботи етнографічних музеїв просто неба, а також достовірної та повноцінної презентації традиційної народної культури необхідно прийняти декілька програмних заходів:

1. Ґрунтуючись на попередніх концепціях та результатах наукових досліджень, докомплектувати мережу музеїв просто неба з погляду презентації народної будівельної культури низинних областей Словаччини.

2. Актуалізувати існуючі концепції відносно реальних можливостей добудови конкретних музеїв просто неба, враховуючи при цьому усі дотеперішні результати досліджень, документацію та збіркові фонди.

3. В координації з відповідними керівними органами, згідно з діючими законами стосовно музеїв та охорони культурної спадщини, забезпечити необхідні кошти на закінчення побудови музеїв просто неба, їх систематичне утримання та якісну багатогранну роботу.

4. Забезпечити належну пропаганду музеїв та інформативну систему.

5. Сповна скористатися можливостями фінансування музеїв просто неба з інших джерел, зокрема із європейських структуральних фондів, в рамках планованих проектів регіонального розвитку, транскордонної співпраці і т.п.

6. Актуалізувати теоретичні та методологічні принципи побудови, охорони, утримання та діяльності музеїв просто неба з погляду сучасного рівня наукових та технічних можливостей.

7. Актуалізувати проекти на побудову, добудову чи адаптацію об'єктів для обслуговування відвідувачів та виробничих потреб музеїв просто неба відносно сучасних вимог (робочі кабінети, депозити, консерваційні та реставраторські майстерні, каси, їдальні, кафе, соціальні та санітарні приміщення, роздягальні, камери схову, інформаційні центри, магазини із сувенірами, виставкові приміщення, аудиторії з належним технічним обладнанням і т. п.).

8. Впорядкувати майново-правові відносини окремих музеїв просто неба та забезпечити їх включення до Державного списку культурних пам'яток згідно із Законом № 42/2002 р.

9. Встановити правила та методичні вказівки стосовно експлуатації музеїв просто неба так, щоб комерційні інтереси не перевершили їхній смисл та основне призначення.

Джерела та література

1. Halmová Mária. Múzeum slovenskej dediny v Martine. Stručný náčrt východiskového stavu a priority pre najbližšie obdobie. – Martin, 2009. (Матеріал пред'явлений на засідання наукової ради музею) // Архів Словацького національного музею – ЕМ в Мартині.

2. Langer Juraj. Aktualizácia koncepcie MSD pre súčasnú etapu jeho výstavby. Etnograficko-architektonická štúdia. – Rožnov pod Radhoštěm, 2003 // Архів Словацького національного музею – ЕМ в Мартині.

3. Mešša Martin. Návrh projektu kompletizovania a prevádzky múzeí ľudovej architektúry v prírode v Slovenskej republike. – Martin, 1989 // Архів Словацького національного музею – ЕМ в Мартині.

4. Mruškovič Štefan. Ideové a vedecko-muzeologické koncepcie národopisných múzeí v prírode na Slovensku. – Zborník Slovenského národného múzea. Etnografia, roč. LXVIII. – 1974.

5. Maráky Peter. Skanzen na Kysuciach. – Národopisné aktuality, 12, 1975.

6. Múzejné noviny. Humenné, máj 2003.

7. Múzeum oravskej dediny. Sprievodca po expozícii. – Dolný Kubín, 1986.

8. Narodopisná muzea v přírodě. Teoretická a metodologická východiska k realizaci. – Rožnov pod Radhoštěm, 1992. – 27 с.

9. Slovenské poľnohospodárske múzeum 1922 – 1987. – Nitra, 1997.

10. Sopoliga Miroslav. Ideový návrh na vybudovanie komplexnej národopisnej expozície v prírode Múzea ukrajinskej kultúry vo Svidníku // Архів СММ – Музею української культури в Свиднику.

11. Sopoliga Miroslav. Súčasný stav a perspektívy múzeí v prírode na Slovensku. – Zborník Slovenského národného múzea. – Etnografia, 45. – Martin, 2001. – С. 9-22.

12. Сополіга Мирослав. Принципи охорони пам'яток народного будівництва та їх аплікація у роботі Свидницького музею української культури // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – № 9/І. – Свидник, 1980. – С. 445-492.

13. Сополіга Мирослав. Народне житло українців Східної Словаччини. Словацьке педагогічне видавництво – Братіслава, відділ української літератури. – Пряшів, 1983. – 388 с., іл.

14. Сополіга Мирослав. Скансен у Свиднику. Путівник по Етнографічній експозиції під відкритим небом СММ – Музею української культури. – Свидник, 2008. – 128 с.

15. Zuskinová Iveta. Múzeá v prírode a pamiatková rezervácia ľudovej architektúry na území Žilinského samosprávneho kraja. – Liptovský Mikuláš, 2008.

16. Zuskinová Iveta – Sopoliga Miroslav. Open-air Museums in Slovakia. – Liptovská Sielnica, 2001. – 80 с., іл.

Резюме

МУЗЕИ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ В СЛОВАКИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сополіга М.Д. (Свидник, Словакия)

В данном исследовании на основе собственных наблюдений и имеющейся литературы автором проведен комплексный анализ музеев под открытым небом в Словакии в аспекте их исторического развития и современного состояния. Данная проблематика стала предметом заинтересованности европейского культурного сообщества уже во второй половине XIX в. Конкретные профессиональные предложения касательно памятников народного зодчества и их переноса в музеи под открытым небом в Словакии появились сразу же после Первой мировой войны. Тема создания музеев под открытым небом в Словакии стала актуальной в 50–60-е годы XX в. В Словакии сегодня насчитывается десять музеев под открытым небом. Анализируя современное состояние каждого из них, автор в заключение предлагает несколько программных мероприятий.

Ключевые слова: музей под открытым небом, этнографическая экспозиция, народная архитектура, зооэкспозиция, агроэкспозиция, реставрация, консервация, концепции, проекты.

Summary

**OPEN-AIR MUSEUMS IN THE SLOVAK REPUBLIC:
HISTORY AND PRESENT STATE**

Sopoliga M. D. (Svidnik, Slovak Republic)

In the given research, the author makes a complex analysis of open air museums in Slovakia from the aspect of their historical development as well as present situation on the basis of his own research, existing archives' materials and literature. The problem point became an object of interest of European cultural publicity in the second half of the 19 century. Concrete professional propositions as for preservation of folk architecture monuments and their moving to open-air museums in Slovakia appeared after WW I. The topic of building open-air museums in Slovakia was important in 1950–1960's. Now there are 10 open-air museums in the Slovak Republic. Analyzing present situation of each of them individually, the author proposes several programme measures in conclusion.

Key words: *open-air museum, ethnographic exposition, monuments of folk architecture, zoo-exposition, agro-exposition, renovation, conservation, concepts, projects.*

Ткачук Я.Ю.
(Коломия)**З ІСТОРІЇ ФОРМУВАННЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО МУЗЕЮ В КОЛОМІЇ**

УДК 069 (477.85/87) : 39

Анотація: У статті йдеться про основні сторінки в історії Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського в місті Коломиї Івано-Франківської області. Автор звертає увагу на перші кроки у розвитку музейної справи на Коломийщині: підготовку та проведення етнографічних виставок, будівництво Народного Дому. У роботі проаналізовано процес розробки структури музею, активізації експедиційної та дослідницької роботи на початку 60-х рр. ХХ ст., відкриття у 1987 р. Музею писанкового розпису. Чимало матеріалу присвячено новітній історії музею.

Ключові слова: *музей, народне мистецтво, Гуцульщина, Покуття, етнографічна виставка, фондова колекція, дослідницька робота, писанкарство.*

Музейництво в Галичині бере свій початок із середини ХІХ ст., коли події національно-визвольних змагань 1848 року активізували загальну атмосферу духовного оновлення та розквіту просвітництва в Європі, а також спонукали до зацікавлення у вивченні та збереженні пам'яток історії і культури. "... повіяло іншим духом <...>. З України дійшли <...> твори Шевченка, Куліша, Максимовича, Костомарова, інших українських письменників та етнографів, збудили серед молоді гарячу любов до рідного народу і заохотили до студій над його традиціями. Почалося пильне збирання етнографічних матеріалів", – зазначав про цей ренесанс в Галичині Іван Франко у статті "Огляд праць над етнографією Галичини в ХІХ ст."

Першопочатки музейної справи на Коломийщині пов'язані з іменем вчителя та активного просвітницького діяча М. Синьовицького, який 1876 року зумів зібрати колекцію чудових зразків гуцульського мистецтва і видати їх окремим каталогом у друкарні Михайла Білоуса.

Вагомим поштовхом до збиральницької діяльності й вивчення пам'яток матеріальної і духовної культури краю послужили господарсько-промислова та етнографічна виставки, організовані в Коломиї 1880 року (на їх відкритті побував цісар Австро-Угорщини Франц Йосиф). Експонати виставки продемонстрували багатство народного мистецтва та розкрили талант місцевої людності, насамперед із середовища селян Гуцульщини та Покуття. Про це довідуємось із численних публікацій того часу та із присвяченої цій події праці Маркелія Туркавського "Етнографічна виставка Покуття в Коломиї", виданої 1880 року у Кракові. На сьогодні вона є важливим документальним джерелом. Саме ці виставки поклали початок майбутньому етнографічному музеєві в Коломиї, сприяли подальшому розвитку домашніх художніх промислів, започаткували теоретичну основу організації художньо-промислових шкіл на Покутті, організацію будівництва Українського Народного Дому як українського координуючого культурно-освітнього та господарського центру.

27 грудня 1886 року намісництвом у Львові затверджено статут Товариства Українського Народного Дому в Коломиї, в одному з пунктів якого зазначалося "Створення бібліотеки з читальнею, музею етнографічного та господарсько-промислового". На засіданні Ради Товариства 1892 року оголосили про збір "старожитностей" для майбутнього музею. Цією ділянкою доручили опікуватись вчителю Гіллєрію Гарасимовичу, під керівництвом якого 1888 року в Коломиї була заснована "Гуцульська спілка промислова", а 1894 року – школа деревного промислу (тут навчався відомий український скульптор Михайло Черешньовський).

У 1895 році розпочалося небачене досі за масштабами будівництво першої української інституції – Народного Дому. Фундатором та організатором його був активний громадський діяч в Галичині, греко-католицький священик Йосафат Кобринський (1818–1901). З його іменем пов'язане просвітницьке та театральне життя міста, а також ідея заснування українського музею. Цю ідею палко підтримала прогресивна громадськість Коломиї, яка сформулювала концептуальні засади музею, що мали забезпечити "не тільки збирання кращих зразків народної творчості, але й заохочувати гуцулів до ремесла". І хоча організація майбутнього закладу розпочалася ще наприкінці ХІХ століття, проте політичні та фінансові обставини гальмували здійснення проекту. Щоб активізувати роботу з формування майбутнього музею, у 1901 році була створена спеціальна комісія, а через рік магістрат виділив для цих цілей 300 карбованців. Проте організатор, натхненник та основний меценат Йосафат Кобринський помер і справу музею відклали на багато років.

21 вересня 1912 року в Коломиї відкрилася виставка домашнього промислу, що знову нагадала та підштовхнула громадськість до музейного питання. Це була важлива подія в культурному та суспільному

житті Галичини, яка відбувалася під протекторатом архієпископа Кароля Франса Йосифа та архієпископів Зіти. Серед населення виставка мала великий успіх, про що свідчить 20 тисяч відвідувачів. Її відвідали високі урядовці та священнослужителі, архієпископ Австро-Угорщини Макс, митрополит Андрей Шептицький, міністри Тронка і Длугош, президент Буковини Меран, галицькі і буковинські послі, відомі дослідники народної культури Іван Раковський та Федір Вовк. Виставка вражала багатством експозиції та великою кількістю народних майстрів. Її творчими учасниками були понад 260 авторів з Гуцульщини, Покуття, Буковини, а також майстри коломийських, львівських і чернівецьких фірм та Полтавського земства. Саму ж виставку розмістили на площі понад півтора тисячі квадратних метрів у 18-ти павільйонах військового манежу. Розуміння того, що виставка має обмежений час на презентацію національної культури, остаточно підштовхувало передову інтелігенцію Коломиї до потреби заснування українського музею. Втілити цю ідею в життя майже через чверть століття випало на долю Володимира Кобринського, внучатого племінника отця Йосафата Кобринського, який, будучи чільним посадовцем на залізниці (а в часі Першої світової війни – керівником транспортного двору наслідника престолу архієпископа Карла), мав нагоду подорожувати багатьма країнами Європи, де заснування та опіка музеями вважалась справою честі національної еліти та монархів. Саме цій справі він віддав усі свої сили, здоров'я, час та особисті заощадження. Будучи членом Українського національно-демократичного об'єднання, яке опиралось на ідеологію державності й соборності України, та маючи глибокий досвід боротьби за незалежність у 1918–1919 роках, Володимир Кобринський з величезним запалом кинувся у вир праці. Він розумів, що завдяки музею можна розвивати національну самосвідомість та утверджувати власну самодостатність. Із запалом збирав він культурні надбання сторіч, щоб зберегти їх для майбутніх поколінь.

У 1925 році Володимир Кобринський розробив структуру музею, а 18 травня 1926 року представив її на обговорення Управі Товариства “Український Народний Дім”. Через місяць, 12 червня 1926 року, на черговому засіданні Товариства Кобринському доручили опрацювати програму і проект майбутнього музею. Шість місяців наполегливої праці увінчались успіхом. 13 листопада 1926 року на зібранні Товариства Українського Народного Дому схвалили програму і статут музею та затвердили його назву – “Український народний музей ім. о. Йосафата Кобринського”. Володимир Кобринський став першим директором і на багато років – єдиним працівником музею. Під час поїздок у села регіону він зібрав перші колекції народного мистецтва та етнографії, власним коштом започаткував майбутню музейну бібліотеку.

Для широкого ознайомлення громадськості з умовами створення музею Володимир Кобринський підготував численні листи та звернення до українських часописів із проханням збирати та здавати до музею найрізноманітніші “вартісні експонати та колекції”. Серед тих, хто відразу відгукнувся взяти участь у формуванні музейних збірок, були відомі в краї особистості, такі як Теофіл Окуневський з Городенки, Петро Шекерик з Жаб'я, Олекса Новаківський та Іван Труш зі Львова. Понад двісті осіб подарували музеєві експонати. Це – вчителі, адвокати, священники, селяни Коломийського та Косівського повітів. У списку жертводавців – професор, директор НТШ у Львові Ярослав Пастернак, який передав музеєві вартісні археологічні знахідки. Унікальну археологічну колекцію з понад 40 предметів кераміки трипільської доби подарував музеєві сільський вчитель з Делятина Михайло Клапчук. Професор Варшавського університету Роман Смаль-Стоцький поповнив музейне зібрання п'ятьма картами відомого французького картографа XVIII століття Гійома Левассера де Боплана. Живописні твори Корнила Устияновича та вінок родини Шухевичів-Кобринських передала музеєві Ольга Шухевич із села Тишківці Городенківського повіту. Професор Коломийської гімназії Дмитро Николишин подарував твори живопису Олени Кульчицької та Олекси Новаківського. Священники о. Каменецький з Космача та о. Костянтин Балицький з Молодятина започаткували збірку сакрального мистецтва, передавши музеєві майже півсотню церковних творів. Великі та вартісні збірки передали відомі громадяни В. Тимінський, І. Ровенчук з Печеніжина, І. Симчич з Березова, З. Левицький та Б. Дідицький з Коломиї. Щедрі мистецькі подарунки зробили письменник і адвокат Андрій Чайковський з дружиною Наталею, син Йосафата Кобринського лікар Володимир Кобринський, президент суду і адвокат Іван Чернявський, професор української гімназії Орест Кузьма, професор школи деревного промислу Теодор Прокопович, шкільний інспектор Василь Витвицький, художник та оформлювач експозиції музею Ярослав Лукавецький, тодішній студент Краківської художньої академії скульптор Михайло Черешньовський, катехит гімназії Микола Капустинський... Згодом музеєві було передано колекцію вчителя з с. Головів Жаб'євського повіту Л. Гарматія, а 1934 року – колекцію адвоката І. Стрийського з Кіцманя.

Ідею створення музею підтримав митрополит Андрей Шептицький, який передав до музею експонати та три кубічні метри кедрової дошки, з якої було виготовлено вітрини для одягу.

Згодом Управа Народного Дому вирішила систематично виділяти кошти на музей з доходів театрального залу. До підтримки музейної справи долучились українські громадські організації та союзи, а також окремі громадяни. Архівні документи свідчать, що “За період від 30.12.1933 р. до 26.09.1939 р. на допомогу музеєві було передано 3745 злотих і 32 гроша...”. Та були й такі, які не вірили у створення музею, всіляко висміювали В. Кобринського та перешкоджали йому. Попри труднощі, 31 грудня 1934 року музей

все-таки урочисто відкрили. Ось як про це у своїх спогадах згадував Теофіл Окуневський, відомий адвокат і політик: “Дрімуча Коломия проснулася на один день. Бо почула голос свого віщого духа, що від половини минулого століття будив і клав підвалини національного відродження – це голос о. Йосафата Кобринського, який зі скромних своїх ошадностей, зібраних у Мишині, заложив фундамент під Коломийський Народний Дім, а в тім Домі застеріг передовсім місце для гуцульського музею”.

Відкриття музею в Коломиї перетворилось на свято національного самоствердження українців усієї Галичини. В урочистостях взяли участь: Іларіон Свенціцький, Ярослав Пастернак, Ярослав Гординський, Іван Стрийський, Олена Кульчицька, Олекса Новаківський та інші провідні діячі просвітництва, музейництва та мистецтва. На відкритті музею з рефератом виступив В. Кобринський, який зазначив, що “музей – це правдиве дзеркало культури і мистецтва, це живий образ розвою та поривів і переживань народу, а головню поневоленої нації...”. Оцінюючи культурні надбання народів світу, В. Кобринський наголосив: “Нація, що хоче жити власним життям і стати самостійним народом в сім’ї народів, безумовно мусить йти наперед та невпинною працею здобувати собі кращі услів’я для свого майбутнього. Однак, ідучи вперед, мусить з собою забрати своє минуле, бо нація, що не шанує своїх пам’яток, що не зберігає своїх традицій, не має права називати себе народом. І тому то що культурніший народ, то більше і більше ставить і розбудовує свої музеї, в яких з повною пошаною згуртовує та переходує свої цінності та національні святощі”. На відкритті музею виступили Іларіон Свенціцький, директор Національного музею у Львові, Ярослав Пастернак, директор Наукового товариства ім. Т. Шевченка, та інші поважні особистості, які високо оцінили музей.

На час відкриття в музеї нараховувалось близько 4000 експонатів, розміщених у трьох кімнатах. Музей нагадував своєрідну збірню, наповнену творами народного та образотворчого мистецтва, зброєю та військовими обладунками, культовими предметами, книжками, нумізматиною, поштівками, різноманітними фотографіями та афішами, сірниковими коробками та опудалами птахів. Були створені відділи: історичний, гуцульського і церковного мистецтва. І хоч до діяльності музею Гуцульщини польський уряд ставився вкрай негативно, а 1937 року навіть спробував його закрити як “нелегальне музеум” (*museum nielegalne*), серед громадськості Коломийський музей вже мав великий авторитет. Зростало коло його прихильників і друзів, які добровільно зголошувалися допомагати музеєві. Першими музейними працівниками були С. Чубатівна, М. Чех, Л. Грабовецький, О. Кобринська, Ю. Крупська, О. Батман. Книгу реєстрації нових надходжень особіно вів сам Кобринський, а інвентаризацію та наукові описи здійснювала його донька Марія, доктор філософії та права. Захоплюючись народним мистецтвом, історією та культурою, Володимир Кобринський прагнув передати специфіку кожної околиці, особливості побуту, самотності одягу, своєрідності обряду та історичних подій. Це спонукало його до створення цілої мережі музеїв, які мали стати національними архівами з предметно-документальними доказами української історії та культури. Завдяки його ентузіазму та вмінню заохочувати і переконувати, дуже швидко обласні музеї густою мережею покрили всю українську етнографічну територію Галичини: Гуцульщину, Покуття, Бойківщину, Лемківщину, Посяння, Поділля і Розточчя. Таким чином, заснувавши у 1926 році музей в Коломиї, Володимир Кобринський сприяв і допомагав розвитку музейництва в Західній Україні. У 1927 р. створено музей “Бойківщина” в Самборі, 1930 р. – “Лемківщина” у Сяноці, 1931 р. – у Тернополі музей “РШ”, 1932 р. – “Стривігор” у Перемишлі... До кінця 1939 року вже нараховувалось 14 музеїв. Для забезпечення правового поля в діяльності українських музеїв та їх координації, 9 червня 1935 року у Львові відбувся III з’їзд представників українських музеїв, який прийняв рішення про створення Комітету українських обласних музеїв. До початку Другої світової війни В. Кобринський був незмінним головою цього комітету.

Важливе значення для історії музею мав VI з’їзд українських музеологів, який відбувся на його базі 5–6 червня 1938 р. У роботі цього музейного форуму взяли участь професор Іларіон Свенціцький, професор Іван Крип’якевич, д-р Ярослав Пастернак, Ірина Добрянська, Олена Кульчицька, Олена Кисілевська та інші. З’їзд затвердив програму розвитку та діяльності українських музеїв, лейтмотивом якої була пропаганда української національної культури та історії України. Це був останній з’їзд українських музейників.

У 1939 році, після чергової окупації Галичини більшовиками та входження західноукраїнських земель до складу УРСР, музейну мережу було зруйновано й ліквідовано всі громадські інституції. Зусиллями Володимира Кобринського вдалося зберегти Коломийський музей, який, зважаючи на цінну колекцію, музейну експозицію та вагомий напрацювання, отримав статус державного. Незабаром до міста вступили війська нацистської Німеччини. “Німці зайняли Коломию, замирало життя також і в музеї та з кожним днем зменшалося число відвідувачів”, – згадував про цей період життя Володимир Кобринський у “Споминах гуцульського музейника”.

В музейному архіві зберігаються звіти, з яких довідуємось про те, що 1941 року (липень–грудень) в музеї побувало 543 відвідувачі, 1942 р. – 2452, 1943 р. – 2323, 1944 р. – 607. В останні дні окупації, а саме в березні 1944 року, німецькі солдати пограбували музей. За свідченням Кобринського, 2878 експонатів було знищено, близько 300 викрадено, серед них – три рідкісні козацькі строї.

28 березня 1944 року, після повернення радянської влади, музей знову стає власністю держави з підпорядкуванням міському відділу народної освіти. Постановою Ради Народних Комісарів УРСР № 268 від 27.02.1945 р. його передають у систему комітету у справах мистецтв при РНК УРСР. З цього часу музей має назву “Державний музей народного мистецтва Гуцульщини”. Разом із цим він отримує не тільки державне фінансування, а й нову ідеологічну програму та завдання. Збільшуються експозиційні площі, створюються фондосховища та вводяться нові штатні одиниці, а з ними і беззастережна радянська ідеологія. Її наслідком стали не тільки зміна в назві музею та перепрофілювання, але й вилучення з фондів музею значної кількості національних пам’яток високої мистецької та історичної вартості. Зокрема, 1947 року вилучено колекцію сфрагістики (654 одиниці зберігання), філателії (8204 одиниці зберігання), знищено важливі історичні документи архіву, сплюндровано бібліотеку, книжкові збірки якої частково спалили на музейному подвір’ї та перемололи на місцевій паперовій фабриці.

Впродовж 1946–1952 років у музеї працювали численні партійно-кадебістські комісії, які, врешті-решт, після тривалих публічних цькувань відправили на пенсію Володимира Кобринського, галицького інтелігента-ідеаліста, як “НЕРАЗОРУЖИВШЕГОСЯ ВРАГА”, який жодним чином не вписувався в образ “советского человека”.

Розпочалась нова доба в історії музею. Частину музейних предметів, над якими нависла небезпека вилучення чи знищення, тоді ще молоді музейні працівники, зокрема Любомир Кречковський (багатолітній охоронець фондів), Мирослава Сахро та Ганна Пудик, зуміли переховати і зберегти для нащадків. Завдяки їхній відвазі та винахідливості збережено унікальну колекцію стародруків XV–XIX ст., творів сакрального мистецтва XVI–XIX ст., живопису, дерев’яних різьблених хрестів, меморіальні речі письменника Андрія Чайковського. Після цільових вилучень зі збірки так званих “непрофільних” чи “ідеологічно шкідливих” музейних предметів розпочалась довготривала праця над паспортизацією музейної колекції та її переінвентаризація. Вводилась нова облікова документація, завдяки чому при переписуванні зі старих у нові інвентарні книги не були внесені перераховані вище збірки, що й зберегло їх від знищення. Згодом, аж після проголошення Україною незалежності, цю колекцію введено в облікову документацію. Проте більшість предметів вимагали термінової реанімації, оскільки їх стан збереження був вкрай незадовільним. Тому від початку 1990-х років у музеї триває копійка робота реставраторів над проведенням комплексних консерваційних та реставраційних заходів. Врятовано тисячі експонатів, завдяки чому більшість з них посіла чільне місце в сучасній експозиції. Крім того, передача в 1950-х роках на баланс музею всієї будівлі колишнього Українського Народного Дому сприяла розширенню експозиційних площ, що зумовило роботу над опрацюванням нової музейної експозиції. Керівником тогочасного закладу впродовж десяти років була Стефанія Кушнірук, яка всіляко сприяла розширенню музейних площ та обстоювала інтереси музейної установи перед партійними державними органами. До 1950-го року в приміщенні музею працювали середня школа та педагогічне училище. Після їх відселення, за наполяганням директора, на першому поверсі розмістили експозицію народного мистецтва дорадянського періоду, яка на другому поверсі закінчувалась інтер’єром щойно придбаної гуцульської хати. Якісні зміни в експозиції значно пожвавили інтерес до музею. Одночасно велику увагу надавали й поповненню фондів. Проте придбання експонатів цього періоду безпосередньо залежало від Міністерства культури, яке самостійно, без урахування потреб музейних закладів, через фонд культури централізовано проводило закупівлі творів і розподіляло їх серед музеїв. Тільки завдяки тодішньому директору музею Стефанії Кушнірук, яка наполегливо та переконливо обстоювала персональний професійний підхід у доборі предметів, музейна колекція поповнилась цінними експонатами того часу.

Від початку 60-х років XX століття в Коломийському музеї розпочалась активна експедиційна та дослідницька робота. Музей отримав можливість самостійно, без втручання Міністерства культури, закуповувати експонати, чим забезпечив собі системну наукову комплектацію фондів збірок.

У 1965 році на посаду директора музею призначили Ольгу Кратюк, яка очолювала його впродовж 27 років. Перед музеєм постали нові завдання та чимало проблем, які необхідно було вирішувати новопризначеному керівникові. Помітно активізувалася співпраця з мистецькими навчальними закладами у Косові, Вижниці, Ужгороді. Поряд із творами вже відомих народних майстрів у колекції чільне місце посіли дипломні роботи випускників цих закладів, а також твори професійних митців художніх майстерень, арт-лей та виробничо-художніх фабрик Косова, Кутів, Чернівців, Коломиї, Івано-Франківська. Налагодилась тісна співпраця з народними майстрами, мистецькими організаціями, закладами та підприємствами. Їхні творчі досягнення демонстрували на музейних виставках, публікували в засобах масової інформації, обговорювали на конференціях. З’явилися окремі каталоги виставок та проспекти. У 1970 році опрацьовано нову концепцію музейної експозиції, художнє оформлення якої здійснив відомий в Україні художник, знавець народного мистецтва Гуцульщини Михайло Білас. У 1972 році було завершено роботу над експозицією радянської доби, яка, окрім сучасного мистецтва, мала ще й ідеологічне завдання. У творах гуцульських майстрів з’явилися радянські символи, що мало засвідчувати епоху “щасливої доби”. Проте високий професіоналізм музейного колективу та художника-експозиціонера М. Біласа зуміли обіграти ці невластиві

для традиційної культури прийоми та конфліктні аспекти тогочасних радянських канонів. Згодом нова експозиція музею отримала високу оцінку фахівців та пересічних відвідувачів, в яких, окрім візуального сприйняття, з’явилася можливість користуватись ще й музейними путівниками.

У 1969 році в Косові на основі унікальної етнографічної колекції українського художника-бойчукіста та викладача Косівського училища декоративно-прикладного мистецтва Євгена Сагайдачного було створено музей, який через рік став відділом Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини. Формувались також тематичні мобільні виставки, які давали можливість музеєві виїти за межі своїх залів і представити нову методику і форми співпраці набагато ширшому колу громадськості. Твори мистецтва з фондів Коломийського музею експонували в багатьох республіках колишнього Союзу, зокрема в Естонії, Литві, Казахстані, Білорусії, Молдавії, Росії і т. д. У співпраці з відділами культури та освіти при музеї було створено мистецько-популяризаційну виїзну школу “Райдуга”, завдяки якій школярі, студенти, робітники та селяни отримали можливість спілкуватися з майстрами декоративно-прикладного мистецтва, художниками, літераторами, композиторами, музикантами, співаками...

Важливою подією в культурному житті краю стало відкриття у 1987 році музею писанкового розпису. Експозицію розмістили у пам’ятці архітектури XVI ст. – церкві Благовіщення. Тут вперше писанці як архаїчному виду народотворчості відводилась велика увага, що стало поштовхом до відродження та дослідження писанкарства в Україні. Завдяки музею та методу консервації яйця, який винайшли музейний реставратор Марія Боледзюк (1953–2007) і головний охоронець фондів Любомир Кречковський (1919–1999), розпочалась активна збиральницька робота й започатковувались школи писанкарства. Музейні співробітники Василь Стефанко, заступник директора з наукової роботи, Василь Ласійчук, завідувач музею писанкового розпису, та Ярослав Базилевич, науковий працівник, брали участь у наукових конференціях, вивчали та досліджували збірки писанок у музеях України, публікувалися в пресі. Наукову роботу музею було високо оцінено Міністерством культури СРСР та відзначено урядовими нагородами, а у 1989 році на базі музею Міністерство культури УРСР організувало та провело семінар музейних установ.

Потепління на міжнародній арені і так звана перебудова в СРСР сприяли налагодженню професійних відносин з польськими музеями. У Любліні (Польща) 1989 року відбулася перша закордонна виставка, де Коломийський музей представив твори мистецтва XVII–XX століть, що стало дебютом досі незнамого спілкування з колегами сусідньої країни. І хоча тогочасні контакти між музеями так і не мали подальшого розвитку, проте вони започаткували пошук нових та цікавих методів організації музейної діяльності.

Через рік після проголошення Україною незалежності установу перейменовано на “Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського”. Цьому слугували багатолітні дослідження території історико-етнографічного регіону Покуття. Заклад очолила Ярослава Ткачук, яка тривалий час працювала в установі науковим співробітником та завідувачкою відділу одягу, ткацтва та вишиття. З 1994 року музей бере участь в міжнародних експедиціях, конференціях, виставках та семінарах. Розпочинається активна міжнародна виставкова діяльність та співпраця з європейськими музеями. Австрійський музей народного мистецтва запрошує до опрацювань своїх галицьких збірок. Згодом, завдяки участі в програмі Міністерства культури Польщі “Gaude Polonia”, науковий співробітник музею Андріана Ємчук опрацювала гуцульські колекції Етнографічного та Національного музеїв у Кракові.

Пожвавилась видавнича діяльність музею. Започатковано видання науково-теоретичного журналу “Народний Дім”. Вперше в українському перекладі вченого секретаря музею Миколи Васильчука побачила світ праця Софрона Витвицького “Історичний нарис про гуцулів” (1863). Велике зацікавлення громадськості викликали видання, присвячені Миколі Верещинському, митрополитові Андрею Шептицькому, письменнику Андрію Чайковському, засновнику музею Володимиру Кобринському, а також темі каталогу етнографічної виставки 1880 року Маркелія Туркавського в українському перекладі Андріани Ємчук. За редакцією завідувача редакційно-видавничого відділу музею Богдана Ткачука підготовлено до друку та видано серію тематичних збірників “Творчі особистості Західної України”. Завдяки різножанровій музейній літературі відвідувачі змогли отримати багато довідкової інформації. Своїми виданнями музей заповнив прогалини, що мали місце в історії культури міста та краю. За сприяння посольства Франції в Україні, на основі колекцій вишивки музею, побачило світ монографічне мистецьке видання “Гуцульська вишивка”. Музейні збірки увійшли також у численні міжнародні та вітчизняні видання.

У 2000 році в центральній частині Коломиї для музею писанкового розпису побудовано спеціальне приміщення у вигляді яйця-писанки 13 м заввишки. Музей став візитівкою краю та одним із найпопулярніших об’єктів туризму в Україні. Його колекційні збірки нараховують нині понад 12 тисяч одиниць збереження. Тут можна побачити писанки з Австралії, Бразилії, Аргентини, Америки та Канади, а також писанки, виготовлені з оніксу, та декоровані в різних техніках пташині яйця з Індії, Шрі-Ланки, Єгипту, Ізраїлю, Алжиру, Китаю. Європейський континент представлено великодніми яйцями з Франції, Німеччини, Чехії, Словаччини, Польщі, Угорщини, Румунії, Хорватії, Білорусі. Серед світових мистецьких здобутків геніальний вияв народної мініатюрної образотворчості належить українській писанці. У її збережених іконографічних

текстах прочитується міфопоетичне уявлення про світобудову, його сакральність та подібність до космогонічних міфів народів світу.

Із початком нового тисячоліття оновлено експозицію центрального Музею, що на вулиці Театральній. Вона розмістилася у 18 залах на площі близько тисячі квадратних метрів. Твори згруповано за видами традиційної культури на основі історико-хронологічного і монографічного принципів. Представлено такі види народного мистецтва: художня обробка дерева, художня обробка металу та шкіри, гончарство, музичні інструменти, зброя, декоративне тканиня, килимарство, вишивка та одяг. Обраний принцип експонування дає змогу простежити етапи розвитку, стильові художні особливості народного мистецтва, починаючи з XVII ст. і до сьогодні, а також побачити пошук нових принципів у трактуванні традиційності.

Крім традиційної народної культури, в музеї розгорнуто постійну експозицію сакрального та образотворчого мистецтва. Згодом відкрито відділ традиційних меблів мешканців Карпат, відтворено експозицію екстер'єру гуцульського житла та внутрішнього двору хати-гражди. Завершує музейну експозицію відтворена меморіальна кімната громадсько-політичного діяча, письменника Андрія Чайковського, політична та літературна спадщина якого в радянський час була заборонена.

У 2007 році в підпорядкуванні музею передано музей етнографії та екології Карпатського краю в місті Яремчі.

Упродовж багатьох років народне мистецтво та етнографію досліджували наукові співробітники музею Василь Стефанко (1947–2013), Марта Базак, Василь Ласійчук, Катерина Каркадим, Марія Тищенко, Ірина Гуцуляк, Романна Баран, Ірина Федів, Леся Пискор, Оксана Венгриновська, Марія Двильюк, Лілія Мехно, Наталія Олійник, Андріана Ємчук, Тарас Кривоносюк, Віталія Сіленко, Наталія Гіптенко, Лариса Березка, Тетяна Березка, Юрій Джуранюк, Любов Ілюк, Богдана Фаштрига, Світлана Флис, Галина Баштаненко, Марія Красовська (1972–2012), Ігор Івахнюк, Мирослава Бойків, Ірина Блонська, Ольга Фурик. Вони збагатили музей унікальними зібраннями, опрацювали тисячі збірок, побудували стаціонарні та тимчасові експозиції, виставки, підготували каталоги колекцій. Важливу функцію з популяризації музейного закладу покладено на науково-освітній відділ. Роботі з громадськістю, організації та проведенню музейних екскурсій, зустрічей, презентацій та інших різноманітних публічних заходів присвятили себе наукові співробітники Любов Мисюга, Галина П'ятничук (1950–2011), Ольга Гриник, Ольга Антохій, Оксана Ясінська, Ірена Гулай-Назарова, Ольга Полюк, Ірина Бучовська.

Важливою ділянкою роботи в музеї є організація фестивалів, семінарів, конференцій та “круглих столів”, де порушуються проблеми розвитку народних традицій відповідно до вимог часу та відстежуються новітні тенденції в сучасному мистецтві.

Важливу роль у роботі музею відіграє виставкова діяльність. Щорічно тут відбувається від 8 до 12 виставок, дві з яких, вже традиційно, розкривають і фондіві музейні збірки, що дає можливість відкрити перед широкою громадськістю унікальні музейні колекції.

При музеї працюють реставраційні майстерні, що дає змогу власними силами проводити консерваційні та реставраційні роботи. Завдяки професіоналізму музейних реставраторів Петра Абрам'юка (1951–2009), Василя Ласійчука, Андрія Лінинського, Ольги Калиняк, Ігоря Пашанюка, Івана Магничя та Мар'яни Атаманчук врятовано сотні безцінних мистецьких творів. Важливими структурними допоміжними підрозділами є архів та музейна бібліотека (понад 10 тисяч книжкового фонду). Багатий кіно- та відеоархів сформував Ігор Олійник, а історію музею у фотографії – Микола Хвостіков. Послугами фондів, архіву та бібліотеки користуються науковці, викладачі та студенти, для яких музей є потужною науково-мистецькою базою.

Сьогодні, як і на початку створення, музей розширює свої звичні функції установи збереження, що на раховує понад 50 тисяч унікальних пам'яток народного мистецтва і стає відкритим, багатофункціональним осередком культури, науки, освіти та виховання. Це один із найкращих українських музеїв, перлина культурного надбання України.

За вагомість і значущість, патріотичне і національне спрямування, унікальність зібраних і збережених в умовах тоталітарних режимів колекцій, науковий доробок музейних працівників та міжнародне визнання Указом Президента України 2009 року музею надано статус національного.

Резюме

ІЗ ІСТОРИЇ ФОРМУВАННЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО МУЗЕЯ В КОЛОМЬЕ

Ткачук Я.Ю. (Коломия)

В статье идет речь об основных страницах в истории Национального музея народного искусства Гуцульщины и Покутья им. И. Кобринского в г. Коломые Ивано-Франковской области. Автор обращает внимание на первые шаги в развитии музейного дела на Коломыйщине: подготовку и проведение

этнографических выставок, строительство Народного Дома. В работе проанализированы процессы разработки структуры музея, активизации экспедиционной и исследовательской работы в начале 60-х гг. XX в., открытия в 1987 году Музея писанкарства. Немало материала посвящено новейшей истории музея.

Ключевые слова: музей, народное искусство, Гуцульщина, Покутье, этнографическая выставка, фондовая коллекция, исследовательская работа, писанкарство.

Summary

FROM HISTORY OF FORMING OF MUSEUM GUCUL IN KOLOMYJA

Tkachuk J. (Kolomyja)

Speech goes in the article about basic pages in history of the National museum of folk art of Gucul'schini and Pokuttya the name of Y. Kobrinskogo in town of Kolomyja of the Ivano-Frankivsk area. An author pays regard to the first steps in development of museum business on Kolomiyschina: preparation and lead through of ethnographic exhibitions, building of the Folk House. A development of structure of museum, activation of expeditionary and research work, process is in-process analyzed at the beginning of 60-th XX item, opening in 1987 the museum of Easter Egg. Quite a bit material is devoted the newest history of museum.

Key words: museum, folk art, Gucul'schina, Pokuttya, ethnographic exhibition, fund collection, research work, pisankarstvo.

Громова О.П.
(Київ)

ЕКСПОЗИЦІЯ “ГУЦУЛЬЩИНА” У НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ

УДК 069 (1–4) : 39-054

Анотація: У даній статті на основі польових досліджень автора та співробітників відділу “Карпати”, наукової літератури представлено всі наявні архітектурні споруди, що експонуються на експозиції “Гуцульщина” у Національному музеї народної архітектури та побуту України. Досліджена їх історія, внутрішнє начиння та етнографічні відомості щодо об’єктів до перевезення їх в музей.

Ключові слова: експозиція, Гуцульщина, гуцули, хата, комора, архітектура, будівля, майстер.

Національний музей народної архітектури та побуту України відзначив 45-річчя від дня свого заснування. Розташований в природному оточенні, на території 137 га, де знаходиться понад 300 реліктових пам’яток архітектури XVI-XX ст. В основу структури Музею покладено історико-етнографічне районування України. Експозиція “Карпати” – одна з найбільших і займає площу 35 га, що за ландшафтом нагадує природу Карпат. Складається вона із секторів: “Буковина”, “Покуття”, “Закарпаття”, “Бойківщина”, “Лемківщина”, “Гуцульщина”.

З 1972 року розпочалася робота по створенню експозиції “Карпати” у Музеї народної архітектури та побуту України (нині – НМНАП України). В ці роки був створений відповідний науковий відділ, співробітники якого проводили польові дослідження по всій території Західної України. У перші роки розбудови Музею працівники активно включилися до науково-пошукової роботи.

Перші експедиції відділу були здійснені до Закарпатської, Чернівецької та Івано-Франківської областей. Наукові працівники фіксували багато житлових, виробничо-господарчих будівель та об’єктів монументального характеру, відбирали найстаріші та найцінніші.

Разом з тим вивчалися наукові та літературні джерела, йшов обмін досвідом з науковцями та дослідниками регіональних музеїв Львова та Ужгорода. Відомі вчені Г.Н. Логвин, П. Макушенко, П. Жолтовський допомагали розшукувати архітектурні споруди та пам’ятки народного будівництва. Співробітники разом з будівельними бригадами брали активну участь у перевезенні та встановленні їх на території Музею.

Експозиція “Карпати” була відкрита для огляду в 1982 р., а першими будівлями з Гуцульщини, які встановлені на західному схилі найвищого східного горба, були: стая із полонини Германівка Косівського району Івано-Франківської області початку XX ст. та пастирка (зимарка) із м. Рахова (прис. Прелюки) Закарпатської області 30–40-х років XIX ст. [13, с. 66].

Науковими працівниками цього відділу проводилась як творча робота – по створенню інтер’єрів, так і пошукова – по придбанню експонатів. Всього у секторі “Гуцульщина” встановлено 15 окремих архітектурних комплексів (будівель сюди входить значно більше). На сьогодні повністю обладнані інтер’єри в гражді із смт Верховина, у хаті-бухні та хаті із с. Шепіт Косівського р-ну. Ведуться ремонтні роботи в хаті із присілка Бережниця, коморі із с. Верхній Ясенів Верховинського району та гражді із села Яворів (прис. Буковець-2) Косівського району.

Дорога до експозиції веде долиною, на якій мав би бути влаштований потік із каскадами водоспадів, де заплановано зробити греблю, від якої вода поступатиме аж до млина із села Снідавка.

Будівлі у секторі “Гуцульщина” скомпоновані у садиби, а інші формують окремі споруди, що представлені поодиночці і розміщуються вільно. Фрагменти поселень відтворюють житла з характерним для них плануванням, добре передають своєрідну їх близькість і оригінальність. А велика кількість хвойної рослинності: смerek, ялиць, сосен – відтворює природне середовище, властиве Карпатам.

Гуцульщина – гірський край, своєрідний за своїми природними умовами. Основним заняттям місцевого населення з давніх часів було полонинське господарство, лісовий промисел та різноманітні художні ремесла. Добре збереглися тут народні традиції, архітектура народного будівництва, духовна і матеріальна культура.

Для забудови житлових приміщень гуцули вибирали рівні ділянки землі на південних схилах гір. Неповдалі одну від одної ставили вони свої споруди, які об’єднували житло в єдине ціле. Місце розташування хати наприкінці XIX – на початку XX ст. вибиралося гуцулами прискіпливо, при цьому бралися до уваги різні повір’я та прикмети. Оскільки, за місцевими уявленнями, не кожне місце

принносить людині щастя, а тому не на кожному можна було будуватися [12, с. 37]. Старалися вибрати таке, “щоби було щасливе” [2, с. 82; 14, с. 114].

Одна з найбільш архаїчних будівель – пастирка (зимарка), перевезена до Музею із присілка **Прелюки (м. Рахів) Закарпатської області (1840 р.)**. Складається з житлової частини – хати та сіней, комори, притулів, що прибудовані з чільної та напільної стін.

Суворе життя в горах і небезпека нападу звіра чи розбійника спонукали розвиткові так званої “гражди” – замкненого двору. Станіслав Вінценз про гражди писав так: “Давні будинки, так звані “гражди”, були завжди в якійсь мірі укріплені, оборонні... Оборонність їх полягає в тому, що перед хати від самих її бокових стін вибігають дві шеренги господарських будівель. Вони нижчі від хати, і дахи їх опадають назовні. Хата спирається боковими схилами на них, тулить їх до себе та бере під крила. Звідси назва їх – притули” [1, с. 35]. Замкнутий двір у XIX – на початку XX ст. найбільше фіксується на території Гуцульщини, де він відомий під назвою “хата з брамами”, “гранда”, “хата в брами”.

Ці будівлі належали переважно заможним господарям – “газдам”, що мали багато худоби і проживали далеко в горах, на значній відстані від села. Розміри “гражди”, наявність тих чи інших господарських будівель залежали від багатьох різних чинників.

Гражда на два двори із смт Верховина (XIX – поч. XX ст.), закуплена до Музею у Кікінчука Миколи Федоровича, 1925 р.н. Перейшла у спадок йому від батьків – Кікінчуків Федора Дмитровича та Ганни Іванівни.

Складається гражда з чистого і господарчого дворів. У чистому дворі – хата на дві половини, дві хатні та дві надвірні комори, пивниця (погріб), притули. Вздовж чільної стіни хати простягається широка галерея. Вхід до галереї “помосту” та двір вимощений камінними плитами. Весь комплекс будівель оточений з усіх боків – “брамами” з навісом.

При будівництві цієї гражди в с. Жаб’є (нині – смт Верховина) майстри-будівельники “щось зробили”, тому що у хаті три покоління не могли мати більше однієї дитини, при тому що сім’ї на той час на Гуцульщині були багатодітними. Постійне відчуття, “що хтос за тобов ходит”, залишилося і дотепер. Старші люди розповідали, що, дружина вїта – Катерина “зналася з щезником” (чортом) і тримала його у лівій коморі будівлі. Вона годувала його яйцями з молоком і медом, а тому “багатства їхні множилися” в порівнянні з простим населенням с. Жаб’є [3].

У нашому Музеї в експозиції “Гуцульщина” три архітектурних споруди перевезені із далекого села Шепіт Косівського району: **пасічина (присілок Підріжжа) поч. XX ст.** – господарча будівля, призначена для зберігання вуликів зимою, та **дві хати із присілка Рунок другої половини XIX ст.**

Розміщується с. Шепіт на південному заході Косівського району, за 36 км від районного центру. Назва села походить від слова “шепіти”, оскільки тут знаходиться багато водоспадів – “гуків” і вода не перестає шуміти ані вдень, ані вночі. Інша версія походження назви села – від тихого шуму – “шепоту” смerek, ялин та сосен, які оточують село з усіх боків. До березня 1940 р. Шепіт був присілком села Брустори, а за радянської влади, яка була встановлена тут лише у вересні 1939 р., під час поділу с. Брустори, Шепіт став окремою повноцінною одиницею.

Хата-бухня – це типовий зразок гуцульського бідняцького житла. Місцеве населення називало такі оселі “бухня”, “бухонка”, “бухненка”, “бухнянка”. Будівельним матеріалом у гірських районах слугувала смерека, інколи ялина.

За словами місцевих старожилів села (кут Рунок), хата-бухня належала сестрам із сім’ї Габорак. Марійка та Параска Габорак останніми жили в цій хатині, їх батько, Габорак Микола Васильович, перевіз її з іншого місця, з гір, і встановив в низинній частині села. На сьогодні вся сім’я “вімерла” [6]. На місці хати-бухні залишилася маленька (“стаєнка”) стайня та “єма на бурку” (погрібничок для зберігання бараболі та ін.), які до цього часу стоять на “родимому” місці [6].

Хата збудована наприкінці XIX – на початку XX ст. Це двокамерна будівля, яка складається із сіней - “хоромів” і хати – “хижі”. Стіни рублені із смерекових колод (“кругльків”), утеплені (“ущільнені”, “шпаровані”) мохом. Стеля та підлога дощана, на фасаді віконце на чотири шибки, дах чотирихилий, покритий колотою дошкою.

У бухні піч – “каглянка” – глинобитна, напівкурна, розміщена зліва від вхідних дверей, під тильною стіною і займає четверту частину житла. Дим виходив через каглу в сіни, в яких не було стелі, а звідти на “під” – горище, рухаючись через отвори на місці фронтонів - “фаціятів” даху, виходячи назовні. В хаті облаштовано інтер’єр “берези” (старшого колядника).

Як у присілку Рунок, так і у нашому музеї поряд стоїть **хата із села Шепіт** на дві половини, що датується **1843 роком**. Належала вона двом братам – Івану та Палію Габоракам [6]. Хата вражає архаїчністю різьблення сволоків, одвірків та досконалістю гуцульського житла. У плані ділиться на хату – сіни (“хороми”) – хату

– комору – притули. Будівельний матеріал – смерекові протеси, дах чотирихилий, покритий драницями. У цій хаті представлено виробництво сирної пластики. Поряд із хатою розташована **комора 1900 року із с. Космач** Косівського району Івано-Франківської області. Це господарське приміщення, де зберігали продукти харчування а також святковий і буденний одяг.

Гражда із села Яворів (присілок Буковець–2). Не менш славну сторінку в історію села Яворів (поряд із різьбярством та ліжникарством) вписали будівничі – майстри як в будівництві житла, господарських споруд, так і в монументальній архітектурі. На щастя, і нині живуть традиції архітектурного будівництва [7]. Яворівські майстри споруджують сучасні будівлі різного призначення. Часті дощі, заметілі й снігопади, розкиданість гуцульських садіб у горах змушували будувати їх так, щоб вони були захищені від звірів та лихої людини, а господар міг у негоду обійти всі приміщення. Гражди мають різні розміри та набір господарських будівель. Щоб усе в ній було зручно і функціонально виправдано, неабияка потрібна кмітливість майстра.

Замкнутий гуцульський двір із с. Яворів складається із зблокованого житлового та господарського приміщень і конструктивно зв'язаної з ними високої зрубною огорожі. По центру розміщене житлове приміщення – хата на дві половини (“правачка”–“хороми”–“лівачка”), що виходить фасадом на подвір'я і зорієнтована на південь. До тильної та причілкової сторін прибудовані господарські приміщення – “притули”, є комора та стайня для коней. Навколо хати висока зрубна огорожа з влаштованими у ній міцними двопільними воротами, покритими двоххилим дахом – “піддашем”. В одній половині хати-гражди з часом буде змонтовано весільний інтер'єр.

Господарем та старшим майстром при будівництві гражди був відомий будівельник на Гуцульщині – Бучук Дмитро Лук'янович (1860–1932, 1938 за іншими даними). Родом із Яворова, брав участь і керував будівництвом понад 30 церков, дзвіниць та каплиць. Відомі його авторства церкви у селах Ясенова (1882), р., Прокурава (1889), ремонтував їх у селах Великому Рожени (1895) та Заріччі (1900–1909, згоріла церква у 1916 р.). Перебудував церкву після пожежі 1920 р. у рідному селі Яворіві в 1926–1927 р.

Старший майстер був людиною відомою не лише в селі, де він жив, а й в інших. До нього зверталися за допомогою при будівництві житлових, господарських приміщень, а також і культових споруд. Про таких кажуть, що “хто церкви будує – той горшки не дротує!” [5]. Багато років треба було вчитися будівельній справі, щоб бути старшим майстром [10]. **Кузня із с. Вишня Дземброня Верховинського р-ну.** Збудована наприкінці XIX – поч. XX ст., зрубна на підмурку із каменю-плитняку, будівельний матеріал – смерекові плахи. Дах чотирихилий, покритий коленими драницями, його виступ утворює широкий піддашок, під яким зберігався ковальський реманент.

Належала кузня Харуку Юрію Федоровичу, для якого ковальство було допоміжним ремеслом. За словами його брата – Харука Василя Федоровича, різні ковальські роботи міг робити господар: і коня підкувати, і господарчий інструмент виготовити [11].

Хата із присілка Бережниця (XVIII – сер. XIX ст.) на дві половини: хата (ліва – “нижня”) – сіни (“хороми”) – хата (права – “вишня”) – комора. З трьох боків прибудовані хліви для овець (притули). За спогадами старожилів, при перевезенні хати до Музею у підвалинах лівої хати знайдена монета, розрубана на чотири частини і датована 1690 р., тобто виготовлена в Угорщині за часів короля Леопольда I (роки правління 1657–1705) [4].

У хаті курна піч складена із міцних широких смерекових протесів у зруб. Сволок і одвірки прикрашені різьбленням, типовим для гуцульських житлових приміщень кінця XIX - поч. XX ст.

Хата-бухня із смт Верховина (присілок Кривець) Верховинського р-ну Івано-Франківської області (кін. XIX ст.). Бідняцька хата-бухня селища Жаб'є (нині смт Верховина) була власністю Романюка Дмитра, що проживав у плаю Підкренга с. Жаб'є. У 1901 році цю хату купила Ілляк Анна Дмитрівна і перевезла в присілок Кривець с. Жаб'є та поставила над потоком при дорозі. У 30-х роках було прибудовано “хатчину” з правої причілкової сторони бухні [8].

Цікавою будівлею, що вирізняється своєю архітектурною неповторністю, є **комора кін. XIX – початку XX ст. із с. Верхній Ясенів (присілок Черетів) Верховинського району** Івано-Франківської області. З розповідей старожилів села, перед “цісарською” війною комора зазнала перебудов. До перевезення в музей вона складалася з двох самостійних, приставлених один до одного зрубів, об'єднаних спільним дахом; в музеї встановлена лише стара частина комори. Цього року у цій споруді буде відкрито інтер'єр, що представить нетрадиційне лікування знахарів та мольфарів цього краю.

В експозиції “Гуцульщина” є **водяний млин середини XIX ст.**, перевезений до Музею із с. Снідавка (присілок Гук) Косівського району Івано-Франківської області. Збудував його Мигидинюк Петро.

Назва села Снідавка походить від слова “снідати”. Пастухи та вівчарі, які переганяли худобу з навколишніх сіл на полонини Ігрець, Бубки, Веснарка та ін., зупинялись у цьому місці на відпочинок біля струмка, що

протікає нижче дороги. Снідали чи обідали, напували худобу. Це найвищий населений пункт Косівського р-ну, бо знаходиться на висоті понад 700 м, над рівнем моря. Колись село славилось своїми майстрами з художньої обробки металу, мосяжниками – умільцями Федором Якіб'юком, Петром Медвідчуком [9]. До цього часу в селі стоїть церква Петра і Павла, побудована наприкінці XIX ст., – пам'ятка дерев'яної архітектури.

Млин, що встановлений у музеї, за своїм плануванням, архітектурними і конструктивними особливостями, принципом роботи є типовим для Гуцульщини кінця XIX – поч. XX ст. Це дводільна будова, яка складається з приміщення для механізму і невеличкої кімнатки, що була тимчасовим притулком для мельника і селян, які привозили зерно для переробки.

Перевезені та встановлені в експозиції “Гуцульщина” **колиби восьмигранна та чотиригранна 50 рр. XX ст. із с. Волове Верховинського р-ну** Івано-Франківської обл. На жаль, за певних обставин не збережені, а тому реконструйовані в 2006–2007 рр. Колиби – це тимчасове житло лісорубів, а тому посередині будівлі у підлозі є отвір, викладений каменем, для вогнища – “ватри”, на якій готували їжу.

Триває робота у відділі, вивчаються нові матеріали та закуповуються етнографічні експонати з Гуцульщини. Вже виповнилось сорок років Музею, а роботи не стає менше, бо відходять у вічність і наші працівники, і люди, з якими вдалося поспілкуватися та дізнатися багато нового і цікавого. Живуть своїм життям їх речі у нашому Музеї та розповідають про давні часи прийдешньому поколінню! Радують око кожного, хто прийде подивитися на таланти твої, Гуцульщино, край вічнозелених ялиць та смерек. А заслуга ця належить людям праці, які люблять свою справу і обрали її на все життя.

Джерела та література

1. Вінценз С. На високій полонині. Червона калина / С. Вінценз. – Львів, 1997.
2. Гнатюк В. Гуцули / В. Гнатюк // Подкарпатська Русь. – 1923. – Рочник І. – Число 3.
3. Запис автора в 2000 р. від Кікінчука Миколи Федоровича, 1924 р.н., в смт Верховина.
4. Записала Родаченко З.М. у 1979 р. в с. Криворівня, присілок Бережниця.
5. Запис автора в 2008 р. від Гондурак Параски Миколаївни, 1928 р.н., в с. Яворів, прис. Буковець-1, Косівського р-ну Івано-Франківської обл.
6. Запис автора в 2002 р. від Габорака Василя Федоровича, 1930 р.н., в с. Шепіт, кут Рунок, Косівського р-ну Івано-Франківської обл.
7. Запис автора в 2008 р. від Григорчук Ірини Іванівни, 1960 р.н., в с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.
8. Записала Улітіс О.А. в 1979 р. в смт Верховина, присілок Кривець, Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.
9. Записала Улітіс О.А. в 1979 р. в с. Снідавка Косівського р-ну Івано-Франківської обл.
10. Запис автора в 2007 р. від Рибарука Івана Юровича (Юрійовича), 1935 р.н., в с. Шепіт, присілок Підріжжа Косівського р-ну Івано-Франківської обл.
11. Записала Кобальчинська Р.Р. в 1984 р. в с. Вишня Дземброня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.
12. Кайндль Р.Ф. Гуцули: їхнє життя, звичаї та народні перекази / Р.Ф. Кайндль. – Відень, 1894.
13. Смолінський С.П. Експозиція “Карпати” в Музеї народної архітектури та побуту України / С.П. Смолінський // Проблеми охорони та дослідження української етнографічної спадщини. – К., 2005.
14. Шухевич В. Гуцульщина. – Верховина, 1999. – Ч. 4 (2-ге вид.).

Резюме

ЕКСПОЗИЦІЯ “ГУЦУЛЬЩИНА” В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ І БИТА УКРАЇНИ

Громова Е.П. (Київ)

В даній статті на основі польових досліджень автора і співробітників відділу “Карпати”, а також наукової літератури представлені всі архітектурні споруди, які знаходяться в експозиції “Гуцульщина” в Національному музеї народної архітектури і быта України. Досліджена їх історія, інтер'єри і етнографічні свідчення про існування об'єктів до того, як вони були перевезені в музей.

Ключові слова: експозиція, Гуцульщина, гуцули, дом, амбар, архітектура, постройка, мастер.

Summary

THE EXHIBITION “HUTSULSHCHYNA” AT NATIONAL MUSEUM
OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE OF UKRAINE

Gromova O.P. (Kyiv)

In this article, based on research of the author and the employees of the research department “Karpaty”, scientific literature presented all the available architecture, exhibited at the exhibition “Hutsulshchyna” at the National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine. Investigated their history, domestic interior and ethnographic information about the existence of this objects for the transportation them to museum.

Key words: *exhibition, Hutsulshchyna, hutsule's house, barn, architecture, building, master.*

Верговська М.С.

(Київ)

ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ ЕКСПОЗИЦІЇ ХАТИ СВЯЩЕНИКА
В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ

УДК 069.29

Анотація: В даній роботі висвітлюється процес формування експозиції житла сільського парафіяльного священика в хаті з с. Мизинівка Звенигородського р-ну Черкаської області в Національному музеї народної архітектури та побуту України: виявлення хати, написання тематико-експозиційного плану, створення інтер'єру. Викладені окремі аспекти дослідження життя та діяльності священиків.

Ключові слова: *хата священика, інтер'єр, кабінет, священицькі роди, Кошиці, Лебединцеві.*

Українське духовенство здавна виконувало важливу роль у житті сільської громади. Тому в експозиції “Середня Наддніпрянина” Національного музею народної архітектури та побуту України, що відображає сільський побут XIX – початку XX ст., представлена хата священика з с. Мизинівка Звенигородського р-ну Черкаської області. Виявлена вона у науково-пошуковій експедиції 1977 року [2, с. 37]. Це багатокімнатне житло на кам'яному підмурівку сільського духовенства того періоду. В основі будівля має традиційне тридільне планування хата-сіни-хата, де кожне приміщення переділене стіною. У сінях вигороджена кухня-печкарня. Стіни мають каркасну конструкцію, зведені в закидку із плах через вальки по стовпах-сохах, ззовні та всередині мащені й білені. Стелі теж мащені й білені. Підлоги дощані. Дах чотирискхилий, критий листовим залізом. Перед вхідними дверима влаштовано ганок на стовпцях з дашком та дерев'яною підлогою. У кімнатах муровані груби, в кухні – піч. Освітлюється хата великими вікнами з віконницями.

1982 року Андрієм Чорнухою був підготовлений примірний тематико-експозиційний план інтер'єру хати священика. Відповідно до кількості кімнат, їх розміру та розташування він запропонував такі назви приміщень: хрестильня, спальня кімната священика з попадею, кухня, спальня дочки, їдальня і сіни [2, с. 37–38].

У 2000 році Світлана Пономаренко в лівій половині хати створила інтер'єр спальні й вітальні старосвітського сільського священика, в побуті якого ще зберігалися традиції етнокультури [1, с. 197]. Результати проведеного нею дослідження опубліковані в наукових статтях [12].

У 2014 році автором розпочато дослідження побуту та діяльності сільського парафіяльного духовенства. На даний час триває робота над завершенням експозиції і створенням інтер'єру в правій половині хати та кухні. В рамках цієї роботи зосереджено увагу на дослідженні священицьких родів, громадській та культурно-просвітницькій діяльності священиків.

Джерельною базою для даного дослідження є періодичні видання XIX – початку XX ст., праці з історії церкви XIX – початку XXI ст., літературні твори І. Нечуя-Левицького. Особливий інтерес викликають спогади О. Кошиця про життя його батька – сільського священика, де детально описується життя, побут та діяльність сільського парафіяльного духовенства Звенигородського повіту, звідки перевезена хата.

Життя та діяльність сільського парафіяльного духовенства є малодослідженою темою. На початку XXI століття почали з'являтися окремі розвідки з цього питання [11]. Проте вони мають теоретичний характер. Натомість, в музейній роботі особливий інтерес викликає практичний підхід до цієї тематики в контексті дослідження традицій села XIX століття та представлення її в реконструйованих інтер'єрах в експозиції Музею.

Православна церква на українських землях має багатовікову традицію. На межі XVIII – XIX століть вона зазнала значних змін. За свідченням богослова Є. Крижановського, аж до XVIII століття збереглися старі звичаї і вольності, коли церковнослужителі були частиною народу, їх обирали парафіяни зі свого середовища. Єдине, чим вони відрізнялись від решти селян, – це виконання треб і отримання за це плати. Весь священицький побут був такий же, як і в парафіян. Садибу і орну землю священик орендував у поміщика, відробляв панщину і платив усі податі, в тому числі й поцерковне за право служити в церкві [9, с. 391–393].

Поступово сільське парафіяльне духівництво було поставлене в церковно-дисциплінарну та матеріальну залежність від державно-церковного керівництва. Проте сільські священики ще довгий час залишались ближчими до народу, жили з ним в одному культурно-побутовому середовищі.

Парафіяльне духовенство відзначалось певною становою замкнутістю. Сини священиків теж ставали священиками і могли одружуватись тільки з представницями духовного стану. За царськими указами 1808

та 1814 років дітей священників почали в примусовому порядку віддавати до духовних училищ з віку 6-8 років. Діти з малих літ виховувались і навчались як майбутні духівники. Такі обставини часто зумовлювали спадковість парафії. Таким чином формувались цілі династії священників. Щоб відобразити це явище в інтер'єрі хати священника, як приклад наводимо історію двох священницьких родів – Кошиців та Лебединцевих, які породили славетних діячів української культури. Інформація про ці роди та фотографії представлені на стендах.

Відомий український хоровий диригент та композитор Олександр Антонович Кошиць походить зі священницької родини, яка “була на попівстві” в с. Великі Нізгуринці Бердичівського повіту Київської губернії більше 100 років. Його дід – священник Ігнатій Кошиць (20.12.1784 – 30.01.1837) рано помер і парафію перебрав його старший син Андрій, останній священник з цього роду в даному селі. Він став за батька молодшому братові Антонію. Антоній Кошиць (17.01.1830 – 8.12.1898), батько композитора, початкову освіту здобув у Київській бурсі, куди був відправлений близько 1840 року. Після закінчення семінарії, коли йому було 22-23 роки, він одружився на 16-річній Євдокії Маяковській, яка жила в Київській Лаврі у свого дядька-ієромонаха. Перша його “парохія” була в с. Костянець Канівського повіту Київської губернії. Там пробув він недовго і перейшов у с. Ромашки Канівського повіту Київської губернії. В цьому селі був священником 25 років – з 1853 до 1877 року. У 1877 році він переїхав у с. Тарасівка Звенигородського повіту Київської губернії [14, с.16, 18-19]. Антоній Кошиць мав відзнаку – священницький хрест за оборону Севастополя 1855–1856 років [14, с. 26].

Славетний рід Лебединцевих дав відомих церковних та громадських діячів, істориків, педагогів. За історичними джерелами, цей рід бере свій початок від Семена Лебединця, який був осавулом Війська Запорозького. Згадки про нього містяться в документах Запорозького коша і датуються 1752 роком. Він мав на Черкащині 500 десятин землі. Проте його нащадки втратили цю землю і волю. Він мав 12 синів, з яких двоє змогли “вибитись в люди”. Його пасинок Григорій Лебединець став священником в с. Зелена Діброва Звенигородського повіту Київської губернії (тепер Городищенський район Черкаської області). Він одружився з донькою місцевого сільського священника Марфою Михайлівною Ільяшкевичевою. Отримавши від князя Любомирського в дар 5 десятин землі, побудував церкву. Їхній син Гавриїл Лебединець також був рукоположений в сан священника і в 1826 році успадкував батькову церкву. Він мав восьмеро дітей. Зокрема, серед них п'ятеро синів, які й прославили цей рід: Арсеній, Петро, Андрій, Данило та Феофан [15]. Всі вони здобули початкову освіту в Богуславському духовному училищі, а вищу освіту – в Київській духовній семінарії та Київській духовній академії.

У великій кімнаті правої половини хати проводиться реконструкція інтер'єру кабінету священника. Свідчення про те, що сільський парафіяльний священник мав власний кабінет, знаходимо у спогадах О. Кошиця. Він описує кабінет свого батька-священника. Це приміщення служило також і спальнею. Там знаходились стіл з книжками та газетами, ліжка, скрині, комод, настінний годинник з гирями, лампа з зеленим абажуром [14, с. 40]. Такі детальні описи дають цінну інформацію для створення експозицій.

Певна частина священників, які займались самоосвітою, виписували періодичні видання, збирали бібліотеку, самі писали і публікували проповіді та статті, вели активну громадсько-культурну роботу, облаштовували в своїх будинках кабінети.

В даній експозиції ми намагаємось показати різні аспекти діяльності священника. Для цього використовуються експонати з фондів музею та виготовляються інформаційні стенди з фотографіями.

В середині XIX століття починають виходити губернські та парафіяльні періодичні видання. Вони поступово входять у побут сільського парафіяльного священника і стають для нього своєрідним зв'язком зі світом, розширюють його світогляд. Це дозволяло отримати багато корисної інформації з практичних питань життєдіяльності парафії.

Священники Київської єпархії виписували і місцеві періодичні видання, серед яких церковні: “Киевские епархиальные ведомости”, “Руководство для сельских пастырей”, а також світські: “Киевская старина”, “Киевские губернские ведомости”.

Поступово парафіяльні священники окрім читачів, стають і самі дописувачами періодичних видань. Огляди діяльності православного духовенства за 1890-91 роки засвідчують, що чимало сільських священників свої повчання та проповіді надсилають для друку в духовні періодичні видання. І це настільки масове явище, що у виданнях вміщується тільки невелика їх частина [7, с. 29-30]. Ці проповіді мають догматичний, повчальний, екзегетичний, церковно-історичний характер. Вони були дуже популярними серед священників. Адже не кожен священник мав таланти і час написати на кожне свято свою проповідь і повчання [8; с. 75-76].

Як приклад, можна навести статтю Петра Лебединцева “Наванія: пастырь, священникъ, попъ” в “Руководстве для сельских пастырей” (1860 рік, № 7, С.164-167).

У другій половині XIX століття після появи земств медичну допомогу селянам надавав земський лікар. Проте, обслуговуючи по кілька десятків сіл, звичайно, він не міг допомагати всім, хто цього потребував при масових захворюваннях та епідеміях. У таких випадках першу медичну допомогу міг надавати сільський пастор, який завжди був поруч зі своїми вірянами. Окрім того, селяни не любили і боялись лікарів, тоді як священника поважали і довіряли йому. У духовних семінаріях вводили курс медицини, з якого молодий священник отримував достатньо знань для надання першої медичної допомоги своїм парафіянам [16, с. 133].

Для лікування сільським священникам були доступні гомеопатичні ліки, які рекомендувало Санкт-Петербурзьке товариство прихильників гомеопатії. Кожна парафія у 1890 році разом з “Церковними відомостями” додатком отримала брошуру з інформацією про гомеопатичні препарати. Священник О. Спесівцев пропонував купувати аптечки з гомеопатичними ліками за рахунок церковних грошей, а потім роздавати хворим за умовну плату, а бідним – безкоштовно [13, с. 341].

Про шестирічний лікарський досвід одного священника дізнаємось із статті в “Руководстве для сельских пастырей”. Лікуванням займались його мати, баба і тітка, які були дячихами, а також двоюрідний дядько, який був дяком. Зацікавлення медициною у священника проявилось ще під час навчання у семінарії. Йому подарували “Скотській лѣчебникъ 50-хъ годовъ”, де містилось багато інформації про ліки, особливо рослинні. Після закінчення семінарії його призначили священником в сільську церкву. Приступаючи до служби, він придбав лікарський poradnik, аптекарські ваги, мензурку, ступку, спринцівку і деякі ліки. Почав він свою лікарську практику з себе та своєї родини: від “угару”, кашлю та легкої застуди. Потім він допоміг своїй кухарці ліками, і вона поширила по селу новину, що батюшка лікує. Таким чином, до священника стали сходитись місцеві мешканці, а також з навколишніх сіл. Хоч священник і наголошував на тому, що він не лікар і що ліків особливих не має, проте брався допомагати хворим з поваги і жалю до них [3, с. 507-510]. Свою лікарську практику священник характеризував так: “Хотя отъ меня, какъ и отъ каждаго сельскаго священника, никто не потребуеть умѣнья лѣчить всякія болѣзни, но самая наша жизнь по захолюстьямъ, въ средѣ, удаленной отъ ученыхъ докторовъ, указываетъ объемъ и границы необходимыхъ для насъ свѣдѣній въ области медицины. Отъ насъ требуется первая помощь во всѣхъ опасныхъ болѣзняхъ” [4; с. 286].

Зазвичай хворі приходили у неділю після або до обідньої. Якщо ж хворий був у важкому стані, священника запрошували додому для причащення і також просили допомогти ліками [5, с. 218-219]. Таке лікування священник описує сам: “возьмешся за лѣчебникъ и начнешь рыгаться. Иной разъ что-нибудь найдешъ, потому или рецептъ дашъ или лѣкарство, если оно найдется дома; а тамъ, слышишь и помогло. Ну и слава Богу!.. Иной разъ, давая лѣкарство, такъ и скажешь больному, попробуй попить вотъ этого лѣкарства, авось можетъ и въ пользу будетъ” [3, с. 507-510]. Також він конкретизує хвороби, від яких лікує: “Отъ кашля я умѣю лѣчить и отъ поруба полѣчу, отъ запора и поноса тоже, пожалуй, помогу, а такія старья и серьезныя болѣзни моего ли ума дѣло” [5, с. 216].

Частину потрібних ліків священник купував у місті: “Лѣкарства для своей аптеки я покупаю одни въ ближайшей городской аптекъ, а другія на базарѣ въ лавкахъ, что много выгоднѣе противъ аптеки; а когда случится быть въ губернскомъ городѣ, такъ въ имѣющихся тамъ аптекарскихъ магазинахъ, что также не безвыгодно въ сравненіи съ аптекой. Болѣе употребительныя лѣкарства стараюсь приобрѣтати полу фунтами и фунтами, потому что такъ выгоднѣе, чѣмъ по мелочамъ. А нѣкоторыя, напр., свинцовую примочку, покупаю въ элементахъ, что и дешевле и удобнѣе для перевозки и хранения” [6, с. 16]. Окрім того, священник також виготовляв ліки з доступних місцевих рослин. Навесні заготовляв вербову кору з молодих гілочок, висушував її, а потім готував відвар, який допомагав при лихоманці. Висушене і подрібнене листя трифолі заварював від слабості та втрати апетиту; від простуди – малину та м'яту, від кашлю – корінь солодки з содою, від жіночих кровотеч – сушений ялиновий мох, а в особливо запущених станах настоював на спирту житні ріжки, від здуття заварював олександрійський лист (сенну) та римську ромашку. При опіках виготовляв мазь із вапняної води та лляної олії [4, с. 280-283]. Влітку він збирав трави, висушував їх, купував спирт і готував за рецептами з книг “тинктури”.

Родичі з міста, дізнавшись про його лікувальну діяльність, передали йому два кошики: один з ліками – різні солі, пластирі, трави і коріння, а інший – з пляшечками та баночками від ліків [6, с. 15]. Якщо ж священник не мав потрібних ліків, то виписував з лікувальної книги рецепт, підписував його іменем автора книги і направляв хворого до аптеки [6, с. 15].

За лікування священник плати не просив: “Лъчу бесплатно. Кто дастъ пятачекъ или гривенникъ, благодарю, и не дастъ, не оговариваю. На первое время стѣснялся брать и добровольно предлагаемые пятачки. Прежде эти пятачки я пускалъ въ хозяйственный расходъ, но потомъ началъ ихъ откладывать къ сторонкѣ сталъ сберегать ихъ на покупку лѣкарствъ” [6, с. 15]. Однак прибуток від цієї справи був невеликий: “Во-первыхъ, не всякій платитъ, болѣе не дающихъ, чѣмъ дающихъ; а во-вторыхъ, не каждый дающій оплачиваетъ полученное лѣкарство, очень немногіе даютъ сверхъ его стоимости. Бываетъ, что и за одинъ совѣтъ или рецептъ, даютъ копѣекъ 5 или 10. Принимая эти деньги, я объявляю, что онѣ пойдутъ на лѣкарство другимъ. Но главная причина малого поступленія доходовъ въ мою аптечку зависитъ отъ того, что я стѣсняюсь просить за лѣкарства и считаю вреднымъ требовать за лѣченіе съ каждаго” [6, с. 15-16].

Також священник подає відомості про те, як в його домі зберігались всі лікарські атрибути: “Сначала мои лѣкарства хранились въ разныхъ мѣстахъ, одни въ хозяйственномъ шкафу, другія гдѣ нибудь на полкѣ, а третьи въ углу въ корзинкѣ. Наконѣцъ удалось мнѣ устроить небольшой шкафчикъ со стеклами, въ который убрались всѣ пузырьки и коробочки съ лѣкарствами, маленькіе вѣсы, ступка и мензурка. Въ этотъ же шкафъ я складываю и лѣкарственные доходы” [6, с. 15].

Для інтер'єру кабінету у фондах музею підібрані меблі (письмовий стіл, книжкова шафа, диван, стільці), ікони, рушники, одяг священника (філонь, епитрахиль, набедренник), книги. Для представлення медичної діяльності священника на підставі наведених статей підібрано скляний посуд для ліків, будуть зібрані лікарські трави.

В даній статті викладені окремі аспекти дослідження діяльності сільських парафіяльних священників. Дослідження продовжується і триває робота над створенням інтер'єру.

Джерела та література

1. Архів НМНАПУ. – Звіт про роботу Музею. Форма 8-НК 1996-2004. – 214 арк.
2. Архів НМНАПУ. – Оп. 1. – 1982 р. – Спр. 4. – 50 арк.
3. Изъ практики сельскаго лѣкаря // Руководство для сельскихъ пастырей. – К., 1889. – № 17. – С. 507-510.
4. Изъ практики сельскаго лѣкаря // Руководство для сельскихъ пастырей. – К., 1889. – № 27. – С. 279-286.
5. Изъ практики сельскаго лѣкаря // Руководство для сельскихъ пастырей. – К., 1889. – № 25. – С. 215-220.
6. Изъ практики сельскаго лѣкаря // Руководство для сельскихъ пастырей. – К., 1889. – № 19. – С. 14-16.
7. Итоги пастырской дѣятельности за истекшіи годъ и задачи ея въ наступившемъ году // Руководство для сельскихъ пастырей. – К., 1892. – № 2. – С. 25-36.
8. Краткій обзоръ пастырской дѣятельности нашего духовенства за 1890 годъ // Руководство для сельскихъ пастырей. – К., 1891. – № 3. – С. 73-83.
9. Крыжановскій Е.М. Очерки быта южнорусскаго сельскаго духовенства въ XVIII вѣкѣ // Крыжановскій Е.М. Собрание сочиненій. – Том 1. – Киевъ, 1890. – С. 391-439.
10. Кузнецъ Т. Сільське парафіяльне духовенство Київської єпархії: узагальнений портрет кінця XVIII – початку XX століття. – Умань, 2013. – 464 с.
11. Перерва В. Церковні та державні нагороди православного духовенства Правобережної України XIX – початку XX ст. // Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки. – Вип. 4: На пошану професора А. О. Копилова. – Кам'янець-Подільський, 2011. – С. 243-251.
12. Пономаренко С. Изъ життя та побуту сільськихъ священників // Проблеми охорони та дослідження української етнографічної спадщини. Збірник статей. – К., 2005. – С. 138-141.
13. Практическая замѣтка сельскаго пастыря // Руководство для сельскихъ пастырей. – К., 1891. – № 12. – С. 340- 342.
14. Спогади Олександра Кошиця. Частина перша. – Вінніпег, 1947. – 67 с.
15. Чос В. Славетні Лебединцеви. [Електронний ресурс] // Громадсько-політичне видання “Прес-Центр”. – Черкаси, 2008. – Режим доступу: <http://www.pres-centr.ck.ua/print/news-8229.html>
16. Чѣмъ можетъ быть полезна жена сельскаго священника въ дѣлѣ поданія медицинской помощи его больнымъ прихожанамъ? // Руководство для сельскихъ пастырей. – К., 1889. – № 5. – С. 133-137.

Резюме

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ЭКСПОЗИЦИИ ДОМА СВЯЩЕННИКА В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА УКРАИНЫ

Верговская М.С. (Киев)

Аннотация: В данной работе освещается процесс формирования экспозиции жилья сельского приходского священника в доме из с. Мизиновка Звенигородского района Черкасской области в Национальном музее народной архитектуры и быта Украины: выявление дома, написание тематико-экспозиционного плана, создание интерьера. Изложены отдельные аспекты исследования жизни и деятельности священников.

Ключевые слова: дом священника, интерьер, кабинет, священнические роды, Кошицы, Лебединцевы.

Summary

HISTORY OF EXPOSURE TO HOUSE THE PRIEST AT THE NATIONAL MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE OF UKRAINE

Vergovska M.S. (Kyiv)

This paper highlights the formation rural housing exhibition parish priest in the house of v. Myzynivka Zvenygorod district of Cherkasy region in the National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine: identification houses, writing thematic-exposition plan, creating an interior. The above study some aspects of life and activity of priests.

Key words: priest house, interior, cabinet, priestly families, Koshyci, Lebedyntsevy.

Жам О.М., Ткаченко Н.Г.
(*Переяслав-Хмельницький*)

**ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ
СЕРЕДНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ: НАПРАЦЮВАННЯ ВЧЕНОЇ РАДИ
ПЕРЕЯСЛАВ-ХМЕЛЬНИЦЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ
ПО СТВОРЕННЮ ПЕРЕЯСЛАВСЬКОГО СКАНСЕНУ (1960-ті рр. XX ст.)**

УДК 394.46

Анотація: В статті розглядаються концептуальні засади створення Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини в місті Переяслав-Хмельницький Київської області. Вперше аналізується доробок Вченої ради по створенню переяславського скансену.

Ключові слова: музей, створення, Вчена рада, персоналії, наукова концепція, пам'ятка.

Створення музею-скансену – велика комплексна робота. В її організації, як правило, бере участь цілий ряд спеціалістів різного профілю: історики, етнографи, археологи, мистецтвознавці, архітектори, реставратори, планувальники, дендрологи, біологи та інші. Кожен з них детально вивчає якусь одну сторону проблеми: планування території, вибір об'єктів для демонстрування, розташування об'єктів на території, структуру і тематику музею (народна культура, побут, творчість, звичаї), формування колекції, пошук, перевезення та реставрація пам'яток народної архітектури, визначає принципи вирішення історико-архітектурних і етнографічних завдань засобами музейного показу та інші питання музейного проектування.

Робота з розробки наукової концепції і генерального проекту забудови Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини в м. Переяслав-Хмельницький Київської області (на той час “етнопарк-музей”) розпочалася у 1963-1964 рр., відразу після визначення території під майбутній музей. З цією метою у 1963 р. в Переяслав-Хмельницькому Державному історичному музеї була створена спеціалізована Вчена рада, до складу якої увійшли: кандидат архітектури Г.В. Борисевич, гідромеліоратор, краєзнавець Є.Ф. Іщенко, етнограф М.І. Жам, історик М.П. Палагута, кандидат історичних наук, археолог Р.О. Юра. Головою Вченої ради був обраний директор цього музею М.І. Сікорський. До обов'язків і напрямів діяльності членів Вченої ради входила розробка концептуальних засад новостворюваного музею-скансену, організація науково-дослідницької та науково-пошукової роботи.

Голова Вченої ради Михайло Іванович Сікорський народився 13 жовтня 1923 р. у м. Чигирин Черкаської обл. у сім'ї робітників. У родині виховувалось четверо дітей: Іван, Олександр, Михайло та Марія. Батько, Іван Іванович, помер у 1930 р., а мати, Марфа Мусіївна, – в 1933 р. Із 1933 до 1939 р. разом із братом і сестрою Михайло Сікорський виховувався в чигиринському дитячому будинку. Закінчив 8 класів середньої школи № 1 м. Чигирин. У 1939-1943 рр. навчався в Запорізькому авіаційному технікумі ім. К. Ворошилова, який закінчив у 1943 р. в Омську, куди на початку війни був евакуйований навчальний заклад. Після його закінчення був залишений у технікумі на посаді інструктора. За роботу на Омському авіаційному заводі імені Баранова та в авіаційному технікумі був нагороджений двома медалями, в тому числі медаллю “За доблестний труд в Великой Отечественной войне 1941-1945 годов”. У 1946-1951 рр. навчався на історичному факультеті Київського державного університету імені Тараса Шевченка. В 1951 р. був призначений на посаду директора Переяслав-Хмельницького історичного музею.

За шістьдесят років подвижницької праці Михайло Іванович зробив вагомий внесок у дослідження історії та культури давньої переяславської землі, перетворив м. Переяслав-Хмельницький на видатний осередок культури й духовності, скарбницю пам'яток історії нашої країни, створив унікальний музейний комплекс – Переяслав-Хмельницький державний історико-культурний заповідник. У 1999 р. заповідник отримав статус національного і змінив назву на Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”. М.І. Сікорський призначається на посаду генерального директора, а з квітня 2008 р. – почесного генерального директора НІЕЗ “Переяслав”.

У 1966 р. за заслуги в розвитку культури й успіхи в роботі з культурного обслуговування населення України Указом Президії Верховної Ради Української РСР М.І. Сікорському присвоєно звання заслуженого працівника культури УРСР. Протягом багатьох років М.І. Сікорський був членом правління Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, Всеукраїнської спілки краєзнавців, Всеукраїнського фонду культури. Із 1984 р. М.І. Сікорський – Почесний громадянин м. Переяслава-Хмельницького. У 1989 році постановою ЦК КПУ і Ради Міністрів УРСР йому присуджено Державну премію УРСР імені Тараса

Шевченка в галузі літератури, журналістики і мистецтва. У 1993 р. за видатні заслуги в розвитку українського краєзнавства, дослідження національної історико-культурної спадщини М.І. Сікорському присуджено республіканську премію імені Дмитра Яворницького. Рішенням вченої ради Переяслав-Хмельницького державного педагогічного інституту ім. Г.С. Сковороди в 1996 р. М.І. Сікорському присвоєно вчене звання доцента кафедри історії та культури України. Загальними зборами Української академії архітектури і мистецтв М.І. Сікорського у 1998 р. обрано почесним її членом із врученням диплому, а за багаторічну діяльність та значний особистий внесок у розвиток єврейської культури України у 1999 р. присвоєно звання “Почесний діяч Єврейської ради України”. У 2001 р. за значний інтелектуальний внесок у розвиток України М.І. Сікорському присуджена премія імені Володимира Вернадського, а у 2003 р. він став лауреатом премії “Гордість України”.

За самовіддане служіння Україні на ниві збереження культурної спадщини, багаторічну подвижницьку науково-просвітницьку діяльність, розвиток музейної справи М.І. Сікорський був нагороджений Почесними грамотами Президії Верховної Ради УРСР (1983 р.), Кабінету Міністрів України (1998 р.), Київської обласної державної адміністрації (2001 р.), орденами Трудового Червоного прапора (1976 р.), Жовтневої Революції (1986 р.), Богдана Хмельницького III ступеня (1995 р.), Ярослава Мудрого V ступеня (2001 р.) та 15 медалями Радянського Союзу. 11 березня 2005 р. Указом Президента України № 459 М.І. Сікорському присвоєно звання Героя України з врученням ордена Держави. У 2008 р. з нагоди 85-річного ювілею Михайло Іванович був нагороджений золотими медалями Академії мистецтв України та Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури України, почесними відзнаками Міністерства культури і туризму України “За багаторічну плідну працю в галузі культури”, Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди та Почесною грамотою Верховної Ради України. Його ім'я внесено до Книги пошани республіканського правління Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. Воно вміщене й до списків енциклопедичних видань України (“Хто є хто”, “Енциклопедичний словник”, “Енциклопедія українців”).

Що ж до роботи у Вченій раді, то М.І. Сікорський на правах керівника закладу здійснював загальне керівництво: організував роботу Вченої ради, визначав основні напрями діяльності членів ради, формувал її склад. Твердим переконанням М.І. Сікорського була думка про необхідність участі у будівництві скансену різних спеціалістів. З огляду на це до складу Вченої ради увійшли: археолог Р.О. Юра, історик М.П. Палагута, етнограф М.І. Жам, архітектор Г.В. Борисевич, краєзнавець Є.Ф. Іщенко.

Всі ці непересічні особистості зробили вагомий внесок у становлення Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини і тому заслуговують на детальне висвітлення їх діяльності в цьому напрямі.

Роман Олександрович Юра – відомий спеціаліст в області археології Давньої Русі. Постаць Р.О. Юри займає особливе місце серед археологів, які відкривали і досліджували архітектурні пам'ятки давнього Переяслава часів Давньоруської держави. Завдяки йому в Переяславі було досліджено одну із найбільш важливих споруд міста – Єпископську браму (Єпископські ворота з надбрамною церквою Святого Федора), яка слугувала парадним в'їздом на територію дитинця і своєю міцністю та красою церковних фресок не поступалась Золотим воротам Києва; величний Михайлівський собор 1089 року, який і в конструкції, і в деталях оздоблення продовжував традиції Київської Софії (1037 р.); церква Андрія, місцерозташування якої у літописі уточнено – “біля воріт” та багато інших будівель, жодна з яких, на жаль, до нашого часу не збереглась. Їх було зруйновано в часи воєнних лихоліть, переважно, як вважають сучасні дослідники, під час монгольського нападу на місто в 1239 р. [9].

Роман Олександрович Юра народився 31 серпня 1927 р. в м. Києві, в родині народного артиста Української та Узбецької РСР О.П. Юри-Юрського та заслуженої артистки Узбецької РСР А.С. Шведенко-Юри. Малий Роман, як то кажуть, ріс за лаштунками театру. Він постійно спостерігав за грою батьків на сцені, а також навчався майстерності від своїх дядьків – батькових рідних братів – Терентія Юри, народного артиста України, та Гната Юри, відомого комедійного актора та режисера, народного артиста СРСР, який упродовж двадцяти п'яти років викладав у Київському театральному інституті. І мабуть, для родини став досить великою несподіванкою вступ молодого Романа до Ташкентського машинобудівного технікуму. Влітку 1944 р. разом з колективом театру Р.О. Юра повернувся до Києва і вступив на другий курс Київського залізнично-будівельного технікуму. У 1945 р. його було прийнято на 1-й курс біологічного факультету Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка. 1946 р. юнак перевівся на історичний факультет цього закладу, який і закінчив з відзнакою у 1951 р. Того ж року вченою радою факультету його було рекомендовано до вступу в аспірантуру [9].

У жовтні 1951 р. Р.О. Юру було зараховано до аспірантури при Інституті археології АН УРСР для проведення наукової роботи за спеціальністю “Слов’янська археологія” під керівництвом дійсного члена АН УРСР П.П. Єфіменка. Аспірантуру він закінчив у 1954 р., а наступного, 1955 р., успішно захистив кандидатську дисертацію за темою “Давній Колодяжін”. У липні 1955 р. його було зараховано до штату Інституту археології на посаду молодшого наукового співробітника, а з 1966 р. – старшого наукового співробітника відділу слов’янської та середньовічної археології. Р.О. Юра був членом вченої ради Інституту археології АН УРСР, членом Науково-методичної ради Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника, членом партійної комісії з контролю за видавничою діяльністю Інституту археології, членом громадської інспекції при правлінні Київської обласної організації Українського товариства охорони пам’яток історії та культури, головою первинної організації товариства “Знання”. Протягом тривалого часу Р.О. Юра виконував обов’язки вченого секретаря відділу слов’янської археології ІА АН УРСР, заступника директора Інституту з наукової роботи, вченого секретаря секції археології Українського товариства охорони пам’яток історії та культури. Допомігав співробітникам багатьох музеїв та музейних установ атрибуувати археологічні предмети їхніх колекцій, отримані в результаті випадкових знахідок [9]. Р.О. Юра брав активну участь у дослідженнях ряду давньоруських міст та городищ як учасник та керівник експедицій. Одним із таких об’єктів стало м. Переяслав-Хмельницький. Переяслав-Хмельницька комплексна давньоруська експедиція була організована для проведення досліджень решток комплексу кам’яних споруд 2-ї пол. XI ст. в м. Переяславі-Хмельницькому (в районі Михайлівської церкви), які частково були розкопані восени 1959 р. співробітниками Переяслав-Хмельницького державного історичного музею на чолі з його директором М.І. Сікорським. Переяславська експедиція на чолі з начальником – кандидатом історичних наук Р.О. Юрою за участі Інституту теорії та історії архітектури і будівництва (старший науковий співробітник кандидат історичних наук Ю.С. Асєєв) та Відділу вивчення народної творчості і історії українського мистецтва (старший архітектор О.К. Козін) Академії будівництва і архітектури УРСР і Переяслав-Хмельницького державного історичного музею (заступник начальника експедиції – директор музею М.І. Сікорський) працювала з 5 серпня до 9 вересня 1960 р. [9]. Спільна праця на розкопках здружила двох фанатів своєї роботи – фундатора музейної справи в Переяславі М.І. Сікорського та відомого археолога Р.О. Юру. В подальшому М.І. Сікорський згадував, що за все життя йому довелося спілкуватися та співпрацювати з багатьма дослідниками, але найкращі спогади у нього залишились саме про Р.О. Юру, якого він характеризував не лише як професійного науковця-археолога, а й як порядну та чуйну людину. Після вищезгаданої експедиції їм доводилося ще кілька разів спільно працювати, зокрема над створенням переяславського скансену. Предметом наукових інтересів Р.О. Юри були пам’ятки найдавнішого часу, згодом представлені в археологічному розділі Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини.

Визначення профілю новостворюваного музею-скансену як архітектурно-етнографічного зумовив потребу обов’язкового включення до складу Вченої ради Переяслав-Хмельницького державного історичного музею архітектора. Ним став спеціаліст по народній архітектурі, молодий науковець, аспірант Московського ордена Трудового Червоного Прапора архітектурного інституту Г.В. Борисевич. Його рекомендувало керівництво цього інституту у відповідь на звернення М.І. Сікорського про консультативну допомогу. Г.В. Борисевич під керівництвом доктора мистецтвознавства професора М.І. Брунова вивчав народну дерев’яну архітектуру, і співпраця із переяславськими науковцями над створенням музею народної архітектури та побуту видавалася корисною обом сторонам.

Отриманий у Переяславі досвід допоміг Г.В. Борисевичу у роботі над дисертацією на здобуття вченого ступеня кандидата архітектури, “Историко-теоретические основы организации музеев народного деревянного зодчества на примере музея в Новгороде”, яку він успішно захистив 13 лютого 1969 р. На перший погляд тема дисертаційного дослідження Г.В. Борисевича не пов’язана із переяславським скансеном. Проте при детальному розгляді дисертації та вивченні методики організації скансенів у Переяславі та Новгороді між музеями можна виявити чимало спільних рис. Тепер важко судити про рівень запозичень з одного чи з іншого боку. Адже музеї створювалися одночасно: перші роботи по формуванню музейних експозицій розпочалися в обох скансенах у 1964 р. У музейній практиці прийнято вважати часом заснування музею день, коли встановлено першу пам’ятку або її частину. В переяславському скансені це відбулося трохи раніше – у січні-лютому 1964 р., коли було перевезено і встановлено гамазей із с. Пристроми Переяслав-Хмельницького р-ну Київської обл., а у новгородському – у вересні 1964 р., коли був покладений перший вінець церкви Успіння.

Є ряд інших спільних рис між переяславським і новгородським скансенами окрім одночасності закладки музеїв. Одна із них – площа обох музеїв близько 30 га: у переяславського – 26,5 га, а у новгородського

– 33,6 га. До структури кожного із музеїв входить по чотири експозиційні сектори. Профіль музеїв визначений як архітектурно-етнографічний. Музеї мають по два входи по центральній дорозі, один навпроти іншого. Причому і в переяславському і в новгородському скансенах за центральний вхід планувався один, а в результаті – центральним став інший. Проектом новгородського скансену передбачено створення археологічного розділу шляхом реконструкції археологічних об’єктів, а в переяславському – такий розділ вже створений.

Г.В. Борисевич брав участь у створенні переяславського і новгородського скансенів. У Переяславі він опікуватися пам’ятками дерев’яної народної архітектури – культової, житлової, виробничої. Подібну роботу Г.В. Борисевич виконував і в новгородському скансені. В 1967 р. йому було доручено займатися створенням узагальненого образу новгородського села у Музеї дерев’яної архітектури Вітославліці (свою назву музей отримав від назви поселення, яке знаходилося на цій території у давнину). Цілком очевидно, що до роботи в Музеї дерев’яної архітектури Вітославліці Г.В. Борисевич приступив після того як долучився до створення скансену в Переяславі. У дослідника вже сформувався певний досвід роботи з проектування і створення експозицій, який він міг як наслідувати, так і навпаки відкинути, якщо вважав його недоцільним для використання у нових умовах. Як би там не було, в результаті титанічної роботи групи музейних подвижників, серед яких помітне місце займав і Г.В. Борисевич, були створені унікальні архітектурно-етнографічні скансени в давньоруських містах Переяславі і Новгороді зі своїми спільними і специфічними відмінними рисами.

Для кращого розуміння специфіки Музею дерев’яної архітектури Вітославліці коротко розглянемо історію його становлення і розвитку. Тим більше, що ця історія нам цікава ще й з огляду на те, що у створенні цього скансену активну участь брав кандидат архітектури (пізніше доктор архітектури і академік) Олександр Вікторович Ополовников, який консультував по ряду питань і переяславських музейників, зокрема М.І. Сікорського та М.І. Жама. Ініціатором створення парку-музею просто неба Вітославліці був архітектор і реставратор Л.Н. Красноречьев. Під час проведення обстеження в 50-60-х роках ХХ ст. території Новгородської області ним були виявлені унікальні пам’ятки народної архітектури XVI-XIX ст. Дослідник порушив питання про їх порятунок шляхом поетапного дослідження, демонтажу, перевезення в одне місце, реставрації і державної охорони. Після підтримки ініціативи на республіканському рівні, згідно з постановою Ради Міністрів РСФСР “О создании музеев деревянного зодчества в 28 городах РСФСР” від 30 серпня 1960 р. розпочалися роботи зі створення музею. Місце для майбутнього музею підібрав О.В. Ополовников – за 4 км від Новгорода поблизу с. Юрьєво Новгородської обл., в живописній місцевості на березі озера Мячіно і річки Волхов. Колись тут знаходився маєток фрейліни імператорського двору графині А.А. Орлової-Чесменської. Доводами на користь цієї місцевості слугували живописні природні ландшафти і близькість Свято-Юр’ївського чоловічого монастиря, який в ті часи був популярним туристичним об’єктом. Згідно з наказом Міністерства культури РСФСР від 31.01.1965 р. “О мерах улучшения охраны памятников деревянного зодчества” 5 червня 1964 р. Новгородська міська рада відвела територію для створення музею “Вітославліці”.

16 травня 1967 р. музейний комплекс Вітославліці став філією Новгородського державного об’єднаного музею-заповідника (НГОМЗ). На території музею “Вітославліці” розмістилися 22 пам’ятки, з яких переважну більшість становлять 10 культових споруд (7 – церкви, 3 – каплиці), решта – житлові будинки, комори, млини, кузня, майстерні. У музеї представлені чотири житлові сектори: Приозерський, Притрактово-Мстинський, Північно-Східний, Південно-Західний, основу яких склали селянські садиби (3-6 на один сектор) з повним або частковим набором господарських будівель. В центральній частині парку-музею був розміщений архітектурний ансамбль “Погост” (група культових споруд, обгороджених парканом), до складу якого увійшли 3 церкви. Хронологічні межі експозиції охоплюють XVI – поч. ХХ ст. У перспективі планується створення чотирьох архітектурно-етнографічних секторів, погосту і млинарського комплексу. В них буде представлено близько 70 різних споруд. Музейні експозиції утворюють низку тематичних циклів: “Селянське господарство, “Народний календар”, “Домашні виробництва, ремесла і промисли”, “Народні знання”. Важливою особливістю новгородського скансену є етнографічна складова. У кожній житловій споруді сформований традиційний інтер’єр, який відповідає певному періоду в житті селянина. Так, оздоблення однієї хатини відтворює свято Святка, Масляної і Великодня, іншої – Трійцю та Іванів день, в окремій хатині створено інтер’єр “Весілля”, а в іншій – “Хрестини”.

Із документів, які характеризують роботу Г.В. Борисевича над створенням переяславського скансену, збереглися лише два. Один з них – це графічне креслення території музею під назвою “Схема Переяс-

лав-Хмельницького музею народного зодчества”, датоване 1970 р. Насамперед привертає увагу зазначена автором назва музею – “Переяслав-Хмельницький музей народного зодчества”. Цікаво, що самі переяславські музейники так ніколи свій музей не називали, хоча і вживали для його позначення багато варіантів назв: парк-музей, етнопарк-музей, лісопарк і етнографічний музей, музей просто неба, доки остаточно викристалізувалася назва – Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини. Вжита Г.В. Борисевичем назва для позначення скансена в Переяславі більше співзвучна із назвою новгородського скансену – Музей дерев’яної архітектури Вітославлиці. Це вкотре свідчить про зв’язок між двома скансенами. Привертає увагу й те, що всі надписи на карті-схемі виконані Г.В. Борисевичем українською мовою.

Інший документ – це лист, адресований Г.В. Борисевичем одному із членів Вченої ради, першому завідувачеві Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини М.І. Жаму від 26 січня 1969 р. З огляду на важливість цього документа наводимо його текст повністю: “Уважаемый Михаил Иванович! Посылаю Вам обещанную монографию А. Ополовникова в 4-х экземплярах. Один, пожалуйста, передайте Михаилу Ивановичу [М.І. Сікорський], а двумя другими распорядитесь по Вашему усмотрению. Очень дельная книга. Показывал Ополовникову наш совместный проект и фотографии. В принципе ему наш проект понравился, кроме помещения в музей помещицкой усадьбы. Аргументацию Вы можете прочесть на стр. 48-51. На это только можно возразить только то, что музей демонстрирует демократические и социалистические элементы феодального и капиталистического периодов. Поэтому памятники в помещицкой усадьбе должны быть на уровне мелкопоместного дворянства, а не быть памятниками профессиональной дворянской архитектуры. В этом случае она органично войдет в музей. Мы с Вами уже говорили на эту тему. В принципе было принято целесообразным зонирование. Оно дает творческую свободу в застройке музея. Ополовников категорически возражает против деления экспозиции по классовому принципу, исходя из предреволюционного состояния деревни, т. к. музей отражает в своей экспозиции ситуацию более древнего периода. Аргументацию можете прочесть на стр. 68-75 и 98-100. Это мне было повторено слово в слово. В принципе можно согласиться, по его словам, с выделением сектора сельских промыслов, но основная задача показывать памятники архитектуры. С его стороны как специалиста-реставратора вызвало возмущение чисто художественного плана реконструкция по Красовскому землянки периода Киевской Руси, а именно конструкция кровли, которая нелогична, а именно конек, курицы, желоб и причелина, которые содержат в себе мотивы XIX века. Подробно об этой реконструкции я Вам напишу в следующем письме. Высылаю брошюру о защите дерева, к сожалению, только один экземпляр, с трудом выпросил специально для Переяславль-Хмельницкого музея в Методическом совете. Михаил Иванович, высылаю Вам лично еще один экземпляр автореферата. Очень прошу Вас дать мне отзыв со стороны музея, а также из Киевского института этнографии, если это возможно. Для ВАКа необходимы такие отзывы. Теперь насчет совместной статьи. Договоренность остается в силе. Я бы очень хотел бы ее осуществить, но только придется это сделать после защиты. К сожалению, это мне не удалось сделать раньше. Высылаю Вам обещанные фотографии. Капитально печатать еще не было возможности. Когда будете в Москве, прошу останавливаться у меня. Буду очень рад. Передайте привет Михаил Ивановичу и Вашим коллегам. Желаю Вам здоровья и Вашей семье. До свидания. Г. Борисевич. 26/1.69” [2].

Цей лист деякою мірою характеризує відносини між Г.В. Борисевичем і переяславськими музейниками. З нього випливає, що листування було систематичним, оскільки їздити регулярно з Москви до Переяслава у дослідника не було можливості. Діяльність науковця полягала, в основному, у розробці концептуальних засад музею, розробці основних принципів організації експозиції. Це й зрозуміло, адже предметом його наукових інтересів були історико-теоретичні аспекти проектування музеїв просто неба. Одночасно дослідник намагався виокремити специфічні риси скансену в Переяславі. Суть співпраці зводилася до надання консультативної допомоги переяславським музейникам з боку Г.В. Борисевича і залучення до співпраці досвідчених спеціалістів у галузі архітектури: кандидата архітектури, професора П.П. Ревякіна, кандидата архітектури О.В. Ополовникова, доктора мистецтвознавства, професора М.І. Брунова, працівників Новгородської спеціальної науково-реставраційної виробничої майстерні та інших. Очевидно, творці переяславського скансену дослухалися до порад кваліфікованих знавців. Підтвердженням цьому можуть бути помітки, зроблені М.І. Жамом на сторінках низки праць, переданих йому Г.В. Борисевичем. Найбільш “опрацьованою” в цьому плані є книжка О.В. Ополовникова “Музеи деревянного зодчества”, видана у 1968 р., і особливо її розділ “Основы методики создания музеев народного зодчества под открытым небом”. Саме із цієї праці в радянській науковій літературі почала розроблятися методика створення музеїв-скансенів. До цього перші радянські музеї просто неба здебільшого копіювали “родоначальника” музеїв просто неба

– шведський “Скансен”. Звідси зрозумілий той інтерес, який М.І. Жам проявив до цієї праці. На полях книжки М.І. Жам у властивій для нього манері зробив численні помітки та надписи, наприклад: “в основу”, “цікаво”, “звернути увагу”, “зробити висновки” і т.п. Характер цих заміток при детальному аналізі дозволяє виділити коло питань, які найбільше цікавили творців переяславського скансену.

На відміну від Г.В. Борисевича та Р.О. Юри, інші члени Вченої ради були штатними працівниками Переяслав-Хмельницького державного історичного музею. Ідейним натхненником створення Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини і активним збирачем музейної колекції був Михайло Іванович Жам (1927-2002 рр.). Якщо згадані вище члени Вченої ради М.І. Сікорський, Г.В. Борисевич та Р.О. Юра забезпечували теоретичне обґрунтування музею, то М.І. Жам втілював задумане на практиці. Ним було організовано пошук, обстеження, перевезення, встановлення і реставрація на території музею більшості пам’яток архітектури, а згодом – створення в них різнопланових експозицій. Про М.І. Жама писали: “Першим керівником музею був Михайло Іванович Жам, який багато зробив для його створення та відкриття на його території різних тематичних експозицій, що значно розширили показ певних напрямів народної культури та побуту” [14, с. 313]. Михайло Іванович Жам народився 11.11.1931 р. в м. Переяславі (нині Переяслав-Хмельницький Київської області). Батько Михайла Івановича – Йон (тобто Іван) Жам, за національністю румун, під час Першої світової війни оселився на території України, де й одружився з українкою Катериною Трястовською. В 1938 р. Михайло Жам почав навчатися в місцевій школі № 1 і до початку Великої Вітчизняної війни закінчив три класи. Під час окупації м. Переяслава в 1941–1943 рр. жив в місті. В 1942 р. на війні загинули батько Іван і старший брат – теж Іван. Мати самотужки піднімала трьох малолітніх дітей, серед яких Михайло був найменшим. В 1943 р., після звільнення міста від фашистських загарбників, продовжив навчання в школі робітничої молоді, яку закінчив у 1948 р. В 1949 р. за наполяганням матері вступає на філософський факультет університету ім. Т.Г. Шевченка в Києві, який закінчив в 1954 р. (диплом № 340213 від 29.06.1954, спеціальність “викладач філософських дисциплін та історії”). Із 1954 до 1958 р. працював вчителем історії в середній школі с. Хоцьки Переяслав-Хмельницького району. Із 1958 до 1960 р. працював розкрійником на Переяслав-Хмельницькій швейній фабриці.

Працювати в Переяслав-Хмельницькому державному історичному музеї М.І. Жам почав у березні 1960 р. на посаді наукового співробітника (наказ № 31 від 30.03.1960 р.) [10]. Через півроку, у вересні 1960 р. (наказ № 29 від 17.09.1960 р.), М.І. Жама було призначено завідувачем етнографічного відділу Переяслав-Хмельницького державного історичного музею (відділ етнографії Середньої Наддніпрянщини було створено у 1959 р. на території двору Михайлівської церкви). У цей час було розпочато цілеспрямований збір етнографічних матеріалів, в тому числі й тих, що мали відношення до народних транспортних засобів та дорожнього побуту. Директор Переяслав-Хмельницького історичного музею М.І. Сікорський пригадував, що саме під керівництвом М.І. Жама колектив науковців збирав та відбирав експозиційні матеріали для першого в Україні музею-скансену і разом з тим удосконалював свої знання про матеріальну і духовну культуру українців. М.І. Жам проводив пошук пам’яток і предметів музейного значення і проводив бесіди з їх власниками (голови колгоспів, радгоспів, сільгоспартілей і т.п.) про передачу їх до музею для експонування. Пізніше брав участь в організації перевезення будівель на територію музею просто неба, домовлявся про транспорт, робочу силу, будівельні матеріали і т.п. Збереглася унікальна світлина, на якій зафіксовано перевезення першої споруди на територію Переяславського скансену – гамазею із с. Пристроми Переяслав-Хмельницького р-ну Київської обл. На ній представлені М.І. Жам, М.П. Палагута під час демонстрації цієї пам’ятки. Із 1 січня 1966 р. М.І. Жама було призначено завідувачем філії Переяслав-Хмельницького державного історичного музею – етнографічного музею просто неба (наказ № 2 від 5.01.1966 р.) [6].

До складу Вченої ради входив історик Микола Петрович Палагута (1932-2007 рр.). Життєвий шлях М.П. Палагута розпочався 20 жовтня 1932 р. в с. Лецьки Переяслав-Хмельницького р-ну Київської обл. У 1933 р. родина переїхала до Переяслава. Батько, Петро Федорович, працював у Народному домі (так називався Будинок культури, побудований у 1907 р.), мати, Тетяна Максимівна, вела домашнє господарство. У Переяславі Микола пішов навчатися в школу № 1. Тут до початку Великої Вітчизняної війни встиг закінчити 5 класів. Після звільнення м. Переяслава у 1943 р. від фашистської окупації продовжив навчання у 6-му класі. Закінчивши 7 класів, юнак пішов працювати бондарем у заготівельну контору райспоживспілки, що знаходилася на околиці міста, на пустирі (нині на цьому місці розташовано завод продовольчих товарів). З 1948 до 1952 р. служив в армії в німецькому місті Ньюдорф. Пригадував, як у червні 1949 р. був присутній на відкритті пам’ятника “Воїну визволителю”. Повернувшись з армії, протягом трьох років, з 1953 до 1956, працював художником в місцевому кінотеатрі і паралельно навчався у Переяслав-Хмель-

ницькій вечірній школі. Здобувши середню освіту, в 1956 р. Микола Петрович вступив на навчання до Київського державного університету імені Т.Г. Шевченка на історичний факультет. Завершив навчання в 1962 р. Навчаючись в університеті, Микола Петрович уважно слідкував за діяльністю Михайла Івановича Сікорського, котрий трохи раніше навчався в цьому ж університеті на історичному факультеті та восени 1951 р. за направленням поїхав до міста Переяслава-Хмельницького, де став директором місцевого історико-краєзнавчого музею. Особисто познайомитися з М.І. Сікорським Миколі Петровичу вдалося у 1961 р. М.І. Сікорському Миколу Палагугу представив колишній студент філософського факультету Київського державного університету імені Т.Г. Шевченка, мешканець Переяслава-Хмельницького Михайло Іванович Жам.

У 1962 р., відразу після закінчення навчання в університеті, Микола Петрович влаштувався на роботу в Переяслав-Хмельницький державний історичний музей на посаду наукового співробітника. Микола Петрович пригадував, як отримав цю посаду: “Якось, гуляючи центральною площею міста, зустрів Михайла Івановича Сікорського. Привіталися. Несподівано Сікорський спитав як успіхи в університеті. Дізнавшись, що навчання завершено, запропонував попрацювати в музеї прямо з наступного дня” [13]. Так, з легкої руки М.І. Сікорського М.П. Палагуга розпочав свій трудовий шлях у музеї. В 1965 р. М.П. Палагуга переведений на посаду завідувача радянським відділом Переяслав-Хмельницького історичного музею, на якій пропрацював до 1973 р. Наприкінці 1968 р. М.П. Палагуга очолив створений при музеї на громадських засадах масово-методичний відділ з надання допомоги народним музеям по охороні пам’яток (наказ № 35 від 5.12.1968 р.). Окрім М.П. Палагуги до відділу увійшов М.І. Жам [6]. У Вченої раді М.П. Палагуга відповідав за зв’язки з громадськістю, керівниками міського, районного, обласного рівнів. У 1973 р. М.П. Палагуга звільнився з музею і перейшов на роботу у місцеву газету “Комуністична праця” на посаду заступника головного редактора, згодом – завідувача відділу листів і масової роботи. На новій посаді М.П. Палагуга використав набутий у музеї досвід і у 1975 р. ініціював створення рубрики “Люби і знай свій рідний край”, де був частим дописувачем під псевдонімом Чалий. Цій рубриці присвячувалася щомісячна сторінка. Три роки поспіль рубрика нагороджувалася дипломом 1-го ступеня на республіканському конкурсі по збереженню і пропаганді пам’яток культурної спадщини. Потім 4 роки поспіль рубрика отримувала диплом II ступеня [13]. Працюючи в газеті, М.П. Палагуга підтримував дружні зв’язки із колишніми колегами-музейниками, зокрема М.І. Жамом – головою Переяслав-Хмельницького районного товариства охорони пам’яток історії та культури. Спільно вони у 1976 р. в районній бібліотеці для дітей та юнацтва організували краєзнавчий куточок, де була представлена художня і науково-популярна література про Переяслав, виступали з популярними лекціями музейні працівники. М.П. Палагуга був частим гостем у радіожурналі “На землі Переяславській”, організованим Товариством. У 70-х рр. ХХ ст. Товариство було значною культурно-масовою організацією Переяслав-Хмельницького р-ну, яка нараховувала 122 первинні організації, які в свою чергу об’єднували 19 тисяч членів, що становило 26% населення району [13].

У становленні і розвитку переяславського скансену брав активну участь громадський діяч Єфрем Федотович Іщенко, пенсіонер, інвалід Великої Вітчизняної війни, меліоратор за освітою і краєзнавець за покликанням. Він понад 30 років пропрацював меліоратором в селах Бориспільського р-ну Київської обл. Після виходу на пенсію непосидючий Є.Ф. Іщенко зайнявся громадською роботою. Єфрем Федотович тривалий час працював у музеї на добровільних засадах: проводив геодезичну і топографічну зйомку території, детальне планування експозиції, їздив в експедиції зі збору експонатів, виявляв пам’ятки народної архітектури [8, с. 115]. Лише 1.04.1967 р. Є.Ф. Іщенко був зачислений на посаду помічника реставратора. 16.05.1969 р. Є.Ф. Іщенка було призначено лаборантом Переяслав-Хмельницького державного історичного музею (наказ № 21 від 23.05.1969 р.). Через рік Є.Ф. Іщенка було звільнено згідно з наказом № 33 від 16.06.1970 р. Народився Є.Ф. Іщенко у с. Старе Переяславського повіту (нині Бориспільського р-ну) 9 лютого 1899 р. Юнацькі роки припали на соціальні потрясіння в країні. Деякий час був воїном Української Народної Республіки. Водночас навчався на підготовчих курсах при Київському університеті св. Володимира, хотів стати істориком. Слухав лекції М. Грушевського, І. Огієнка, М. Біляшівського. Захоплювався виступами С. Петлюри, М. Міхновського, О. Олеса, М. Вороного. Стояв у почесній варті на Софіївському майдані, коли проголошували III Універсал. Їздив наділяти землю у своє рідне село Старе. Обороняв Київ від військ Муравйова, прикривав відхід Центральної Ради та Українського уряду на Житомир. Був учасником акту Злуки УНР-ЗУНР під стінами Святої Софії. Організував осередок товариства “Просвіта” в с. Старе. Звісно, маючи таке минуле, у 20-30-х роках Єфрем Федотович часто змінював місце роботи та проживання. На початку голодного 1933-го року оселився в Переяславі. Під час Другої світової війни був двічі поранений: перший раз – під Москвою восени 1941 р. Зазнав жахів німецького полону. Але з полону вибрався і прибався до-

дому. Допомігав партизанському з’єднанню ім. Чапаєва, що діяло в лісах Переяславщини. Коли Радянська Армія визволила Переяслав, Єфрем Федотович знову був мобілізований і 3 листопада 1943 р. під час наступу на Київ у районі Святошино був вдруге тяжко поранений. Влітку 1944 р., повернувшись з госпіталю інвалідом II групи, обіймав різні посади: бухгалтера, торфوماйстра, меліоратора. Коли вийшов на пенсію, з головою поринув у громадську роботу. З юначою пристрасстю взявся відтворювати життя старого українського села. Часто повторював: “Селяни – основа нації. Їх витвори повинні бути увічніні” [7]. М.І. Жам у своїх спогадах “Від інтер’єру житла до музею просто неба” так характеризував Єфрема Федотовича на час початку створення музею: “Іщенко Є.Ф. – літня людина 65-річного віку, енергійна, рішуча, вольова, знавець народного побуту, ентузіаст, патріот рідного краю, любить старовину” [3]. Інший член Вченої ради, М.П. Палагуга, писав: “Єфрем Федотович був фанатиком не меншим, ніж Сікорський. Кожного дня з кресленням під руками він ходив по різних інстанціях за підтримкою задуманого. Від нього ховалися навіть в райкомі партії” [12]. Сучасники запам’ятали Є.Ф. Іщенка людиною з активною життєвою позицією, скрупульозною, настирливою, запальною, невтомною і наполегливою особистістю. Саме ці риси сприяли досліднику-самоучці створити значний науковий доробок у вигляді проектів, схем, картограм, описів, пояснювальних записок, методичних рекомендацій тощо.

Є.Ф. Іщенко, не будучи спеціалістом у музейній сфері, одноосібно розробив проект музею просто неба в Переяславі-Хмельницькому під назвою “Генеральний проект етнопарку-музею України просто неба в м. Переяславі-Хмельницькому та його околицях Київської області”. В ньому він виклав власне бачення низки концептуальних питань, пов’язаних із створенням музею. Є.Ф. Іщенко першочергову увагу звернув на теоретичні основи та методологічні засади побудови музею. Із практичних заходів – здійснив топографічну зйомку земельної ділянки, на якій розташований музей, детально проаналізував особливості рельєфу, водозбору, ґрунтів, розробив районування території, виходячи із географічних факторів. Є.Ф. Іщенко був великим мрійником, тому проект його носив глобальний, всеохопний характер. Лише однієї землі для розміщення “Етнопарку-музею України просто неба в м. Переяславі-Хмельницькому та його околицях” потребувалось від 500 га – для першого етапу і 2500 га – для наступного. Ще більше вражає структура цього грандіозного задуму. Музейна експозиція мала охопити період від початку проживання первісних людей на території України і до сучасності, а на перспективу – представити “в зримих образах комуністичне майбутнє”. У зв’язку з тим що директор Переяслав-Хмельницького історичного музею М.І. Сікорський та й інші члени Вченої ради не поділяли поглядів Є.Ф. Іщенка, між ними наростала напруга і врешті-решт стався розкол. Ось як про цей період згадував відомий музейник України С. Верговський: “два мрійники – ініціатор Переяславського музею просто неба М.І. Сікорський і пенсіонер-маркшейдер Іщенко разом замріяли створити музей, і хоча в цьому були однодумцями, але уявляли його по-різному. Є. Іщенко уявляв, що все експоноване має перебувати у справжньому побуті конкретних родин, які орють поле, сіють, жнивуть, мелють збіжжя, печуть запашний хліб, зустрічають святвечірню зірку і вирощують дітей. М. Сікорський дотримувався більш реалістичних, як на політичні обставини часу, поглядів, що музей має складатись з експонатів, які оглядатимуть відвідувачі. Непоступливість обох призвела до відходу Є. Іщенка від реального процесу, очолюваного М. Сікорським – молодим, енергійним, наполегливим, незламним і невтомним директором музею. Для нас це був перший приклад дискусійності і невиробленості засад скансенів. Лише згодом прийшло усвідомлення, що обидва ініціатори цього видатного скансену були рівноцінними у пошануванні явищ народної культури, варіювали лише зовнішню сторону експонування пам’яток – у реальному чи уявному побутовому процесі. Мрійники Переяслава не помилилися, хоч і не досягли справжнього розуміння” [1, с. 83].

Ознайомлення із віхами життя, діяльністю, науковим доробком членів Вченої ради Переяслав-Хмельницького державного історичного музею дає підстави стверджувати, що ними були розроблені теоретико-методологічні засади створення Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини.

На початковому етапі розробки концепції у членів Вченої ради ще не сформувалися уявлення про методику та принципи структурної побудови музею-скансену. Тому поклататися доводилося на власну інтуїцію, на почуття життєвої правди, здобувати практичні навички музейної роботи та етнографічні знання в процесі самої роботи. За роки практичної діяльності вони стали фахівцями з ряду наук, необхідних для музейної справи. Доводилося працювати архітекторами і будівельниками, археологами і мистецтвознавцями, художниками і вантажниками тощо. В процесі роботи вони вчилися самі і показували приклад іншим. Своєю подвижницькою працею вони послужили справі збереження народних старожитностей, історичної пам’яті. Значний доробок, цікаві ініціативи й конкретні зусилля щодо їх реалізації дають всі підстави вважати їх видатними особистостями, патріотами своєї країни, залюбленими у рідну культуру.

Зібрані по крихтах відомості про творців переяславського скансену, хоча і нечисленні, проте дають змогу доповнити історію створення Переяслав-Хмельницького музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпряни, конкретизувати усталені дані. Кожен із введених до наукового обігу документів має науковий інтерес, їх комплексний аналіз дозволяє об'єктивно відновити історію створення переяславського скансену.

Наразі ми знайомимо лише з незначною частиною зібраних матеріалів про діяльність Вченої ради Переяслав-Хмельницького державного історичного музею над створенням Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпряни. Деталізація їх ролі у створенні цього музею потребує подальшого дослідження.

Джерела та література

1. Верговський С. Передумови, наукові засади створення й перспективи розвитку Національного музею народної архітектури та побуту України // Народна культура України: традиції і сучасність : матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 40-річчю заснування Національного музею народної архітектури та побуту України. – Київ, 8-10 жовтня 2009 року. – К. : ПВП “Задруга”, 2010. – С. 81-90.
2. Борисевич Г.В. [Лист Г.В. Борисевича від 26.01.1969 р. М.І. Жаму] [Рукопис] / Г.В. Борисевич. – 1969. – 1 арк. – Заголовок сформульовано на осн. аналізу даного док.; Лист, ймовірно, надісланий з Москви. – Особистий архів Жам О.М.
3. Жам М.І. Від інтер'єру житла до музею просто неба [Рукопис] : Спогади : Записала Кіченко Г.А. / М.І. Жам, Г.А. Кіченко ; Нац. іст.-етногр. заповідн. “Переяслав”. – 2002. – 16 арк. – Особистий архів Жам О.М.
4. Жам О.М., Козій Г.І. До історії створення Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпряни (за матеріалами епістолярної спадщини краєзнавця Є.Ф. Іщенка) // Переяславка: Наукові записки Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” / Збірник наукових статей. – Вип. 6(8). – 2012. – 336 с., С.92-98.
5. Книга приказов историко-культурного заповедника г. Переяслав-Хмельницкий: начато [14] июль 1957 г. окончено 23.12.1964 г. [Рукопис] / [Переяслав-Хмельницкий державний історичний музей] - [1957-1964] – 47 л.
6. Книга приказов исторического музея г. Переяслав-Хмельницкий: начато 2.01.1965 г. окончено 5.05.1969 г. [Рукопис] / [Переяслав-Хмельницкий державний історичний музей] - [1965-1969] – 46 л.
7. Козій Г.І. Найбільше в житті він любив Україну й українське село. До 110-річчя з дня народження Єфрема Іщенка // Вісник Переяславщини, 3.02.2009 р. – С. 5.
8. Козій Г.І. Краєзнавець Федот [Єфрем] Іщенко: його концепція Музею народної архітектури та побуту у Переяславі // Народна культура України: традиції і сучасність : матеріали Міжнар. наук. конф., присвяч. 40-річчю заснування Нац. музею нар. архіт. та побуту України, Київ, 8-10 жовт. 2009 р. / Нац. музей нар. архіт. та побуту України ; уклад. і наук. ред. П.М. Федака. – К. : Задруга, 2010. – 552 с. : іл. – С. 112-119.
9. Лизогуб Н.В. Роман Юра – дослідник архітектурних пам'яток княжого Переяслава // Переяславка: Наукові записки Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” / Збірник наукових статей. – Вип. 6(8). – 2012. – 336 с., С. 144-148.
10. Особистий листок з обліку кадрів Жама М.І. [Рукопис] / НІЕЗ “Переяслав”. Відділ адміністративно-кадрового забезпечення.
11. Палагута М. Виявляти. Берегти. Пропагувати // Комуністична праця, № 160, 22.10.1976 р.
12. Палагута М.П. Музеї і музейники: невідомі подробиці // Вісник Переяславщини, 4.11.2003 р.
13. Польові матеріали автора. Записано 17.02.2009 р. від М.П. Палагути, 1932 р. н., мешканця м. Переяслава-Хмельницького.
14. Ткаченко В.М. НІЕЗ “Переяслав”: від історичного музею до національного заповідника // Могилянські читання 2006 року : Зб. наук. пр.: Доля музейних зібрань / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник. – К. : Фенікс, 2007. – Ч. 2. – 380 с., С. 308-319.

Резюме

**К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ МУЗЕЯ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА
СРЕДНЕГО ПРИДНЕПРОВЬЯ: НАРАБОТКИ УЧЕНОГО СОВЕТА
ПЕРЕЯСЛАВ-ХМЕЛЬНИЦКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ
ПО СОЗДАНИЮ ПЕРЕЯСЛАВСКОГО СКАНСЕНА (1960-е гг. XX в.)**

Жам Е.М., Ткаченко Н.Г. (Переяслав-Хмельницкий)

В статье рассматриваются концептуальные принципы создания Музея народной архитектуры и быта Среднего Приднепровья в городе Переяславе-Хмельницком Киевской области. Впервые анализируются наработки Ученого совета по созданию переяславского скансена.

Ключевые слова: музей, создание, Ученый совет, персоналии, научная концепция, памятник.

Summary

TO HISTORY OF CREATION OF THE MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE OF THE MIDDLE DNIEPER REGION: ELABORATIONS OF THE SCIENTIFIC COUNCIL OF THE PEREYASLAV-KHMELYNYSKYI STATE HISTORICAL MUSEUM TO CREATION OF PEREIASLAV SKANSEN (1960s OF 20TH CENTURY)

Zham O.M., Tkachenko N.G. (Pereyaslav-Khmelnytskyi)

The article shoes the conceptual basis of creation of the Museum of Folk Architecture and Life of the Middle Dnieper Region in Pereyaslav-Khmelnytskyi. For the first time the Scientific council analyses the achievements of the Pereyaslav skansen creation.

Key words: museum, creation, Scientific council, personalities, scientific conception, monument.

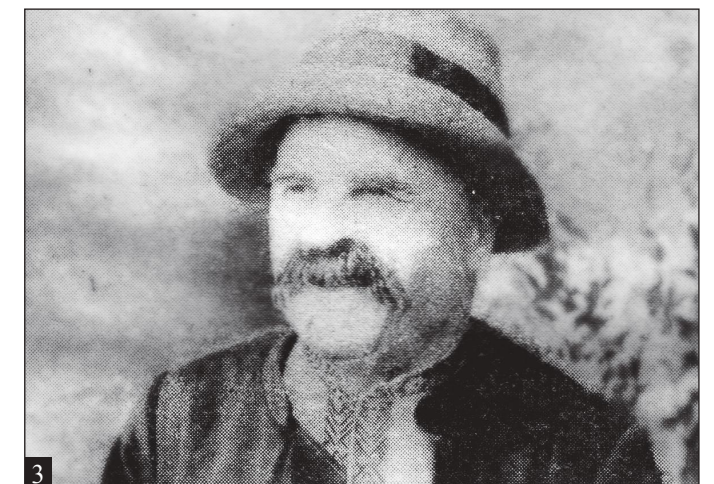


Фото 1. М.І. Сікорський (ліворуч) та Р.О. Юра, 60-ті рр. ХХ ст.

Фото 2. М.П. Палагута (ліворуч) та М.І. Жам, 60-ті рр. ХХ ст.

Фото 3. Є.Ф. Іщенко, 60-ті рр. ХХ ст.

© Жам О.М., Ткаченко Н.Г.

Тетеря С.А.
(Переяслав-Хмельницький)

МУЗЕЙ КОБЗАРСТВА НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА “ПЕРЕЯСЛАВ” – ІСТОРІЯ, ТРАДИЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

УДК 069.4/.5

Анотація: У статті розглянуто передумови створення Музею кобзарства як підрозділу Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”. Розкрито тему кобзарства та бандурництва в Україні за допомогою експонатів та матеріалів музейної експозиції. Проаналізовано діяльність Школи кобзарського мистецтва як підрозділу творчої кобзарської лабораторії музею. Окреслюються перспективи удосконалення експозиції Музею кобзарства та розвитку культурно-просвітницької діяльності даного підрозділу НІЕЗ “Переяслав”.

Ключові слова: кобза, бандура, музичний інструмент, кобзар, експонат, експозиція.

Стан сучасного соціуму як в Україні, так і в світі, все частіше дає змогу говорити про нашу епоху як про поворотний момент в історії, як про час, коли необхідно повернутися до своїх витоків, щоб осмислити майбуття. У зв'язку з цим виникає необхідність пошуку нових орієнтирів та напрямків розвитку. Один із способів вирішення цього завдання – популяризація музеїв, які виконують не лише традиційну функцію, але є науковими й духовними центрами. Музей являє собою науково-дослідний та культурно-освітній заклад, створений для вивчення, збереження, використання та популяризації музейних предметів та музейних колекцій з науковою та освітньою метою. Залучення громадян до надбань національної та світової культурної спадщини – це першочергове завдання, яке стоїть перед будь-яким музеєм. Культурна спадщина є найпотужнішою складовою формування української ідентичності поруч із мовою, територією, економічним життям і спільною історичною долі, що може стати чинником національної консолідації, посприяти суспільному розвитку. У цьому контексті особливу роль покликані відіграти музеї, здійснюючи свою соціальну функцію документування процесів і явищ, що відбуваються в суспільстві і природі. Функція документування передбачає цілеспрямоване відображення у музейній збірці за допомогою музейних предметів тих процесів і явищ, які вивчає музей.

Наукова концепція побудови експозиції передбачає наукове, художнє, технічне й робоче проектування експозиції. Раціональною вбачається побудова експозиції за тематико-хронологічним принципом. Саме цього принципу дотримувалися при створенні експозиції Музею кобзарства в м. Переяславі-Хмельницькому.

Музей кобзарства, який входить до складу Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”, відкрився в березні 1989 р. у дні святкування 175-ї річниці від дня народження геніального українського поета, художника, громадського діяча Т. Г. Шевченка на оспіваній ним Переяславській землі. Кобзарі здавна були носіями історичної пам'яті українців, ідеологами та проповідниками свого часу. Саме Т. Г. Шевченко підняв старцівство на небачений до цього часу рівень, та і самого поета дуже часто називають Великим Кобзарем. У Переяславі поет був чотири рази [1]. Тут, будучи тяжко хворим, 25 грудня 1845 р. Тарас Григорович написав твір, який в подальшому став відомим як “Заповіт”. Він завершує збірку “Три літа”, над якою Т. Г. Шевченко працював із 1843 до 1845 р. Природно, що думка створення музейної експозиції в Переяславі, яка б відображала історію кобзарства, витала в повітрі. Ініціатором створення Музею кобзарства став Георгій Ткаченко – архітектор, художник, кобзар, а втілили його задум працівники Заповідника під керівництвом будівничого переяславських музеїв Михайла Сікорського.

Варто зауважити, що Переяслав – це місто-музей. Тут діє Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, створений старанням Героя України, лауреата Державної премії ім. Т. Г. Шевченка Михайла Сікорського. До складу Заповідника входить 23 різнопланові музеї, серед яких і перший в Україні Музей кобзарства.

Варто зупинитися на будівлі, в якій розміщена експозиція музею – це приміщення початку ХХ століття (фото 1). Воно розташоване в центральній частині міста – колишньому “Окольному граду” давньоруського Переяслава, поряд із залишками Воскресенської церкви ХІІ ст. Будівля споруджена в 1904 р. на кошти купця Архипа Мусійовича Марченка. Використовувалася вона як крамниця для продажу продовольчих товарів. Архип Марченко був власником кількох переяславських магазинів і цегельного заводу. Перед тим як стати купцем він займався чумацьким промислом. Що він користувався повагою громади міста, свідчить те, що у 1882 – 1889 рр. його обирали міським головою Переяслава. У 1930-х рр. у будівлі розміщувалася крамниця мануфактури. Під час окупації міста німецько-фашистськими загарбниками будівлю використовували під сховище солі. Після Другої світової війни тут був магазин тканин, риби, “Кулінарія”. Будівля

належала районному споживчому товариству, яке 1988 р. передало її Переяслав-Хмельницькому державному історико-культурному заповіднику. Працівники заповідника відремонтували будівлю, замінили стелю і дах, добудували фронти. Споруда має цегляний фундамент і стіни товщиною 0,6 м, карниз із значним виносом, декорований фігурними кронштейнами. З чільного фасаду розташовані двоє дверей та шість вікон, обведених декоративними лиштвами у вигляді рушників. Кути будівлі оздоблені пілястрами з нішами, фасади потиньковані, побілені вапном. Чільний фасад по центру розділений пілястром, його цоколь облицьований полірованими гранітними плитками довільної форми. При реконструкції крамниці в 1988–1989 рр. під Музей кобзарства, для надання їй образу громадської культурно-освітньої установи, в будівлю були внесені нові архітектурні мотиви, зокрема на фронтоні виконано барельєфне ліплення музики з кобзою, на бічному східному фасаді – барельєфне ліплення музики з бубном, а на протилежному – музики з дудою (фото 2). Барельєфи були виконані художником Іваном Нестеренком. З обох боків кожного фронтопу містяться невеликі цегляні башточки. Ці форми і обриси стилізовані під фронти переяславських пам'яток архітектури ХVІІІ ст. і не порушують первісної структури об'єкта та не вносять дисонансу в навколишню історичну забудову. Поверхню фасаду вкриває панно із керамічної глазурованої плитки. На панно – зображення історичних персонажів, пов'язаних із Переяславом: перший переяславський князь Всеволод Ярославич, відомі князі Володимир Мономах, Володимир Глібович, Юрій Долгорукий, єпископи переяславські Єфрем і Сильвестр та Янка Всеволодівна (фото 3). Поряд із бічним західним фасадом будівлі музею на гранітному постаменті встановлено скульптуру давньоруського співця Бояна з гуслами на колінах. Скульптура виготовлена з міді в 1989 р., автор твору – відомий скульптор Степан Куций [5].

Першим очільником новоствореного Музею кобзарства став Валерій Мормель. За його керівництва було налагоджено зв'язки з кобзарями, дослідниками, майстрами по виготовленню музичних інструментів. Велику роль у створенні та розбудові Музею кобзарства відіграв також цех-майстер Київського кобзарського цеху Микола Товкайло. До створення музейної експозиції долучилися досвідчені працівники Заповідника: Григорій Остронос, Лариса Годліна, Віра Мельник, Ірина Пільх, Василь Савенко, Михайло Киченко, Микола Герасько, музейні реставратори.

Музей кобзарства задумувався як комплекс, який складався б із музею, школи кобзарського мистецтва та кобзарської хати. Цей задум вдалося втілити в життя лише частково, а саме – був створений Музей кобзарства та відкрита школа кобзарського мистецтва. Ідею побудови кобзарської хати як центру кобзарства з ряду об'єктивних причин не вдалося втілити в життя.

Експозиція Музею кобзарства органічно вписується в будівлю. Вона дає можливість прослідкувати шлях розвитку кобзарства та бандурництва від найдавніших часів та дає уявлення про стан кобзарства та бандурництва в Україні і за її межами сьогодні. Дві чільні стіни зайняті під панно автора Юрія Легенького, які виконані енкаустикою в 1988 р. На них зображено генеалогічне дерево кобзарства. Перше панно має назву “Шляхи кобзарів – це шляхи народу”. Внизу зліва і справа зображені співці часів Київської Русі. В першому люстерку зліва записані імена “Певца гораздога” Мануйла, який згадується в Київському літописі під 1137 р. та “Славутого співця” Митуси, про відмову якого служити галицькому князю Данилу Романовичу, повідомляється у Галицько-Волинському літописі у 1241 р. Зберегла історія ім'я козака Київського полку Данила Рихлієвського, на кличку Данило Бандурка, який водночас був і кобзарем. У центрі панно – кобзар, а за плечима в нього історія України, яка мовби жива постає в його думках та піснях. Друге панно має назву “Дума – душа народу”. На ньому в люстерках зазначено імена сучасних кобзарів.

В експозиції музею представлена велика кількість струнних музичних інструментів, як оригінальних, так і реконструкцій. Ці інструменти дають можливість прослідкувати розвиток струнних щипкових інструментів від найдавніших часів до сьогодення. Варто зупинитися на таких унікальних музичних інструментах, зокрема на бандурі Гната Гончаренка (№ 2042, КВ-267) [2] (фото 4). У фондово-обліковій документації вона значиться як “Кобза ХІХ”. Жодних даних про те, кому вона належала, коли і ким виготовлена, немає. Намагаючись встановити її походження, Микола Товкайло, цех-майстер Київського кобзарського цеху, кобзар, дослідник, звернувся до фондів Національного художнього музею України, звідки у 1954 р. ця бандура разом з етнографічними матеріалами та творами декоративно-ужиткового мистецтва була передана до Переяславського, тоді ще історичного, музею. Виявилось, за дослідженнями Товкайла М.Т., що вона там не була інвентаризована, і відповідно не мала облікової документації. І все ж її власника можна визначити за зовнішнім виглядом і запорукою цього є давнє зображення цього інструмента. Давні бандури не мали серійного виробництва, вони виготовлялись майстрами без креслень, тому кожна бандура була індивідуальна і неповторна за розмірами, зовнішнім виглядом, характерними пошкодженнями. Зіставлення переяславської бандури і бандури з відомої світліни початку 1900-х рр., на якій бандурист Гнат Гончаренко зображений разом із поводителем та дослідником О. Бородаєм, показує, що це той самий інструмент. На світліні чітко читається текстура дерева верхньої деки – розташування шарів, сучків, витерті місця поміж струнами на брямці, інші пошкодження, ідентичні текстурі верхньої деки переяславської бандури. Вона має всього 20 струн (для порівняння – кобза Кравченка-Крюковського мала 28 струн) [6, с. 479–480].

Не менш цікавий експонат – це бандура переяславського майстра Пантелеймона Коцара (Е-3692, КВ-22987) [3]. В ній ми бачимо додаткові два кілочки, як пошук майстра хроматизації звуку. На думку автора, саме цей інструмент ми бачимо на світліні 1938 р. в руках переяславського бандуриста Палагути П.Ф. (фото 5). По аналогії з бандурою Гната Гончаренка ми можемо стверджувати, що на світліні зображений саме цей інструмент, оскільки він виготовлений майстром без креслень, має свої, притаманні лише йому особливості й вирізняється від інших обрисами, розмірами, кріпленням приструнка, кобилки, формою голосника, голівки, кілочків тощо.

В експозиції розміщені реконструкції музичних інструментів: давньоруські гусельки та гудок реконструйовані за розкопками на території давнього Новгороду; реконструкція найдавнішої бандури, що збереглася до нашого часу – бандура Недбайла 1743 р.; вересаєвська кобза. Всі ці інструменти роботи майстра М.П. Будника. Микола Будник – один із подвижників, який стояв на початку шляху відродження кобзарства. Він сказав пророчі слова: “Страшний цей злочин нищення кобзарства перерізав горло самій кобзарській організації. Остався тільки один пагінчик. Але все одно цей пагінчик виростає” [7, с. 323].

Після трагічного знищення кобзарства і хвиль репресій проти бандуристів “співочка ідея” була невисловленою десятиліттями. І лише на початку 60-х рр. ХХ ст. – часів відносно відлиги у середовищі української інтелігенції – з’явилися перші пагінці давніх ідей. Особливістю новітньої співочкої течії була принципова орієнтація на реконструкцію традиційних кобзарських форм, давнього співочого репертуару, філософії і способу життя мандрівних співців. Епіцентром відродження кобзарського виконавства став гурток молодих ентузіастів, який зібрався біля київського художника Георгія Кириловича Ткаченка [7, с. 323].

Серед експонатів музею відвідувачі бачать не лише музичні інструменти, а й кобзарський одяг, одяг поводиря, речі побуту кобзарів, фото та художні портрети кобзарів, декоративні вазы, оздоблені портретами кобзарів (авт. М. Овчаренко та І. Козак). В експозиції розміщені бандура та концертний костюм соліста капели, заслуженого артиста УРСР Ф. А. Жарка, який був неперевершеним виконавцем українських народних дум. Особливо емоційно він виконував “Плач невільників” та “Смерть козака-бандуриста”. Своєрідною візитною карткою капели довгі роки була колоритна постать соліста, заслуженого артиста УРСР Павла Колесника. Особливо вдавалися йому жартівливі, гумористичні пісні. У вітрині розміщений фотопортрет Павла Колесника та його сорочка, в якій він виступав і, до речі, яку він сам вишивав.

Кожен відвідувач, переступивши поріг музею, поринає в маловідомий, а то й зовсім невідомий йому світ. Супроводжуються відвідини Музею кобзарства аудіозаписами кобзарів та бандуристів.

Музей кобзарства у Переяславі-Хмельницькому був задуманий як жива творча лабораторія. Разом із відкриттям Музею кобзарства була організована Школа кобзарського мистецтва, де діти вчилися майструвати бандури, вивчали історію музики. До школи було набрано в основному хлопчиків. Викладацькою діяльністю займалися висококваліфіковані фахівці: бандурист – Віталій Рой; кобзар – Микола Товкайло; музикант-теоретик та вокаліст – Анфіса Дякун; викладач історії кобзарства – Валерій Мормель. Дітей не лише навчали гри на бандурі, а й прищеплювали навички в питанні реконструкції, майстрування старосвітської бандури. Про це згадує і дослідник Микола Досійчук-Чорний: “...при музеї існує кобзарська школа-студія, в якій діти та дорослі опановують не тільки гру на старосвітській бандурі, а й вчать її виготовляти. Для цього віднайдено приміщення, придбано верстати, інструменти, заготовлено деревину відповідних порід. Навчають гри на бандурі та роботи з деревом великі ентузіасты кобзарської справи – Товкайло та Рой” [8, с. 49-51].

Деякі учні продовжили навчання в Стритівській школі, а потім здобули вищу освіту. Сергій Захарець закінчив Харківську консерваторію, сьогодні він артист Національної капели бандуристів. Варто згадати Руслана Козленка, він виготовляє кобзи та бандури. Останню його роботу презентували на вечорі пам’яті Миколи Будника в Київському будинку вчителя (лютий 2015 р.) – це вересаєвська кобза, яка неперевершено звучала в руках кобзаря Едуарда Драча.

На сьогодні першочерговим завданням для музею є максимально широко та доступно відкрити для відвідувача тему кобзарства. Необхідно шукати шляхи та методи, які дадуть змогу це зробити.

Для реалізації цього завдання в Музеї кобзарства проводяться концерти-зустрічі з кобзарями. Остання з них відбулася в березні 2015 р. – це зустріч з відомим кобзарем, дослідником Тарасом Компаніченком. Також у музеї систематично проходять вечори пам’яті, присвячені видатним постатям Переяславщини, інші науково-освітні заходи, культурологічно-благодійні акції тощо. Такі зустрічі викликають позитивний інтерес серед інтелігенції міста. Вони мають не тільки пізнавальний характер, а й дають можливість сприймати музей не як щось закостеніле, а як живий, діючий організм. Музей і відвідувач мають живий зв’язок. Яскраво ілюструють це відгуки відвідувачів: “Це не просто музей, це вже школа. Не лише для дітей, а й для нас усіх. Що хто відчує, врадується чи заплаче – нехай передасть ближньому чи далекому. Найколо не замикається. На радість зустрічі з моїм батьком, Гнатом Хоткевичем, Галина Хоткевич із Франції. Липень 1994 року”. Заслуговує на увагу відгук бандуриста Андрія Бобира: “Сьогодні відкрився Музей коб-

зарського мистецтва. Нарешті кобзарське мистецтво буде увічнене в цьому чудовому осередку української культури нашого народу. Шляхи кобзарів – це шляхи українського народу. Хай же лунає кобзарська пісня від роду до роду українського народу” [4].

Музей кобзарства як один із підрозділів науково-дослідних структур НІЕЗ “Переяслав” проводить експедиційну, виставкову, екскурсійну та краєзнавчу роботу. Пріоритетними напрямками подальшого удосконалення та розширення експозиції музею є використання нових матеріалів, розробок та досліджень кобзарства. Планується проведення реекспозиції деяких розділів музею, створення виставкових та культурологічних проєктів із залученням нових експонатів та розробок у галузі кобзарства.

На думку автора, сьогодні дуже важливо, щоб музей і відвідувач вели живий діалог. У добу інформаційного “буму” актуальною проблемою музеїв стало прагнення утримати той рівень суспільної зацікавленості, актуальності і популярності установи серед відвідувачів, який був донедавна. Слід перебувати у невинному творчому пошуку нових ідей, засобів емоційного подання розділів експозиції, застосування технічних засобів. Ще одна інновація – це проведення суспільно-резонансних презентацій, зустрічей тощо. Музейникам необхідно шукати нових форм та підходів, щоб вести активну просвітницьку роботу серед молоді, інтелігенції, просвітян. Подвижники музейної справи не стоять на місці – вони рухаються назустріч відвідувачу і це дає свої позитивні результати. Музей – це та споконвічна інституція, яка, міняючи форми спілкування з відвідувачем, покликана зберігати та досліджувати культурні надбання нації і доносити їх до громади.

Джерела та література

1. Жур П. Труды і дні Кобзаря. Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка / П. Жур – К.: Дніпро, 2003. – 520 с.
2. Інвентарні книги Переяслав-Хмельницького історичного музею № 1-5.
3. Інвентарні книги фондової групи “Етнографія” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” № 1-6.
4. Книга відгуків Музею кобзарства.
5. Паспорт Музею кобзарства, 2005.
6. Товкайло М. / Гончаренкова бандура у Переяславі / Gente Ukrainus, natione Ukrainus = Літературні шляхи старожитньої України : зб. наук. праць : [на пошану доктора філологічних наук, професора Миколи Корпанюка з нагоди його 60-річчя] / [упоряд.: В.М. Подрига, М. М. Малинка]. – К. : Свшан-зілля, 2010. – С. 479-483.
7. Черемський К. Шляхи звичаю / К. Черемський – Харків : Глас, 2002. – 443 с.
8. Чорний-Досінчук М. Зустрічі з кобзарями України / М. Чорний-Досінчук. – Журнал “Бандура”. – Нью-Йорк, 1992. – № 41-42. – С. 40-51.

Резюме

МУЗЕЙ КОБЗАРСТВА НАЦИОНАЛЬНОГО ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ЗАПОВЕДНИКА “ПЕРЕЯСЛАВ” – ИСТОРИЯ, ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Тетеря С.А. (Переяслав-Хмельницький)

В статье рассмотрены предпосылки создания Музея кобзарства как подразделения Национального историко-этнографического заповедника “Переяслав”. Раскрыта тема кобзарства и бандуричества в Украине с помощью экспонатов и материалов музейной экспозиции. Проанализирована деятельность Школы кобзарского искусства как подразделения творческой кобзарской лаборатории музея. Очерчиваются перспективы совершенствования экспозиции Музея кобзарства и развития культурно-просветительской деятельности данного подразделения НИЕЗ “Переяслав”.

Ключевые слова: кобза, бандура, музыкальный инструмент, кобзарь, экспозиция.

Summary

MUSEUM OF KOBZA ART OF THE NATIONAL HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC RESERVE “PEREYASLAV” – HISTORY, TRADITIONS AND PERSPECTIVES OF DEVELOPMENT

Teterya S. A. (Pereyaslav-Khmelnytskyi)

The article examines the preconditions of creation of the Museum of Kobza, as an element of the National historical and ethnographic reserve “Pereyaslav”. The subject of kobza and bandura art was disclosed, with exhibits and materials of the museum exhibition. The activity of the kobza art School was analyzed, as a unit of creative kobza laboratory of the Museum. The prospects for improvement to the Museum of Kobza art and development of cultural-educational activities of this Department NHAЕ “Pereyaslav” were outlined.

Key words: kobza, bandura, musical instrument, kobzar, exposition.

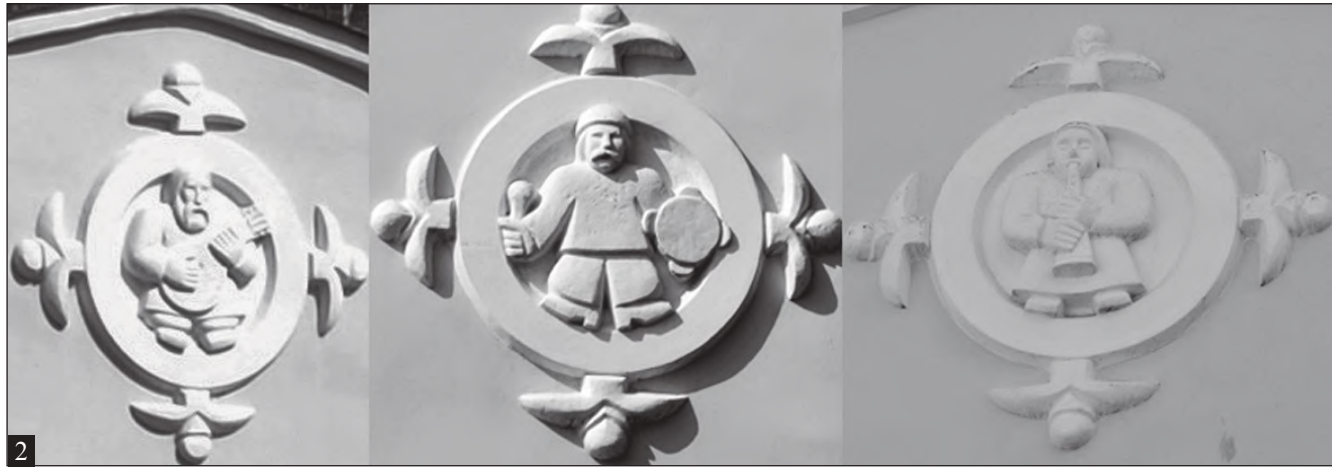


Фото 1. Приміщення (1904 р.) Музею кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав".
Фото 2. Музей кобзарства: фронтон із барельєфним ліпленням, художник І.І. Нестеренко.
Фото 3. Панно із керамічної глазурованої плитки на фасаді приміщення Музею кобзарства.
Фото 4. Бандура Гната Гончаренка, ХІХ ст.
Фото 5. Світлина 1938 р., бандурист П.Ф. Палагута.

Грабчак В.М.
(Монастирська)

МУЗЕЇ ПРОСТО НЕБА: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ, ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ

УДК 394

Анотація: У даному дослідженні на основі зібраного матеріалу вивчено і опрацьовано історію лемків, причини, які спонукали до створення музею просто неба, та як саме створювався музей просто неба, пояснення, що таке музей. Детально подається опис дерев'яних будиночків, а також умови їх створення і проблеми, які стосуються приватизації землі. Особливо зупинились в описі перших лемківських фестивалів.

Ключові слова: музеї, лемки, скансен, "Лемківська Ватра", реорганізація, вишивка, дерев'яний верстат, гончарство, кравецький будиночок, церковний комплекс.

Музеї просто неба – найбільш ефективна форма виявлення, фіксації, популяризації і збереження етнографічних пам'яток, найбільш раціональна і дійова форма показу оригінальних пам'яток народної архітектури, предметів побуту і вжитку, зняття праці, творів народного мистецтва у взаємозв'язку та в природному оточенні.

Найважливіше завдання музеїв просто неба – збирання, вивчення і широке демонстрування найтипівіших зразків народної архітектури. Їм належить важлива роль у справі збереження для історії ряду цінних пам'яток.

Більшість музеїв просто неба спеціалізуються на колекціонуванні і реконструкції старовинних помешкань на великих відкритих територіях, зазвичай історично пов'язаних з експозицією. Експонати часто розбираються, переносяться і збираються по детальних кресленнях.

Попередниками музеїв просто неба в Україні були виставки, на яких експонувалися окремі будівлі. У липні 1887 року в Тернополі відбулась перша етнографічна виставка на території України.

У 1894 році у Стрийському парку Львова відбулась крайова виставка, на якій було відтворено шість типових садиб з різних районів Галичини, гуцульську церкву, шість придорожних хрестиків і вітряк.

У 1902 році в Харкові було збудовано хату з Лівобережної України до XII археологічного з'їзду. У 1910 році в Дніпропетровську учасники Південноросійської промислової виставки оглядали садибу із села Мишуриний Ріг, збудовану за проектом академіка Дмитра Яворницького.

У 1964 році засновано перший скансен на території України – у Переяславі-Хмельницькому на Київщині. Далі було засновано музеї просто неба в Ужгороді (1965), у Львові (1966), Києві (1969), Чернівцях (1977). Із 2002 року почато розбудову музею просто неба в м. Монастирська в урочищі Дубовиця, в якому відтворено життя та побут лемків, які після 1945 року були депортовані в Україну [1].

Лемки – найбільш західна гілка українського народу. Проживали на території Лемківщини (етнографічна назва) – західнокарпатського краю, розташованого вздовж Карпатського хребта. Територія Лемківщини (близько 10 тис. км²) займає гірську частину північно-східної Польщі від рік Солинки і Сяну на сході до Попраду з Дунайцем – на заході, а також південно-східну частину Словаччини – від р. Уж до Попраду. У Закарпатській області до території Лемківщини належить трикутник по лінії с. Ужок – Ужгород і до села Бронька на р. Боржаві.

За переписом 1939 р. на території Польщі проживало 106 192 українці. Після підписання 9 вересня 1944 р. Угоди між Комітетом Національного Визволення Польщі і Урядом Радянської України СРСР про обмін населенням в 1945-1947 рр. було депортовано 483 808 осіб і розсіяно майже по всіх областях України, в т. ч. на Тернопільщині – 173 360. Особливо багато їх в Монастирському районі та в м. Монастирська. І тому в цьому містечку для збереження культури лемків 3 листопада 1996 р., за ініціативи о. Дуди і при підтримці ентузіастів лемківського духу М. Громосяка, М. Тиханського, М. Микитин, Ірини Квасняк, С. Гурей, О. Гойняка, при товаристві "Лемківщина" під час головування М. Тиханського створено музей. Першим директором, який діяв на громадських засадах, було обрано М. Тиханського. Щоб показати красу лемківської культури, з 1999 року починають проводити фестивалі "Дзвони Лемківщини". Метою фестивалю стало відродження і збереження культури лемків, їх традицій, зокрема пісенної творчості. Протягом років лемки, їх діти, внуки і правнуки зберегли пам'ять і любов до історичної Батьківщини. Вони мають свою відмінну говірку, духовну і матеріальну культуру, одяг, традиції і звичаї. Багате народне мистецтво, зокрема пісня і музика. Лемківська пісня – неповторна сторінка нашої історії, пісня, яка здобула велику популярність в Україні та поза її межами [2:53-54].

Перший фестиваль лемківської культури "Лемківська Ватра" проводився 5-6 червня 1999 року в с. Гутисько – мальовничому куточку Бережанщини, центрі лемківської різьби, на межі Тернопільської, Іва-

но-Франківської та Львівської областей. Навколишня природа нагадувала втрачені гори. Перша "Ватра" в Україні (голова оргкомітету Ігор Дуда) зібрала близько 3 тисяч краян і гостей. У концерті взяли участь близько 40 мистецьких колективів та окремих виконавців з трьох областей Галичини і міста Києва.

Другий фестиваль лемківської культури "Ватра" відбувся також в Гутиську 10-11 червня 2000 р., але вже не був підтриманий місцевими лемками, бо село Гутиська за своєю площею порівняно мале, а гостей з'їхалось дець приблизно 6-8 тис. – не було де таку кількість розмістити на ночівлю. Тоді постало питання вибору нового місця під фестиваль, хоча Бережанська адміністрація вперлася, але щось треба було вирішувати. В Гутиську на ватряному полі встановили пам'ятний Хрест з нагоди 55-ї річниці депортації. Головою оргкомітету цього і наступних фестивалів став Олександр Венгринович [4:1-2].

Колегія Всеукраїнського товариства "Лемківщина" вирушила на пошуки місця для проведення фестивалів. Спочатку відправилась до Калуша – але там рівнина, потім – до Монастирськи, об'їздили села Нова Гута, Доброводи, Криничю, але вибір випав на м. Монастирська, у якому компактно проживають переселенці з Лемківщини, а Монастирська виглядає, як правдива лемківська земля. Місто має приблизно 16 тис. мешканців, в тому числі 70% лемків. Тутешні терени з невисокими горами нагадують історичну Лемківщину. Вся колегія зібралась на поляні біля лісу в урочищі Бичова, милувалися красивим місцем, травами і квітами цього прекрасного куточку. До 1950 року в урочищі Бичова був хутір Дубовиця, в якому осіли лемки з Горлицького повіту (пізніше їх примусили переселитися).

Перший фестиваль в м. Монастирська, який дістав назву "Дзвони Лемківщини", відбувся 9-10 червня 2001 року. І з того часу щоліта протягом чотирнадцяти років в м. Монастирська проводяться фестивалі.

У концертних програмах, конкурсах, забавах брали участь кілька сотень професійних та аматорських мистецьких колективів, окремі виконавці з цілої України. Свято сприяло єднанню лемків, зміцнило почуття їх національної гідності.

1 листопада 2005 року на базі експонатів, подарованих нашими дідами і батьками з Монастирського народного лемківського музею, утворено установу Тернопільської обласної ради – Монастирський обласний комунальний музей лемківської культури і побуту.

З роками накопичилася велика кількість експонатів і виникла необхідність розширення музею. Питання про реорганізацію музею виникло в начальника управління культури Григорія Платоновича Шергея. Його підтримав голова Тернопільської обласної державної адміністрації Михайло Цимбалюк та голова Всеукраїнського товариства "Лемківщина" Олександр Іванович Венгринович і депутати обласної ради [3:2].

Постійна комісія з питань духовності, культури, свободи слова та інформації Тернопільської обласної ради на сесії п'ятого скликання рішенням від 31 березня 2011 року № 292 вирішила підтримати звернення управління культури облдержадміністрації за № 01-195/02 від 10.03.2011 р. та Монастирської райдержадміністрації від 15.03.2011 р. № 444/02-17 і Монастирської районної ради від 15.03.2011 р. № 46/2-10 "Про сприяння в реорганізації музею".

Постійна комісія з питань агропромислового комплексу та земельних відносин винесла рішення № 216/27 від 14 квітня 2011 року про сприяння в реорганізації музею.

Тернопільська обласна рада рішенням сорокової сесії п'ятого скликання від 16 вересня 2011 році № 1252 "Про реорганізацію установи Тернопільської обласної ради "Монастирський обласний комунальний музей лемківської культури і побуту" вирішила створити на її базі установу Тернопільської обласної ради "Музейний комплекс "Лемківське село", призначити Тиханського Михайла Миколайовича виконуючим обов'язки на посаді директора установи, та доручити йому звернутися з клопотанням про виділення земельної ділянки площею 90 га до Монастирської державної адміністрації та Монастирської ради для забезпечення діяльності Музейного комплексу "Лемківське село".

Реорганізація відбулася в 2012 р. Зрозуміло, що успіх справи залежав від терміну виділення і розміру земельної ділянки під будівництво музею. Це стало основною проблемою, оскільки музей просто неба розташований на землях, які належать трьом організаціям: ДП "Бучацьке лісове господарство", ДП "Монастирське", "Монастирське комунальне лісгосподарське підприємство". Цим організаціям були направлені листи про відчуження землі 09.01.2013 р. Відповіді ми отримали:

07.02.2013 р. № 55 від ДП "Бучацьке лісове господарство": "не може дати погодження на відчуження земельної ділянки з державного лісового фонду, який перебуває в його постійному користуванні, оскільки це суперечить діючому розпорядженню Кабінету Міністрів України № 610-р від 10 квітня 2008 року";

26.02.2014 р. № 10 від ДП "Монастирське" в особі В.П. Слободян: "не має права самостійно виділити земельну ділянку без погодження Міністерства аграрної політики та продовольства України";

18.02.2014 р. № 20 від Монастирського комунального лісгосподарського підприємства в особі В.М. Смолишина: не заперечує щодо відчуження земельної ділянки.

Далі листи писали в Міністерство аграрної політики України, які також відповіли, що немає правових підстав надати погодження на вилучення вказаних земель. Але справа не просунулася і на даний час ми ще не приватизували території, хоча музей створений.

Розпочалося будівництво музею просто неба з 2008 року за згодою облдержадміністрації, але без дозволів на будівництво.

Першим будиночком була **“Хата столяра”** (див. фото 1).

Це звичайна сільська хата, де відтворено життя наших предків (няньюве), які столярували, збудована та благодібно передана в користування музею Бучацьким лісовим господарством в особі Михайла Білого. Зруб з оригінального круглого дерева виготовлений умільцями з Карпат. З найдавніших часів деревина на Лемківщині була важливим природним матеріалом для господарювання. Її таємниці (фізичні й декоративні властивості) чоловіки освоювали з юнацького віку, допомагаючи старшим у заготівлі лісу, зведенні споруд, виготовленні побутового начиння тощо.

Кожен майстер мусів спочатку зробити дерев’яний верстат аж потім працював. Верстат знаходився у хаті, тому що взимку майстрували в хаті, а влітку переносили на двір (в шоу). У першому експозиційному будинку зняття праці столяра: рубанок (гобель, фельцак, струг), циркуль, ножовка, сокира, лінійка метрова.

Комода (комод), яка використовувалася у домашньому вжитку.
Скриня – це обов’язкова атрибутика кожної господині, бо її використовували як придане і зберігали як сімейну реліквію

Бамбетель – це зручний вид меблі, в якому спали, а вдень він складався, як лава, на ньому сиділи за столом.

Стіл довгий і широкий, за який вміщалася велика лемківська родина.

Ліжко дубове, прикрашене різьбленими фігурними елементами – ознака того, що кожен майстер гордився своєю працею і старався вкласти свою душу в вироби.

Лавка (лава) – це багатфункціональна річ, на якій не тільки сиділи, але спали та прями, в чому можна перекопатися завдяки наявності в нашому будиночку.

Рамічок (полічка з вішаками, на якій висіли горнятка, збанки) – це краса і гордість кожної господині, бо на той час посуд був рідкісним і через те ретельно зберігався.

Креденц – це один з витворів мистецтва, в якому зберігався глиняний посуд гончарних умільців.

Але найголовніше, на що ми звернемо увагу – це ікони, образи. Наші предки були релігійними і побожними, глибоко віруючими, і невід’ємною частиною інтер’єру були ікони.

Кожна родина гордилася і старалася зробити затишок у власній оселі, щоб до неї хотілося завжди повертатися і доказом цього є вишивка: рушники, картини, доріжки, подушки, заголовки, верети, штори.

Підлога дерев’яна соснова.

Одяг простий – з домотканого полотна, овечої шерсті, прикрашений вишивкою різного орнаменту.

Із зняття праці на ганку зберігали бочки, жорна, ступу, точило і терлицю, куділь, коловорот, кужилку, макітру, глечики, сани. Крім того, там зберігали лісові трави для чаю і сушили ягоди (сушениці).

Дерев’яна споруда в лемківському стилі, збудована за допомоги генерала МЧС Криси, стала другим експозиційним будинком в музеї просто неба і дістала назву **“Лемківська світлиця”** (див. фото 2).

Велику роль в духовному житті наших предків відігравала церква. У цьому будиночку знаходяться дзвіночки, які закликали лемків своїм милозвучним дзвоном, старовинні ікони XIX – XX століття, стародавній хрест, дерев’яні підсвічники, стародруки, аналой – виріб із дерева, який використовували під час читання Святої Євангелії (його накривають вишивкою), лампадки, які засвічували під час богослужіння, кадило (до нього додавали ладан, коли обкаджували під час богослужіння), які свідчать про збагачення духовності. Також сорочки, плахти, церковні фани, хоругви, обрусі, священні ризи – фелон церкви села Велеснів Монастирського району. Цей фелон одягали наші лемківські священики – о. Анатолій Дуда, о. Йосафат Станчак.

Вишивка Лемківщини – самобутнє, оригінальне явище в історії українського народного мистецтва. Їй притаманні основні риси, які загально характеризують українську народну вишивку. Вони виявляються у подібності орнаментальних мотивів, прийомів композиційної будови і колориту. У лемківській вишивці переважає рослинний мотив. У “Лемківській світлиці” знаходяться офіри церков нашого району, де компактно проживають лемки.

У кожному селі вишивка відрізнялася своїм орнаментом, символікою і майстерністю вишивальниць. Особливу увагу лемкині приділяли вишиванню різних виробів церковного призначення. Вишивальниці усіх сіл пояснювали, що перед тим, як почати вишивати для церкви окремі вироби, вони молились, просили допомоги в Матері Божої. Все робилось, аби рівенькі були стібки, узор гарні, а кольори ниток переливались різними відтінками, сяяли “сріблом – золотом”. “Церква – наша святиня і в ній повинно бути все наше найкраще”, – пояснювали люди в збережених деяких лемківських селах.

Лемкині були і є великими майстринями. Вони починали вишивати із дитячих років, так і вишивають до сьогодні, бережуть мамину науку про вишивку як красу помислів, душі нашого народу. Усі відвідувачі музею були в захопленні від величавої краси вишивки [5; 6].

Далі районне управління Міністерства внутрішніх справ збудувало хатину, яку назвали **“Лемківська садиба”**, яка відображає життя лемків с. Мілик (див. фото 3). Це село на Лемківщині, звідки походять наші

предки. Тут є такі експонати: ліжка, шафи, бамбетлі, скрині, глечики, прялки та образи. Це звичайна хижа, в якій жили лемки.

У 2009 році збудовано дерев’яний будиночок (**кравецьку майстерню**) (див. фото 4). Будівництво велось під керівництвом генерального лісного Голубчика Олексія з ініціативи Степана Криницького – голови Івано-Франківської обласної організації “Лемківщина” та Михайла Вишиванюка – голови Івано-Франківської ОДА. Це вже четвертий експозиційний будинок нашого музею просто неба.

В будиночку є такі експонати: комод, лави, стіл, шафа, ліжко, підвісна колиска, швейна машинка, образи, куферки, вішалка, виставка ляльок у лемківському строї відомої майстрині – кравчині Ірени Криницької, яка вклала в них душу і свої спогади про одяг рідного краю.

Справа кравчині потребує великої відповідальності і вміння правильно виконати роботу з викрою і пошиття одягу, а ляльковий одяг потребує ще більше часу, щоб його виготовити, отже кравці – це фахівці, які можуть виконати технологічну обробку будь-якого, навіть найскладнішого, вузла одягу і зібрати всі його деталі в готовий виріб.

Наші керівники району – голова адміністрації Іван Білик та голова Монастирської районної ради Володимир Данилюк збудували величаву **віллу** (див. фото 5).

Такі будинки, як ця вілла, були на Лемківщині у курортних місцевостях, де жили більш заможні лемки. В цьому будинку планується розмістити картинну галерею лемківських художників – вихідців з Лемківщини.

Одночасно розпочала зведення будиночка Монастирська дільниця Бучацького УЕГТ ПАТ “Тернопільгаз” під керівництвом Степана Козака – начальника дільниці. Цей будиночок повністю збудований і освячений в 2013 році. Він дістав назву **“Будинок гончаря”** (див. фото 6).

У будиночку є піч, гончарний круг, зняття гончаря і вжитковий посуд, а також виставка гончарних виробів, подарованих музею заслуженою майстринею художницею-керамістом Олею Кузневич, родом із с. Гончарівка Монастирського району, корені з Лемківщини.

У багатьох майстрів не було майстерень, і вони працювали в хаті, де проживала вся родина, часто багатодітна.

Майстри виготовляли чорний, димлений посуд. Щоб його випалити – треба наготувати “грубшу” піч, на яку йде 2 кубометри сухих дров, а ще треба щільно засипати отвір печі землею, щоб вироби не були “ласі”, і залишити на 15 днів.

Виготовляли майстри найпоширеніший вид керамічної народної скульптури – іграшку-свистунець, яку ліпили в кожному селі.

Гончарство як явище народної культури зберегло духовний зв’язок різних поколінь, в якому традиція настільки сильна, що відокремила народне мистецтво від сторонніх явищ.

Із покоління в покоління майстри передають вміння робити макітри, вазони, горщики з покриттям, свічники, миски, мисички, копилки. Йдеться не про просте повторювання тих самих форм, а глибоко духовний зміст, що виявляється у цих формах [3; 6].

Поруч з експозиційними будиночками розміщений церковний комплекс, до якого входять **лемківська капличка та дзвіниця** (див. фото 7 та 8). Побудовані вони нашим славним лемком Іваном Гутою з ініціативи отця Анатолія Дуди – душпастиря всіх лемків.

У музейному комплексі проводяться заходи з метою популяризації самобутньої культури лемків, їх традицій, звичаїв та обрядів. Діє виставка творів аматорів та професійних мистців Лемківщини, упродовж року експонуються тематичні виставки, періодично організуються пересувні виставки.

Крім свого головного завдання – охорони цілих комплексів, поселень і груп поселень на місцях їх виникнення у природному оточенні – музеї не повинні випускати з поля зору і питання організації туризму, а також подальше використання пам’яток для організації експозицій народної творчості з метою розвантаження фонду місцевих музеїв

На жаль, в Україні дуже мало таких музеїв, ними не охоплено багато регіонів. І все ж треба подбати про створення музеїв просто неба в усіх обласних центрах при краєзнавчих музеях як продовження їхніх експозицій, що дасть змогу взяти під охорону більше пам’яток.

Джерела та література

- Музей під відкритим небом [Електронний ресурс] : <http://uk.wikipedia.org>
- Тільки з рідним народом / І.Д. Красовський; пер. сл. І.Д. Щерби. – [Вид. 2-ге, доповн., випр.]. – Львів : СПО-ЛЮМ, 2012. – 88 с.
- Лемківський музей. Путівник. – Тернопіль, 2006.
- Програма XIV Всеукраїнського фестивалю лемківської культури, м. Монастирська, 4-5 серпня 2012 року.
- Спогади Надії Юськів “Клич рідної землі”, рукопис, 2005 р.

Резюме

**МУЗЕИ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ:
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ**

Грабчак В.Н. (Монастырська)

В данном исследовании на основе собранного материала изучена и проработана история лемков, причины, которые побуждали к созданию музея под открытым небом, и как именно создавался музей под открытым небом, объяснено, что такое музей. Детально подается описание деревянных домиков, а также условия их создания и проблемы, которые касаются приватизации земли. Отдельно остановились на описании первых лемковских фестивалей.

Ключевые слова: музеи, лемки, скансен, "Лемковская Ватра", реорганизация, вышивка, деревянный станок, гончарство, портняжный домик, церковный комплекс.

Summary

**MUSEUM UNDER OPEN-SKIES:
HISTORY OF CREATION, PRINCIPLES OF ORGANIZATION**

Grabchak V.M. (Monasturaska)

In this research on the basis of the collected material history of лемків, reasons that induced to creation of museum under open sky, is studied and worked out, and as a museum was exactly created under open-skies, explanation, that such the museum. Description of wooden houses, and also terms of their creation and problem, that touches privatizing of earth, is given in detail. Separately stopped at description of the first лемківських фестивалей.

Key words: museums, лемку, skansen, "Лемківська Ватра", reorganization, embroidery, wooden machine-tool, ceramics, sartorial house, church complex.

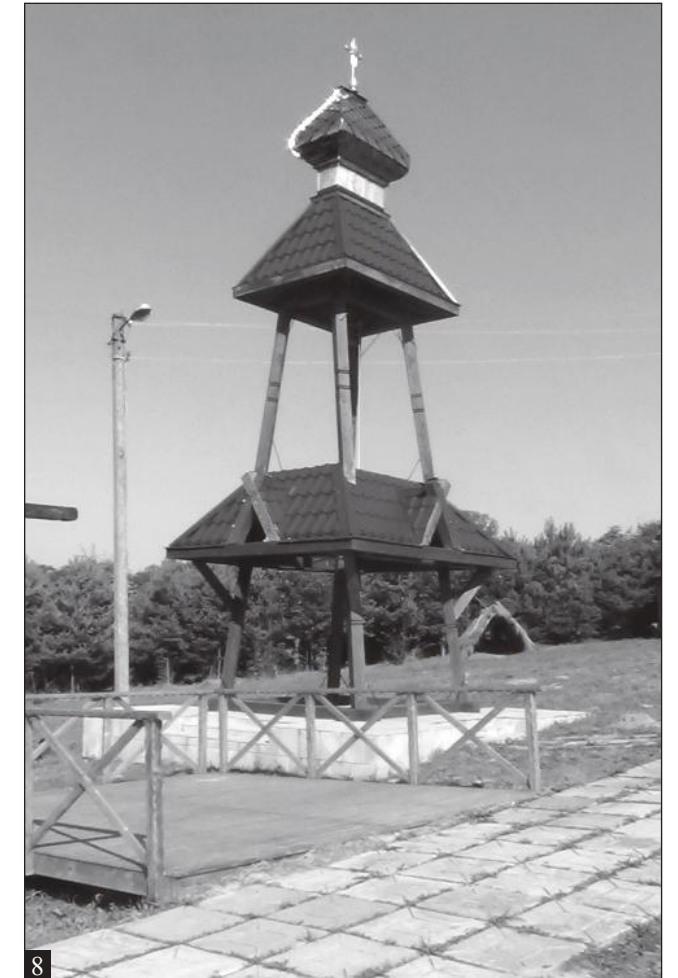
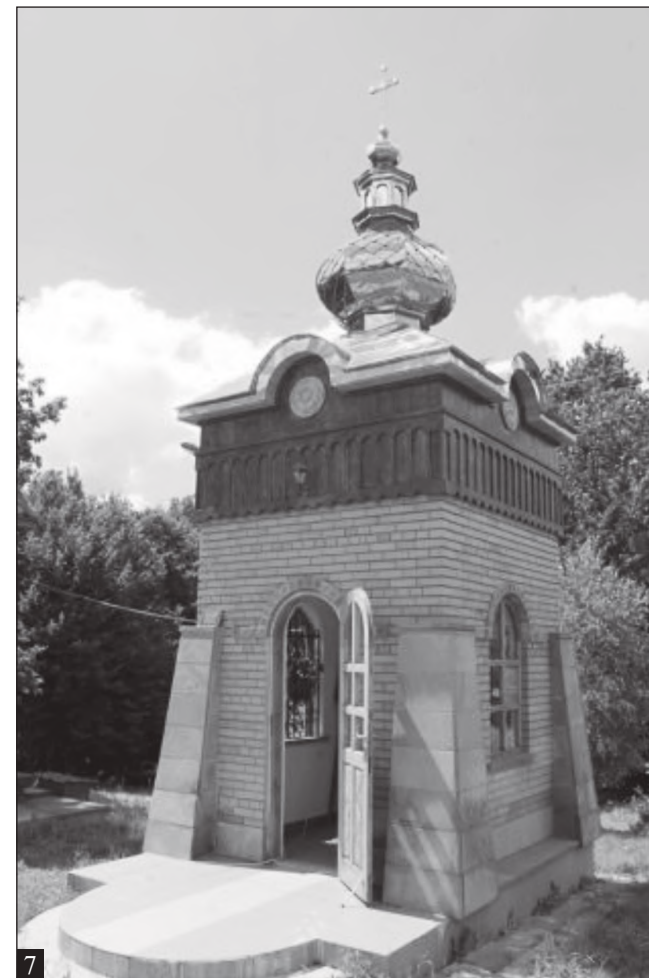


Фото 1. Хата столяра
 Фото 2. Лемківська світлиця
 Фото 3. Лемківська садиба
 Фото 4. Будинок кравчині
 Фото 5. Будинок-вілла
 Фото 6. Будиночок гончаря
 Фото 7. Капличка
 Фото 8. Дзвіниця

Підставка Р.В.
(Збараж)

ПАЛЕОСКАНСЕН "СТАРИЙ ЗБАРАЖ" – ПЕРСПЕКТИВНИЙ НАПРЯМ НАУКОВО-ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА "ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ"

УДК 338.7

Анотація: У даному дослідженні на основі історико-географічного, археологічного та історіографічного матеріалу проаналізовано територію локалізації, виникнення, становлення і занепад літописного Збаража. Обґрунтовано принципи організації та розташування палеоскансену "Старий Збараж" на обмеженій території трьох медоборських гір Збараського підрайону Товтрового кряжу (Княжа, Монастирок, Бабина). Визначено перспективи створення на території Призамкового парку м. Збаража етнографічно-архітектурного музею просто неба "Збараське етносело".

Ключові слова: літописний Збараж, палеоскансен, етносело, музей просто неба, Медобори, Подільські Товтри, урочище "Монастирок", заповідник "Замки Тернопілля".

Культурна спадщина Тернопільської області є невід'ємною частиною культурного надбання України, а відтак і світового культурного надбання. Відносини щодо її збереження регулюються Конституцією України, Законом України "Про охорону культурної спадщини", іншими нормативно-правовими актами та міжнародно-правовим зобов'язанням нашої держави перед світовою спільнотою. Одним із видів локалізації на обмеженій території ряду пам'яток історії і культури, як національного, так і місцевого значення, є скансени, які містять як архітектурно-побутові, так і сакральні (а іноді і оборонно-фортифікаційні) форми давнього зодчества.

За визначенням, скансен – це розповсюджена форма етнографічних музеїв, що створюються на ґрунті музеєфікації репрезентативних фрагментів етноландшафтного середовища й об'єктів нематеріальної етнокультурної спадщини, це своєрідний архітектурно-етнографічний комплекс просто неба з міні-музеями в окремих будівлях. У них проводиться комплексна реконструкція минулого, історичні побудови якого є не просто окремими експонатами, а утворюють взаємопов'язаний комплекс. Таким чином, відвідувачі дістають можливість побувати в реконструйованому населеному пункті минулого, отримуючи загальне уявлення про історію відповідної країни або місцевості. Ідея створення подібних музеїв виникла в Данії ще в 1790 році, але втілилась лише в 1891 році у першому у світі музеї просто неба у шведському парку на горбистій місцевості, так званому "Скансені". В перекладі зі шведської "скансен" означає місцевість, зриту окопами, яка була пристосована в Стокгольмі для створення першого у світі музею просто неба. Наприкінці XIX ст. виникла ціла мережа схожих музеїв, які одержали назву "скансен", що набула загального змісту як синонім поняття "музеї просто неба". Створення цих музеїв відкрило якісно новий етап в історії музейного будівництва і водночас новий напрям музейного туризму.

В Україні на сьогодні діє 7 великих та середніх за площею музеїв просто неба. За масштабом діяльності (адміністративно-територіальною ознакою) скансени України можна поділити на:

- 1) всеукраїнський – Музей народної архітектури та побуту в Києві;
- 2) регіональні – Переяслав-Хмельницький музей архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини, Музей народної архітектури та побуту у Львові "Шевченківський гай", скансен у Чернівцях;
- 3) обласні – Закарпатський музей народної архітектури та побуту у м. Ужгород, Музей народної архітектури та побуту Прикарпаття у с. Крилос, Івано-Франківська обл., Музей історії сільського господарства на Волині, с. Рокині.

Водночас на території Тернопільської області, які більшості областей нашої країни співіснують різноманітні етнографічні, релігійні, національні групи та народності з відповідними культурно-мистецькими надбаннями і особливостями. Унікальність Тернопільської області полягає в тому, що її територія була ареалом проживання трьох основних етнографічних груп західноукраїнського регіону. Північна частина області з давніх-давен була заселена волинянами, чи дулібами, центральна і південна – подолянами, а західна – галичанами. Кожен етнос мав свої специфічні особливості у житловій і сакральній архітектурі, побуті, ремеслах, культурі тощо. Незважаючи на таку різноманітність етнокультурних форм Тернопільщина не має жодного скансену чи міні-скансену.

Аналіз останніх досліджень та публікацій дозволяє простежити ступінь вивчення як окремих елементів скансенів, так і їх комплексного та системного дослідження. Роль скансенів в системі туристичного продукту розглядав О. Афанасьєв [1], теоретичні основи та загальна характеристика скансенів України були проаналізовані Д. Каднічанським [2]. Національний музей народної архітектури та побуту України був

об'єктом дослідження П. Федаки [3]. У 1997 р. група науковців Рятівної археологічної служби інституту українознавства ім. Крип'якевича НАНУ під керівництвом М. Філіпчука розробила Концепцію палеоскансену "Старий Збараж" [4].

Метою даної статті є визначення та обґрунтування локалізації палеоскансену "Старий Збараж", проведення історико-географічного аналізу території на предмет встановлення історичних передумов зосередження оборонно-фортифікаційних та сакральних споруд літописного та середньовічного Збаража саме на цій території.

Пріоритетними напрямками діяльності Національного заповідника "Замки Тернопілля", в складі якого перебувають 11 історико-культурних об'єктів оборонно-фортифікаційного зодчества національного значення у 6 адміністративних районах Тернопільської області, є науково-дослідна, науково-реставраційна, пам'яткоохоронна, туристично-просвітницька та експозиційно-виставкова діяльність. Центром заповідника є місто Збараж, що вирізняється своєю самобутньою культурою, природно-рекреаційним потенціалом та архітектурою (замковий комплекс XVI-XVII ст., Спасо-Преображенська церква оборонного типу в урочищі "Монастирок" 1600 р., костел Св. Антонія та комплекс споруд монастиря оо. Бернардинів XVII-XVIII ст., Воскресенська та Успенська церква XVIII ст. тощо).

Неподалік Збаража, в межах сіл Залужжя та Старий Збараж, на вершинах мальовничих Подільських Товтр (Медоборів), по обидва береги р. Гнізна (притока Серету) розташовується територія, відома в сучасній історичній науці як "літописний Збараж". Цей історико-археологічний топонім включає в себе:

- руїни Старозбараської фортеці XV ст. на місці стародавнього городища слов'янського та давньоруського періодів IX-XIII ст. (гора Княжа, лівий берег р. Гнізна);
- оборонну церкву 1600 р. Преображення Господнього в межах залишків Свято-Онуфріївського монастиря XIII ст. (гора Монастирок);
- давньоруське городище, археологічні залишки зрубу, тілопальний могильник (гора Бабина, правий берег р. Гнізна) (карти 1, 2).

На території, що знаходиться між церквою Спаса та Княжою горою, в результаті повного комплексу археологічно-вишукувальних робіт науковцями Інституту українознавства ім. Крип'якевича НАН України (М. Філіпчук, Н. Білас), Національним заповідником "Замки Тернопілля" заплановано створення музею просто неба, з відтворенням жител кам'яного віку, трипільської культури, ранніх слов'ян, оборонного зодчества Київської Русі, дерев'яної сакральної архітектури тощо.

Отже, в межах так званого літописного Збаража, що охоплюють територію між вершинами Подільських Товтр (Медоборів) Княжа, Бабина і Монастирок, і планується розташування палеоскансену "Старий Збараж". Назва була обрана не випадково, адже територія знаходиться між населеними пунктами Залужжя і Старий Збараж, останній з XVIII ст. уже відомий як село. Методи дослідження вказаної території та топонімів, що належать до неї, можна умовно поділити на дві частини: документи, літописи і хроніки та археологічні розкопки та дослідження.

До першої категорії відносять Галицько-Волинський літопис за Іпатіївським списком, де під 1211 (1213) роком згадується Збараж (Збираж) в контексті військової діяльності краківського князя Лешка Білого ("...и потом же Лестько не можаше прийти Галича но шедь воева вколо Теробовл# и вколо Моклекова и Збъража и Бьковень вз#ть быс Л#хи и Роусью и вз# пл нь великъ и воротисс# в Л#хы ...") [8]. Протягом XIV ст. документальних згадок про Збараж в документах і літописах не знайдено. Хроніка Мацея Стрийковського в розділі "Про битву Вітовта з Корибутом" помилково твердить, що близько 1393 р. Корибут-Дмитро Ольгердович взамін Новгород-Сіверщини отримав на Поділлі Брацлав, Вінницю, Кременець, "а замки в Збаражі і Вишнівці сам збудував" [9]. Питання "генеалогічної війни" щодо походження кн. Несвізьких-Збараських від литовської династії Гедиміна – Ольгерда-Корибута не є темою даної статті [10]. В першій половині XV ст. Збараж фігурує як володіння кн. Федька Несвізького [11] та Дениска Мукосійовича [12]. Після смерті останнього поселення повертається до Василя Федьковича Несвізького, а з 1463 р. – до його дітей: Василя, Семена і Солтана – "отчичів і дідичів" Збараських.

В 1474 р. замок у Збаражі (тепер с. Старий Збараж) зазнав нападу хана Айдори, а тодішній власник міста і замку князь Василь Несвізький (Збараський) підпалив замок і згорів разом з укріпленням (імовірно фортифікації мали дерев'яно-земляний характер укріплення). Як уже йшлося, фортеця проіснувала як оборонно-фортифікаційний об'єкт до кін. 80-х рр. XVI ст. У 1589 р. княже місто Збараж було зруйноване татарами ("...есми до кгрунту от поганства татар спалены и спустошоные", і до 1601 р. "пустѣсть и людей в них нимаиѣ" [1]).

Церква оборонного типу Преображення Господнього (в народі – Спаса) на горі Монастирок збудована у 1600 р. за правління князя Януша місцевим старостою Григорієм Новицьким (як зазначається на фундаційній таблиці над входом до церкви). Відреставрована у 90-х рр. минулого століття, вона перебуває на балансі НЗ "Замки Тернопілля" і орендується православною громадою Київського патріархату с. Залужжя Збараського району.

Локалізація Старозбараського замку XIV–XV ст. та церкви Спаса 1600 р. подана на мапі Originalaufnahmskarte von Galizien und Lodomerien 1779-1783 та австрійській кадастровій карті с. Залужжя 1830 р. В середині XIX ст. австрійський художник німецького походження Антон Лянге на одній із своїх робіт зобразив руїни замку у Збаражі та церкву оборонного типу Спаса 1600 р. біля фортеці. Копію літографії, виконаної з рисунків А. Лянге, і подаємо як ілюстрацію до вищенаведених карт (див. фото 1, 2).

Мальовничі вершини Медоборів (фото 3, 4) сприяють розміщенню на їх території різноманітних об'єктів музейно-експозиційного спрямування, а саме відтворення жител, господарських будівель, предметів побуту і тощо мешканців нашого краю різних часових періодів – від палеоліту до Київської Русі.

У 1997 р. Науково-дослідний інноваційний центр “Рятівна археологічна служба” при Інституті українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України у м. Львові під керівництвом кандидата історичних наук Михайла Філіпчука в рамках проекту “Палеоскансен “Старий Збараж”” проводились роботи по створенню ескізного проекту слов'янської садиби. В результаті робіт на основі проведених археологічних досліджень було встановлено локалізацію об'єктів палеоліту, трипільської культури, ранньозалізного віку, черняхівської культури, слов'янського часу та періоду Київської Русі.

Для реконструкції садиби слов'ян було змодельовано житло, господарські будівлі, гончарну піч та інші елементи побуту того часу (див. фото 5).

Крім реконструкції жител різних історичних періодів в межах палеоскансену “Старий Збараж” планується встановлення різноманітних об'єктів дерев'яного сакрального зодчества, адже перші скити та храми на горі Монастирок були саме дерев'яними.

Першим і досить цінним об'єктом-експонатом за своїми архітектурними формами стала церква Архістратига Божого Михаїла 1767 р. із с. Горинка Кременецького району Тернопільської області. Це село з XV ст. входило в склад Збарасько-Кременецького удільного князівства. На даний час церква перебуває в пошкодженому стані і потребує негайного втручання фахівців з метою запобігання подальшого її руйнування. Постало питання про її розібрання та часткову заміну ряду конструкцій і перекладання на новому місці. Цим місцем і було обрано територію колишнього дерев'яного монастиря Святого Онуфрія на Чернечій горі в урочищі Монастирок. Настоятель храму Спаса о. Михайло Найко займається цим питанням і разом з волонтерами працює над перенесенням святині.

В своїй основі церква є хрестовиною з невеликими, квадратної форми, зовнішніми виступами в місцях перехрестя стін з та прирубленою до церкви, дещо ширшою, аніж стіна притвору, основою вежі-дзвіниці, котра увінчується шатровою банею та конусною маківкою з хрестом. У 1928 році було проведено капітальний ремонт храму. В стіни вставлено багато нових брусів, з надвору церкву помальовано дошкою та пофарбовано, перекрито оцинкованою бляхою та помальовано всередині. На ремонт церкви було віддано 17 десятин церковної землі в оренду. В цілому церква Святого Архістратига Михаїла є цінною пам'яткою дерев'яного зодчества середини XVIII ст., а тому може стати не лише ще одним діючим храмом, але й перлиною архітектури та туристичним об'єктом Чернечої гори в межах палеоскансену “Старий Збараж” [2].

Заходи по створенню згаданого палеоскансену передбачають запрошення викладачів та майстрів з усієї України, діячів культури, археологів, істориків, народних умільців для виготовлення відповідними інструментами (гончарний круг, прядка, різці тощо) макетів жител, предметів посуду, одягу, елементів побуту та господарського життя давніх людей доби палеоліту, трипільської та черняхівської культури, ранніх слов'ян та русичів. Для роботи планується використовувати оригінали предметів старовини та інструментів, що зберігаються у фондах Національного заповідника “Замки Тернопілля” [3].

Джерела та література

1. Афанасьєв О.С. Скансени України як важливий туристичний ресурс / О.С. Афанасьєв, С.В. Бурлака, Ю.М. Маркіна // Туристична індустрія: сучасний стан та пріоритети розвитку : Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції. – Луганськ : ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2009. – С.80–84 – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://tourlib.net/statti_ukr/afanasjev5.htm. – Назва з екрану.
2. Бригідир І. Культурно-мистецькі студії у Збараському замку та палеоскансен “Старий Збараж” / Ірина Бригідир // “Вісник історії краю” (часопис Національного заповідника “Замки Тернопілля”). – 2010 р. – № 2 (52). – С. 5.
3. Каднічанський Д. Скансени України / Д. Каднічанський // Краєзнавство. Географія. Туризм. – 2010. – № 16 (645).
4. Найко М. Осередок сакрального зодчества / Михайло Найко // “Вісник історії краю” (часопис Національного заповідника “Замки Тернопілля”). – 2010 р. – № 2 (52). – С. 5.
5. Палеоскансен “Старий Збараж”. Концепція. Під керівництвом М. Філіпчука. – “Рятівна археологічна служба” Інституту українознавства ім. Крип'якевича НАНУ. – Т. XIII, Кн 1. – Львів, 1997.
6. Підставка Р. Замок у Вишнівці: історія виникнення, становлення та локалізації / Руслан Підставка // Видання НУ “Львівська Політехніка” “Historical and Cultural Studies”, Vol. 1, № 1. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/26039/1/14-69-75.pdf>

7. ПСРЛ. – Т. 2. *Ипатьевская летопись*. – СПб., 1908. – Стлб. 715-736. Т.7. – [Електронний ресурс]: <http://litopys.org.ua/>
8. Розов В. Українські грамоти / В. Розов. – К. : З друкарні Української АН, 1928. – Т. 1 : XIV в. та перша половина XV в. – С. 130.
9. Собчук В. Мережа оборонних споруд Південної Волині (серед. XIV – 1-а полов. XVII ст.) / В. Собчук // Середньовічні та ранньомодернові оборонні споруди Волині / За ред. В. Собчука. – Кременець, 2006. – С. 22.
10. Федака П.М. Національний музей народної архітектури та побуту України на відтинку свого 40-річчя / П.М. Федака // Матеріали Міжнародної наукової конференції “Народна культура України: традиції і сучасність”, присвяченої 40-річчю заснування Музею народної архітектури та побуту України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nmnapu.org.ua/novyny/nmnapu-na-vidtynkusvoho-40-richchja/> – Назва з екрану.
11. Strykowski M. Kronika polska, litewska, zmodska i wszystkiej Rusi / Macej Strykowski. – Warszawa, 1846. – Т.ІІ, 572 s.
12. Wolff J. Kniaziowie litewsko-ruscy od końca czternastego wieku / Jozef Wolff. – Warszawa, 1895. – S. 276.

Резюме

ПАЛЕОСКАНСЕН “СТАРЫЙ ЗБАРАЖ” – ПЕРСПЕКТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ НАУЧНО-ЭКСПОЗИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО ЗАПОВЕДНИКА “ЗАМКИ ТЕРНОПОЛЬЯ”

Підставка Р. В. (Збараж)

В данном исследовании на основе историко-географического, археологического и историографического материала проанализирована территория локализации, возникновения, развития и упадка летописного Збаража. Обоснованы принципы организации и размещения палеоскансена “Старый Збараж” на обособленной территории трех медоборских гор Збаражского подрайона Товтрового кряжа (Княжа, Монастырок, Бабына). Намечены перспективы создания на территории Призамкового парка г. Збаража этнографическо-архитектурного музея под открытым небом “Збаражское этносело”.

Ключевые слова: летописный Збараж, палеоскансен, этносело, музей под открытым небом, Медоборы, Подольские Товтры, урочище Монастырок, заповедник “Замки Тернополья”.

Summary

PALEOSKANSEN “STARY ZBARAZH” – PERSPECTIVE DIRECTION SCIENTIFIC AND EXHIBITION ACTIVITIES OF THE NATIONAL RESERVE “ZAMKY TERNOPILLA”

Pidstavka R.V. (Zbarazh)

In this study, based on historical and geographical, archaeological material that historic and geographic analyzed territory localization, origin, development and decline of the chronicle Zbarazh. Sound principles of organization and localization paleoskansen “Stary Zbarazh” on the territory of three separate mountains Medobory Zbarazh subdistrict Tovtry ridge (Kniazha, Monastyrok, Babyna). Prospects of creation on the territory of a castle park Zbarazh ethnographic and architectural open-air museum “Zbarazhske etnoselo”.

Key words: chronicle Zbarazh, paleoskansen, etnoselo, open-air museum, Medobory, Podolski Tovtry, tract Monastyrok, reserve “Zamky Ternopilla”.

Михальчук Л.С.
(Галич)

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА “ДАВНІЙ ГАЛИЧ”

УДК 069 (477.83/86) : 39

Анотація: У даній статті висвітлюється історія створення та тематична структура музею просто неба, в якому відтворюються споруди із чотирьох етнорегіонів Прикарпаття: Покуття, Гуцульщини, Бойківщини та Опілля. Подається опис автентичних пам’яток кожного етнорегіону. При їх характеристиці звертається увага на інтер’єр, народний одяг, речі побуту. Також висвітлюються основні види діяльності музею: науково-дослідна, культурно-освітня.

Ключові слова: музей, етнорегіон, експозиція, пам’ятки, хата, церква, стодола, кузня, інтер’єр.

Культурна спадщина є найпотужнішою складовою формування української ідентичності поруч із мовою, територією, економічним життям і спільністю історичної долі, що може стати чинником національної консолідації, посприяти суспільному розвитку. У цьому контексті особливу роль покликани відіграти музеї шляхом здійснення своєї соціальної функції документування процесів і явищ, яка передбачає цілеспрямоване відображення у музейній збірці за допомогою музейних предметів тих процесів і явищ, що їх музей вивчає відповідно до свого профілю і місця в музейній мережі [4, с. 36].

Музей-скансени – найбільш раціональна і дійова форма комплексного показу творів народної архітектури, предметів побуту у природному оточенні, відтворенні народних традицій. Упродовж останніх років спостерігається зростання їх ролі у системі сучасних засобів поширення етнокультурної інформації та популяризації культурної спадщини народу. Саме музей просто неба успішно допомагає розв’язанню найбільш актуальних і найскладніших проблем суспільства, пов’язаних з відродженням духовності українського народу, традицій виховання молодого покоління [2, с. 18].

Зарубіжна і вітчизняна практика показала, що музеї просто неба є найкращим способом організації збереження народної архітектури. Привезені в розібраному вигляді і змонтовані в одному місці, старовинні будівлі створюють музей. Тут під керівництвом спеціалістів організується надійна їх охорона і консервація [2, с. 27].

Ідею створення музейної експозиції просто неба вперше подав швейцарський учений Чарлз де Бонеттен в 1790 році. Та здійснити цю ідею вдалося лише через 100 років у Швеції, де в 1891 році видатний етнограф Артур Хазеліце заснував загальновідомий музей “Скансен”. Цей музей по праву вважається родоначальником музеїв просто неба. Потім такого типу музеї з’явилися в інших країнах світу. Українську народну архітектуру вперше було показано в 1887 році в Тернополі на етнографічній виставці. Тут експонувались хати з Поділля, Надбужжя, Наддніпрянщини і Гуцульщини [2, с. 44].

Ідею створення музеїв просто неба, які вже наприкінці XIX – на поч. XX ст. почали виникати в світі, висували на Україні в різні часи відомі вчені, музейні працівники М. Біляшівський, І. Свенціцький, В. Кобільник.

Відразу після Другої світової війни ініціативу створення музеїв підносять І. Вільде, О. Кульчицька, І. Свенціцький, І. Крип’якевич.

Прийнятий у музеях України етнографічний принцип побудови експозиції полягає в тому, що споруди (житлові, господарські, виробничі і культові) відтворюються в тих ансамблях, до яких вони початково належали.

Таким чином формуються мікросела (сектори), які представляють відповідні етнографічні зони. А це дає можливість у музеях простежувати різні архітектурні школи [1, с. 232].

Одним із таких музеїв і є Музей етнографії Національного заповідника “Давній Галич”, який розташований на околиці села Крилоса, на першій лінії оборонних валів давнього Галича.

Постанову про створення музею Івано-Франківська обласна рада прийняла 10.08.1979 року, а після опублікування відповідного наказу Міністерства культури України у 1981 році був вирішений ряд організаційних питань: виділення земельної ділянки, виготовлення кошторисної документації, архітектурно-планове розміщення зон, вивчення і відбір експонатів для майбутнього музею [3, с. 22].

Замовником будівництва музею стало управління культури Івано-Франківського облвиконкому. Науково-проектну документацію розробив Львівський інститут “Укрзахідпроектреставрація”. Автор проекту – І. Могитич, від Івано-Франківського філіалу – З. Соколовський [3, с. 23].

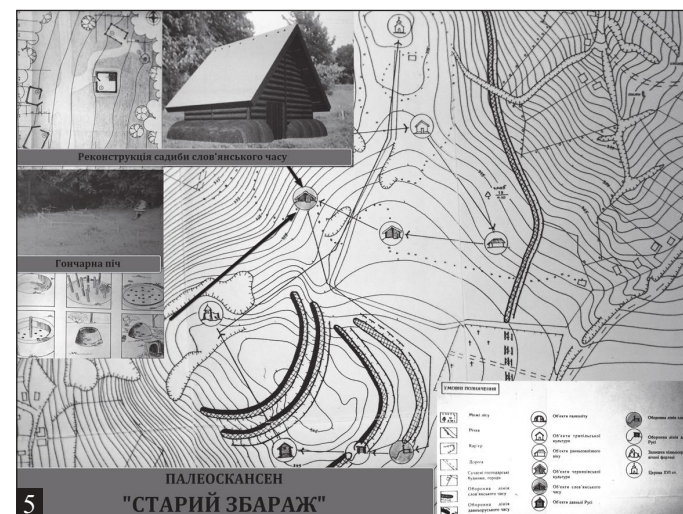


Фото 1. Мапа Ф. фон Міга
Фото 2. Австрійська кадастрова карта 1830 р.
Фото 3. Медоборські гори.
Фото 4. Вид з г. Княжа на урочище Монастирок
Фото 5. Графічно-територіальна локалізація палеоскансену Старий Збараж (Карта-схема)

Спочатку музей існував на правах відділу Івано-Франківського краєзнавчого музею. З 1986 року став окремим закладом. Етнографи та архітектори музею досліджували в науково-пошукових експедиціях пам'ятки архітектури по селах Прикарпаття, вивчаючи традиційні зразки матеріальної культури, проводили паспортизацію споруд, створюючи каталоги з описами. До музейної експозиції підбирали типові будівлі з кожного етнографічного регіону, враховуючи стан збереження архітектурного об'єкта, його художньо-естетичну вартість. Виготовляли планшети, на яких були розміщені фотографії, креслення, графічні зображення, характеристика споруд. Всі виявлені споруди науково систематизували і класифікували відповідно до етнографічних регіонів.

Пам'ятки маркували, розбирали, а будівельники-реставратори відтворювали їх на місці. На жаль, у 1990 році будівництво припинилося і продовжилось тільки з 1994 року, після того як музей увійшов у склад Національного заповідника "Давній Галич".

Тридцять років на цій території відтворюються архітектурні пам'ятки XIX – початку XX століття, які представляють історико-етнографічні регіони Івано-Франківщини: Покуття, Гуцульщину, Бойківщину та Опілля.

Територія музею – це мальовнича ділянка площею 7 гектарів, різноманітний рельєф якої дає уяву про ландшафти різних етнографічних зон Прикарпаття.

Сьогодні музей-скансен є центром збереження матеріальної та духовної спадщини наших предків. Хати XIX – початку XX ст. вже є пам'ятками історії та культури, що характеризують минуле нашого краю, місцеві будівельні традиції та їх самобутність. За зразками старовинних будівель можна простежити етапи розвитку українського народного зодчества, його зв'язки з традиціями культур інших народів [2, с. 14].

Традиційне сільське будівництво відзначається значною поліваріантністю як у плануванні житла, застосуванні різноманітних будівельних матеріалів, технік, так і в специфіці господарського комплексу, формуванні двору [6, с. 48].

У нашому музеї експонуються найтипівіші пам'ятки народної архітектури та побуту Прикарпаття: традиційні селянські житлові та господарські будівлі під солом'яними стріхами та гонтовим покриттям, виробничі та громадські споруди, побудовані у каркасно-дильованій, каркасно-валькованій техніках та у зруб. Експонати для інтер'єрів будинків зібрані відповідно до специфіки кожного регіону. Це зразки народного одягу, тканини, вишивки, килими, вироби з кераміки, металу, дерева, глини, музичні інструменти, знаряддя праці, культу, різноманітні побутово-ужиткові речі, предмети, які засвідчують талант і працелюбність багатьох поколінь нашого народу. Цьому передувала велика науково-дослідницька робота працівників музею. В ході численних наукових експедицій вивчався етнічний склад населення, його матеріальна і духовна культура, народне будівництво, обладнання житлових та господарських будівель, громадських і виробничих споруд, обряди і звичаї, фольклорні надбання. На підставі проведених досліджень відбиралися архітектурні споруди, етнографічні предмети, формувалися фондові колекції, що і дає змогу створювати нові та поповнювати діючі експозиції.

Кожна музейна споруда – оригінальна пам'ятка народного зодчества, що є яскравим свідченням творчої винахідливості у будівництві.

Музей дає змогу побувати у давньому минулому, побачити здобутки наших предків. Тут зберігається все, що нам, українцям, дороге, що є гордістю нашого народу, і це закономірно: адже не вартий майбутнього той народ, який не цінує свого минулого.

Основне завдання науковців – виявити, дослідити, зберегти і донести до майбутніх поколінь пам'ятки історії, культури та побуту минулих епох, що дозволяє осягнути і зрозуміти минуле. Тому діяльність музею ведеться за такою програмою: науково-дослідна робота, наукове комплектування фондів, експозиційна та виставкова діяльність, науково-освітня робота, реставрація пам'яток архітектури та співпраця з етнографічними музеями.

Огляд експозиції розпочинається з етнорегіону "Покуття", який у музеї відображений традиційною покутською садибою кінця XVIII – початку XX ст. (с. Торговиця, Городенківський р-н). У цьому ж регіоні представлена виробнича споруда – олійня XIX ст. із с. Олеша Тлумацького району, де відтворено інтер'єр з традиційною майстернею для виготовлення олії.

Образ гуцульського села в Карпатах з його розсіяною системою забудови – віддаленим розташуванням садиб одна від одної і своєрідним побутом – у мініатюрі повторює музейна експозиція.

З етнографічної Гуцульщини перевезено дві хати-"гражди" XIX ст., типову гуцульську хату 40-х років XX ст. із смт Ворохта Надвірнянського району. Однією з найцікавіших споруд є хата-"гражда" – замкнений двір із с. Усте-Ріки Верховинського району з хатою, коморою, господарськими будівлями, який характер-

ний для кінцевого стану розвитку гуцульського житлового будівництва і дає можливість виявити низку традиційних прийомів зведення житла на Гуцульщині. Головна споруда двору – хата, до якої добудовано господарські прибудови – "притули". Основний будівельний матеріал – дерево. Покриття даху – гонта, найпоширеніша в цьому етнорегіоні.

У музеї відреставровано гуцульську хату середини XX ст., де представлений діючий ткацький верстат (кросна), оформлено міні-музей ткацтва. Тут відвідувач має змогу ознайомитись з одним із найпоширеніших ремесел прикарпатців. В умовах натурального господарства воно задовольняло потреби селянської сім'ї в полотні та тканинах, які використовувались для одягу, господарських цілей, прикрашення житла.

Бойківщину, яка славиться своїми традиціями народної архітектури, демонструє традиційна хата 1878 року, про що свідчить дата на сволюку, із с. Полянці Долинського району.

У плані вона складається з трьох приміщень – двох житлових приміщень, розділених сіньми. В одній із кімнат оформлено експозицію школи-"дяківки". Зруб хати складений з товстих брусів. Щілини між ними закладені мохом і замазані глиною. Такий тип житла побутував тільки на українському заході Карпат. Дах високий, під соломою. У будівлі багато архаїзмів: гряди (своєрідні полиці під стелею), глиняна долівка, курна піч, маленькі віконця.

За традицією внутрішній простір розподілявся так, щоб кожен кут мав своє призначення. Тільки так могла розміститися в ньому велика родина, виділивши місце для відпочинку, їжі та праці.

Четвертий регіон, який експонується у музеї – "Опілля". Довгі роки цей край нібито був забутий людьми, ніби перебував у тіні Карпатських гір. Жили на Опіллі нащадки слов'янського племені білих хорватів. Разом з іншими племенами вони творили велику східнослов'янську державу Київську Русь, а потім Галицьке та Галицько-Волинське князівство.

На даний час регіон "Опілля" в музеї представлений садибою з хатою ткача середини XIX ст. та господарською спорудою – стодолю кінця XIX ст., перевезеними з с. Вікторів Галицького району.

Хата ткача, яка є в музеї, представляє собою трикамерне житло (сіни + хата + комора). Конструкція стін зрубна. Це, звичайно, хата заможного селянина, бо на Опіллі в основному переважали хати "на стовпах у закидку з шаром глини, або на стовпах з вальками". Хата напівкурна, має окремі входи в сіни і в комору.

Внутрішній інтер'єр є особливою етнографічною виставкою опільської вишивки та народного одягу, зібраних у селах Опілля. Зразки одягу відзначаються виразністю силуету, багатством і різноманітністю складових елементів та декоративного оздоблення. Тут представлені чоловічі та жіночі костюми, які склалися з домотканої сорочки, поясного та плечового одягу, пояса, взуття, головного убору.

У господарській споруді – стодолі – виставлені засоби транспорту та знаряддя праці. Майже всі знаряддя праці та інструменти, якими у своїй трудовій діяльності користувалися селяни, були виготовлені руками місцевих майстрів.

Невід'ємним елементом архітектури українського села завжди була церква. Її ставили на сільському майдані, на найвищому місці. Тому в скансенах, крім хат, повинні бути церкви [3, с. 193].

Церква Всіх Святих кінця XIX ст., яка експонується в музеї, перевезена в 2000 році. Вона належить до хатного типу, який досить рідкісний на території Галичини, але все-таки зустрічається частіше на Опіллі, ніж в інших регіонах Прикарпаття. Храм збудовано з ялинових півкогод, з'єднаних простим замком. Стоїть на дубових підвалинах. Орієнтований вівтарем на схід, являє собою дводільну, однозрубну споруду. Дводільність видно тільки в інтер'єрі, бо зовні це один зруб, накритий двосхилим дахом, що увінчаний над навою маленькою банею на восьмигранному барабані.

Церква має традиційний західний вхід і боковий з півночі, акцентований ширшим ганком на чотирьох стовпчиках, покрита двосхилим дахом. У церкві змонтовано іконостас, перевезений із с. Різдяни Галицького району. Із навколишніх опільських сіл зібрано ікони кінця XIX – початку XX ст. з різними біблійними сюжетами, хоругви, процесійні хрести. У вівтарі знаходяться престол, літургійні предмети. У церкві відбуваються Богослужіння.

З виробничих споруд експонується кузня кінця XIX ст. Це невелика споруда. Стіни "на стовпах у закидку з шаром глини". Дах двосхилий, покритий черепицею. Виставлений інтер'єр: горн, ковальський міх, кувадло, закріплене на вертикальній колоді, точило, корито з водою для гартування та охолодження виробів, стояк для підковування, знаряддя праці коваля. Кузня є діючою. Тут проводяться майстер-класи з ковальства.

Окрасою музею є оглядова вежа (чотириповерхова споруда, висота 18 м). На другому і третьому поверхах оформлено експозицію оборонної споруди (мечі, щити, списи, луки, стріли, драбини, сокири та ін.), на четвертому поверсі – оглядовий майданчик, з якого можна побачити краєвиди музею та давнього Галича.

Біля вежі створена своєрідна комплексна зона відпочинку для туристів. Кожна експозиція в музеї має широкі можливості для естетичного і патріотичного виховання. Кожна пам'ятка, що експонується, виконує три функції: пізнавальну, виховну та естетичну. Пам'ятки музею характеризують певну історичну епоху, а їх інтер'єри наочно демонструють, у яких умовах жили і працювали наші предки.

Створення тематичних та етнографічних експозицій розширює та поглиблює розробку етнографічної проблематики, сприяє збереженню народної традиційної культури у її локальних проявах [2, с. 5].

Основною формою впливу на громадськість залишаються експозиції, які оприлюднюють результати науково-дослідної та колекціонерської роботи працівників музею [9, с. 73].

Центрами розвитку етнографічної науки стали на сучасному етапі музейні заклади. Об'єктивно це зумовлюється вже самою природою музеїв як установ, уся різноманітність культурно-освітньої діяльності яких розгортається на основі їх науково-дослідної роботи.

На основі архівних документів, археологічних матеріалів, польових спостережень у музеї проводиться науково-дослідна робота – дослідження етноregionу Опілля. Опілля в цілому і територія Галицького і Рогатинського Опілля, зокрема, є найменш вивченою і найбільш суперечливою у порівнянні з іншими регіонами Прикарпаття.

Для розвитку етнографічного музеєзнавства велике значення мають польові матеріали, зібрані під час етнографічних експедицій, які організовуються в складі Національного заповідника “Давній Галич”. Наукові співробітники, які працювали в цих експедиціях, зафіксували особливості, характерні для Опілляського етноregionу, в діалекті, елементах житлового і сакрального будівництва, домашніх промислах, одязі мешканців цього краю. Зібрані матеріали лягли в основу видання першої частини монографії “Опілля”, в якій здійснюється аналіз матеріальної культури даного regionу. Готується до видання друга частина колективної праці, яка висвітлює духовну культуру наших предків.

На основі експозиційного комплексу, виставок розроблена чітка система екскурсійного обслуговування. Основною формою науково-освітньої роботи залишається екскурсія, яка одержала в умовах диференційного підходу до різних категорій відвідувачів подальший розвиток [4, с. 35]. Проводяться оглядові, тематичні екскурсії, екскурсії-лекції, уроки-екскурсії. В останні роки відзначається посилення інтересу до народознавства та етнографії. Тому вчителі приводять учнів на уроки народознавства, де вони знайомляться з архітектурою, історією та традиціями виробництва тканин, елементами українського одягу, стародавнім посудом та ін. Проводиться певна співпраця музею зі школами району та області. Головне в цій роботі – новий підхід у виборі тематики екскурсій, читання лекцій у шкільних закладах, проведення екскурсій у формі діалогу.

Музей дозволяє закріпити та поглибити накопичені школярами знання, роблячи таким чином свій внесок у систему освіти і виховання людини. В музеї інформація набуває наочності, образності, активує візуальне мислення, стає засобом спадкоємності і передачі досвіду.

Програма “Екскурсія без екскурсовода” дає можливість кожній родині самостійно, без втручання екскурсовода і порушення моделі внутрішнього сімейного спілкування знайомитись з музейними експонатами.

Частими гостями у нас є студенти мистецьких вузів – вони вивчають зразки узорів розпису, різьби, вишивки та ін.

Враховуючи те, що приїзд до музею молодих пар на відео- та фотозйомки став уже доброю традицією, для них проводяться “святкові” екскурсії, де молодята у хатах-експонатах знайомляться з особливостями родинних відносин у різні періоди, з побутом української сім'ї минулого століття.

Тобто музей у педагогічному плані виконує такі функції, як освітню, розвиваючу, навчальну і виховну. Удосконалюються і такі популярні форми культурно-просвітницької діяльності, як масові заходи.

Музей є оберегом духовної культури нашого народу, яка своїм корінням сягає сивої давнини, пов'язана з різними періодами людського життя, порами року, тому сприяє відродженню, збереженню та пропаганді традиційних звичаїв та обрядів населення краю.

На території скансену проводяться фольклорно-етнографічні свята, де відвідувачі мають чудову нагоду ознайомитись зблизька з традиціями прикарпатців, взяти самим безпосередню участь у театралізованих дійствах, придбати вироби народних майстрів і сувеніри, покуштувати традиційні прикарпатські страви, побачити народні костюми з різних етноregionів Прикарпаття, а також ознайомитись з народними ремеслами.

Традиційним став у нас музейно-туристичний фестиваль “Галицька брама”, в якому беруть участь представники різних музеїв області з презентацією своїх експонатів.

Для популяризації і реклами пам'яток ми співпрацюємо зі ЗМІ, які знімають і транслюють фільми про музей, інтерв'ю, друкують статті співробітників музею.

“Прикарпаття у мініатюрі” – так називають сьогодні музей екскурсанти і кажуть, що сюди хочеться повертатися знову і знову, щоб відчути енергетику єднання старовини і сучасності, а вони зустрічаються саме тут...

Основне завдання музеїв просто неба при їх створенні та функціонуванні полягає у збереженні найцікавіших автентичних пам'яток архітектури, створенні умов для вільного доступу до цих будівель широких верств населення, показі у комплексі національної народної культури й архітектури, предметів побуту, допомозі відродження народних ремесел і проведення фольклорних свят, вирішенні наукових проблем, пов'язаних з пошуком, збором, вивченням, реставрацією експонатів.

Сучасний досвід функціонування музеїв-скансенів переконує, що за своїм структурно-змістовним наповненням вони є інноваційними за своєю суттю. Це унікальні соціально-культурні педагогічні комплекси, що спроможні інтегрувати зусилля сім'ї, школи, громадських організацій на формування духовної спільної родини, зміцнення сімейних цінностей і традицій [4, с. 116].

Майбутнє музею бачимо в перетворенні його в науковий і духовний центр, виконання його соціальних функцій, адже національна культурна спадщина та її складова – пам'ятки історії та культури – відіграють важливу роль у розбудові незалежної Української держави, відродженні духовності та історичної пам'яті.

Джерела та література

1. Гудченко З. Музей народної архітектури України. – К., 1981.
2. Данилюк А. Шляхами України. – Львів, 2003.
3. Збереження та використання культурної спадщини України: проблеми та перспективи // Матеріали міжнародної ювілейної наукової конференції. – Галич, 2004.
4. Ковальчук Є. Музей у сучасному світі: розробка наукової концепції // Волинський музейний вісник : наук. зб. – Вип. 3. – Луцьк, 2012.
5. Королець С. Деякі аспекти музейної справи // Музеї України. – 2007. – № 1.
6. Музей народної архітектури та побуту у Львові / Відпов. Косакевич І. – Львів, 2011.
7. Музей просто неба. Сучава – Чернівці. Румунія – Україна, 2012.
8. Скринник Т. Етнографічні музеї України. – К., 1989.
9. Саполига М. Музейна документація та презентація культурних національних меншин в Словаччині // Народна творчість та етнографія. – 2007. – № 6.

Резюме

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МУЗЕЯ ЭТНОГРАФИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ЗАПОВЕДНИКА “ДРЕВНИЙ ГАЛИЧ”

Михальчук Л.С. (Галич)

В данной статье освещается история создания и тематическая структура музея под открытым небом, в котором воспроизводятся сооружения из четырех этноregionов Прикарпаття: Покуття, Гуцульщины, Бойковщины и Ополья. Подается описание аутентичных памятников каждого этноregionа. При их характеристике обращается внимание на интерьер, народную одежду, предметы быта. Также освещаются основные виды деятельности музея: научно-исследовательская, культурно-образовательная.

Ключевые слова: музей, этноregionы, экспозиция, достопримечательности, дом, церковь, сарай, кузница, интерьер.

Summary

THE HISTORY OF ETHNOGRAPHE AND FUNCTIONING OF THE NATIONAL RESERVE “ANCIENT GALICH”

Mykhalchuk L.S. (Galich)

This article highlights the history of the structure and content of the open-air museum, which played four buildings all regions Carpathians: Pokuttya, Huzulshchyna, Boikivshchyna and Opole. Served description of each all regions authentic monuments. With their characteristic draws attention to the interior, people's clothes, things of life. Also highlights the main activities of the museum: research, cultural and educational.

Key words: museum, all regions, exposure, monuments, house, church, barn, smithy interior.

Боренько Н.В.
(Львів)

УКРАЇНСЬКИЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ФАЯНС В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ І ПОБУТУ У ЛЬВОВІ

УДК 738.1/22 [(477+4)]“18/19”:81-115

Анотація: У статті висвітлюється питання дослідження фаянсового посуду, зокрема інтер'єрних декоративних тарілок виробництва XIX – першої половини XX ст., в збірці Музею народної архітектури і побуту у Львові. Підкреслено питання наукового опрацювання та комп'ютеризації фондів колекцій. Подано стислий огляд наявної літератури про історію розвитку фаянсової продукції на території України та Європи. Автор зупиняється на технології розмалювання тарілок, аналізі сюжетних та декоративних мотивів на посуді з різних країн. Відзначено лінгвістичні відмінності, етнографічні та мистецькі аспекти, проблему зарахування виробів з України до продукції інших держав.

Ключові слова: Україна, Європа, інтер'єр, колекція, атрибуція, каталог, фабрика, фаянс, посуд, тарілка, тавро, національний стиль, малювання, сюжет, тематика.

Дослідження виробів з фаянсу підприємств України та Західної і Центральної Європи й на сьогодні є актуальним. Навіть відомі фахівці, вивчаючи високомистецькі фарфорові вироби, як правило, залишали поза увагою фаянс. Лише завдяки тому, що більшість заводів і фабрик в країнах Європи використовувала обидва види сировини, а також наявності знаків на цьому посуді маємо певний обсяг фактологічного матеріалу. Крім того, в зв'язку з недосконалою системою обліку в нашому музеї ці вироби об'єднані в єдину групу предметів з гончарної глини, фарфору, фаянсу та скла. В цій групі нараховується до 700 зразків фаянсу і фарфору. Більшість – це декоративні настінні тарілки, над якими триває процес атрибуції [39, с. 24]. Він став можливим на основі цифрового каталогу, якому передувала комп'ютеризація фондів колекцій на основі єдиної науково-інвентарної картки з фотозображенням в професійній програмі Fotoware Fotostation Pro Edition – оновленої версії, в значній мірі опрацьованої головним зберігачем Русланом Сірим [41, с. 268–269]. Велике значення має фотофіксація зворотної сторони виробу із тавром. Атрибуцію полегшує наявність фахової літератури, в т. ч. такої, що містить каталоги знаків.

Опису світових зразків та історії виникнення фарфоро-фаянсових заводів і фабрик багато уваги протягом XX–XXI ст. приділяють польські науковці Л. Хросціцький, С. Малаховський-Лемпіцький [61], С.-Р. Ришард [62], Е. Ковецька, Г. Хойнацька, С. Лось, М. Лось, Л. Виноградов, А. Шкурлат [63], Р. Гжондзеля [60] та ін. Тавра всіх підприємств на території колишньої Російської імперії на поч. XX ст. вивчав російський дослідник А. Селіванов [51], а наприкінці XX ст. – кримський колекціонер А. Родіонов [50]. Перелік українських науковців XX ст., на жаль, нечисленний – це львів'яни Л. Долинський [45], М. Гладкий [44], Ф. Петрякова [49]. Значного розвитку питання вивчення фарфоро-фаянсової продукції на території України від XVII ст. і до поч. XXI ст. набуло за останні десятиліття у працях О. Шкільної. Нею завершено фундаментальну трилогію. Перша книга [55] присвячена економічним, технологічним і художнім аспектам. У другій [56] проаналізовано історію підприємств на території сучасної України від XVII ст. В останньому томі [57] зібрано всі відомі тавра України. Ця тенденція започаткована Л. Долинським [45, с. 75-84] за прикладом відомого польського колекціонера С.-Р. Ришарда, який опублікував види тавр на українській і європейській порцеляні [62]. Польський науковець Л. Хросціцький дослідив знаки європейських фабрик XVIII – XX ст. [59], ним охоплені країни за політичним поділом того часу – це Польща, Великобританія, Австрія, Чехословаччина, Данія, Фінляндія, Франція, Болгарія, Ірландія, Німеччина, Росія (СРСР), Угорщина, Італія. Проте, як це буде видно нижче, в його праці теж пропущені окремі значні підприємства. Про фарфор і фаянс як види кераміки йдеться у високо оціненому мистецтвознавцями посібнику для учнів художніх шкіл Н. Крутенко [47]. Обсяг її розповіді – це Україна, Росія, Німеччина, Китай, взаємозв'язок технологічних процесів та культурних і мистецьких якостей виробів з цих країн. Фарфор-фаянс фабрик волинської групи на Україні став темою кандидатської дисертації А. Титаренко [52]. До атрибуції музейної колекції фаянсу та нечисленних зразків фарфору, їхньої ролі в інтер'єрі народного житла зверталася й автор [39; 40; 41; 42; 43].

Аспекти дослідження фаянсового посуду: час і місце продукування, технологія, декор, сюжети і стилі, роль в інтер'єрі і використання – дають змогу розглядати його з різних точок зору. Він органічно впису-

ється в традиційну народну культуру, в систему взаємовпливів та взаємозбагачень сусідніх народів. Про важливість розгляду цієї тематики наголошує й А. Титаренко: “У нинішній ситуації, коли галузь промисловості з виготовлення тонко-керамічних виробів майже остаточно припинила своє існування, а вивчення наявних творів проводиться неналежним чином, питання ґрунтовного дослідження та збереження фарфоро-фаянсових пам'яток набуває надзвичайної актуальності” [52, с. 3]. Як підсумовувала О. Шкільна, в останні десятиліття XX ст. відбувалося масштабне знищення фарфоро-фаянсової галузі в Україні [53, с. 411]. На жаль, так триває й надалі, і це теж є вагомим стимулом проведення фахових досліджень.

У виданні О. Шкільної [56] висвітлена історія підприємств на території етнічної України. Автор розглядає королівські статусні виробництва на землях польських резиденцій, панські садибні мануфактури, казенні “великоімперські” заводи та напівкустарні майстерні. Багато цих “фарфурень” і “фаянсарень” сягають корінням доби Першої Речі Посполитої. Це виробництва Яна III Собеського у Жовкві і Глинську XVII ст., Прота Потоцького у Чуднові, перша мануфактура Юзефа Чарторийського у Корці, фаянсова фабрика графів Браницьких у Дибинцях, підприємства графів Ілінських (Романів і Довбиш), княгині Яблоновської (Білогин), княгині Потоцької (Ємільчин), купців Пржибильських (Довбиш, Коростень). Дослідження в цій сфері відкривають низку полемічних питань і дискусій про спільну культурну спадщину. Адже упродовж 2-ї пол. XX ст. і надалі у польському джерелознавстві побутує традиція зараховувати продукцію України до своїх державних здобутків. Це не відповідає історичній правді і применшує значення праці українських митців в європейському контексті. Цього ж принципу дотримується і А. Родіонов [49] стосовно території колишньої Російської імперії, відносячи до її підприємств як українські, так і польські фабрики, така ж концепція раніше була характерна для А. Селіванова [51]. Окремі тавра свідчать, що вироби країн, які входили до складу Австро-Угорської імперії, позначалися підписом “Австрія”. Ця важлива політично-суспільна проблема теж спричинила потребу аналізу частини музейної колекції Львівського скансену: в той час, коли українські фабрики у різні історичні періоди вважались власністю панівних чужоземних держав, європейські могли значно потужніше і швидше розвивати свій національний стиль. Зокрема, вагомими факторами, які впливали на виробництво фарфору-фаянсу на Волині, стали територіальні переділи Речі Посполитої 1772, 1793, 1795 рр., що викликали суттєві зміни в економічному та політичному житті цієї частини України. Водночас “з огляду на політико-економічні зрушення від середини XVIII ст. на території волинських земель відбувалися тісні взаємини місцевих та фахівців високої кваліфікації Центральної Європи. Завдяки співпраці зі спеціалістами німецького, австрійського, польського, французького походження, які допомагали налагоджувати виробничі процеси та художню частину діяльності підприємств, сформувалася техніко-технологічна база заводів, що сприяла розробці форм та унікального декору творів фарфору-фаянсу Волині” [52, с. 9].

Кожне підприємство, незалежно від країни, застосовувало власну манеру розмалювання та систему тавр (марок, сигнатур), які ставили, як правило, на денці виробу. Непоодинокі випадки запозичення штампів і сюжетів. На жаль, є багато виробів, де сигнатура відсутня. Серед них в збірці музею особливо цікава група настінних тарілок, на яких відображено сюжети з людськими постатями, в т. ч. на історичну тематику, зокрема періоду Першої світової війни та після неї (фото 1) [9; 12; 15; 26]. Електронна версія каталогу дає змогу атрибутувати ці предмети шляхом порівняння з визначеними зразками.

Отже, особливістю української культури, зокрема упродовж XIX – 1-ї пол. XX ст. (такий історичний період визначає нашу колекцію), є перебування України в складі різних держав. Цим пояснюється домінування різностильових предметів на окремих історичних територіях: на центральній, східній і північно-східній Україні це вироби всіх підприємств, що функціонували на території колишньої Російської імперії (вагоме місце займала Києво-Межигірська фабрика). На західній Україні, яка на значний період стала однією із складових частин величезної Австро-Угорської імперії, процес формування керамічної, в тому числі й фаянсово-фарфорової промисловості, проходив у тісному взаємозв'язку з розвитком цих галузей в інших державах, насамперед тих, що входили до складу імперії, а саме Австрії, Угорщини, Польщі, Чехії та Словаччини. На початку XX ст. вагомим етапом у мистецькому житті Західної Європи стало зародження українського національного стилю. Діяльність керамічних підприємств – фабрик І. Левинського у Львові, Коломийської гончарної школи, керамічної станції при Львівській політехніці, керамічної майстерні в Товстому на Тернопільщині, пропаганда української народної кераміки на численних виставках в Австрії, Чехії, Німеччині викликала значне зацікавлення українським мистецтвом. Як наслідок – впровадження українських народних форм і орнаментики в промислове виробництво низки європейських підприємств [48, с. 81]. Галицькі керамісти в XIX – 1-й пол. XX ст. працювали на європейських майолікових чи фарфо-

ро-фаянсових фабриках. Відомо, що випускники Коломийської гончарної школи були задіяні на підприємствах Львова, Станіславова (тепер Івано-Франківськ), у західноукраїнських майстернях Яворова, Потелича, Миколаєва, Старої Солі, Кут та Пістиня, а на території етнічної Польщі – під Краковом, у Варшаві, в Прушкові під Варшавою, в Щеціні, у лемківським Новім Санчі. Випускники Товстівської гончарної школи працювали не лише в Галичині, а й на землях Російської імперії, в Німеччині, Румунії та Польщі [48, с. 52].

Водночас власниками і, відповідно, визначниками мистецьких і стильових пріоритетів найпотужніших заводів та фабрик і в Російській імперії, і в Речі Посполитій, і на інших підприємствах Європи були німці або євреї. Наприклад, ще у 1802 р. на Києво-Межигірську фабрику був запрошений із Саксонії майстер К. Вімерт, який зайнявся освоєнням нових кольорових мас і полив з місцевих глин [46, с. 103]. Наявність єврейських керівників на території України в складі Радянського Союзу підкреслює О. Школьна: “До 1926 р. (введення обов’язкової графі “національність” поруч з партійною приналежністю) відповідальні пости в порцеляні-фаянсі України переважно займали євреї, які ефективно управляли підприємствами галузі до більшовицького перевороту. Завдяки їх зв’язкам впродовж перших років радянської влади були налагоджені постачання компонентів мас, полив, фарб, золота й обладнання з-за кордону” [53, с. 420].

Зміни власника протягом XIX – I-ї пол. XX ст. (вони були доволі частими) позначались як на мистецьких стилях і засобах, так і на таврах та знаках, що дає можливість доволі точно встановлювати час і місце виготовлення. Це важливо, адже, як слушно зазначає Р. Гжонзеля, саме від сер. XIX ст. до сер. XX ст. відбувалась інтенсивна зміна канонів традиційної культури: “Важко визначити, які фаянсові вироби і яких фабрик, а також в який період досягали колишньої Галичини, де діяли різні митні бар’єри та антиімпортні заборони, що видавав австрійський уряд [...]. Видається правдоподібним, що тільки в міжвоєнний час ринки Південно-Східної Польщі ширше відкрилися для продукції польських керамічних фабрик, що лежали за межами колишніх австрійських земель” [60, с. 4-5] (Переклад Н. Боренько).

На межі XIX–XX ст. ринок тогочасної Галичини був заповнений виробами всіх країн, що входили до складу Австро-Угорської імперії, адже процес переходу з кустарної на промислову основу у західноєвропейських країнах проходив значно швидше. Мануфактури переростали у великі підприємства з дешовшою механізованою технологією. У 2-й пол. XIX ст. було знято митні кордони між Польщею й Росією. До Галичини, хоч і в мінімальних кількостях, почали надходити вироби з фабрик Волині – Корецької, Кам’яно-Бродівської, Городницької, Баранівської, Довбиської, Коростинської, а також з Києво-Межигірської та Будівської, що біля Харкова. Окрім фаянсового посуду, вони виготовляли і фарфорові вироби, в основному сервізи, та досконалу фігурну пластику. Лише Будівська фабрика спеціалізувалась виключно на фаянсі, при цьому мистецький і споживчий стиль її продукції був іншим. Її заснував 1887 р. відомий російський промисловець С. М. Кузнецов, згодом вона стала найбільшим підприємством на Україні, що виробляла столовий фаянсовий посуд [44, с. 94]. Незважаючи на значну продуктивність цього підприємства, яке перестало існувати буквально в останні роки, його здобутки мало згадані в науковій літературі, що, як вже зазначалося, більше цікавилася фарфором. Це привело до того, що навіть відомий мистецтвознавець Ф. Петрякова віднесла цю фабрику не тільки до групи дрібних, але ще й до таких, “існування яких нерідко виявляється апокрифічним” [49, с. 179].

Окремі тарілки, а також чашки, орнаментовані здебільшого вже технікою деколь чи друку, виробництва Будівської, Корецької, Баранівської, Полонської фабрик лише частково мають інтер’єрно-декоративний характер. Ті з них, що належать до радянського періоду, декоровані або дрібним квітковим орнаментом, або системою смуг і схематичних фігурок. Їхня кількість в музейній колекції дуже незначна. Єдиний унікальний предмет – це плоска декоративна тарілка з автопортретом молодого Тараса Шевченка [33] (фото 2). Подібна тарілка (без тавра) із портретом М. Гоголя є в Полтавському краєзнавчому музеї. Крім такої ж, інша, значно менша за розмірами, зображає пам’ятник Т. Шевченку у Харкові, відкриття якого відбулось у 1934 р. Обидві тарілки (автопортрет і пам’ятник) знаходяться також у фондовій колекції Волинського краєзнавчого музею в Луцьку. Традиція створювати саме цим способом портретні зображення на Будівській фабриці була пов’язана з іменем художника П. Губічева у 1930-40-х рр. [42, с. 120].

На Львівщині, тобто у Східній Галичині, в цей час (у складі Другої Речі Посполитої) мали вагомий збут вироби місцевих фабрик, які діяли у Потеличі, Любичі Королівській, Сідлиськах, Глинську, Пацикові, Білотині, Сасові – місцях, де водночас функціонувало й народне гончарство зі своїми формотворчими й декоративно-орнаментальними канонами. Всі вони, за винятком “фарфурні” в Глинську (5 км від Жовкви), згорнули своє виробництво в основному ще до кін. XIX ст. Глинська фабрика (спершу керамічна, пізніше фаянсова) проіснувала з 1656 р. (документальне підтвердження 1747 р.) аж до 1939 р. [54, с. 209-214]. Вона

була орієнтована на випуск декоративного столового, а не інтер’єрного посуду з якісного “делікатного” фаянсу. В XIX ст. – на поч. XX ст. тут випускали вироби, декор яких складався “лише з пасків, на які начебто нанизані крихітні трикутнички, що імітують стібки вишивки [...]”. Подібне оформлення фарфоро-фаянсового посуду й ваз зустрічається протягом XIX століття на багатьох галицько-волинських підприємствах, зокрема у Корці, Городниці, Баранівці. Це свідчить про існуючі тісні зв’язки розвинутих промислових центрів та вироблення певних традицій декорування продукції” [54, с. 213]. На жаль, жодного виробу з Глинська у нашій колекції немає.

Проте й ті поодинокі предмети з інших підприємств Львівщини, якими можемо похвалитися, свідчать про оригінальність стилю і техніки кожного з них. Тавро Потелицької фабрики – відтиснутий у фаянсовій масі знак “Potylicz” знаходимо на двох тарілках з ручним розмальовуванням. Одна з них [17] має на дзеркалі зображення букета у вазі, виконаного фарбами насичених кольорів (коричневий, синій, зелений), друга [18] розмальована в інших – пастельних – тонах: птах, подібний за стилем до малювання на гончарному посуді, в оточенні квітів. Берег має широку кайму з голубих губкованих хрестиків, теж зовсім відмінну, адже попередня тарілка була декорована по берегу шістьма ромбами з коричнево-зелених крапок. Інша річ, що тарілки не були настінними, оскільки вони не мають на пружку зовнішнього ребра отвору для шнурка. Це може бути додатковим свідченням того, що тарілки були виготовлені в період, коли ще не розквітла практика декорування стін. Адже Потелицька фабрика, розташована на українсько-польському пограниччі, була заснована в 1830-х рр. і діяла правдоподібно до кін. XIX ст. [60, с. 25]. Тут також випускали миски і мисочки з двома профільованими вигнутими вушками, скупо декоровані або тільки по фризу, або окремими вкрапленнями і невеличким букетиком на дзеркалі [20; 23]. Всі чотири миски, які є в колекції, мають однакову форму, незалежно від розміру – бік під кутом 45 градусів, великий контур, чіткий залом посередині берега.

Такої ж форми миски з Любичі Королівської. Вона теж знаходиться на пограниччі, біля Рави-Руської, як і Потелич, і місцева фабрика функціонувала з 1855 до 1911 р. Окрім побутово-вжиткових виробів, тут продукували і посуд для релігійних потреб євреїв [58, с. 230], оскільки, як твердить Р. Гжонзеля, за весь час свого існування, незважаючи на зміну власників, фабрика була в руках євреїв і орієнтувалась на смаки і потреби як автентичного сільського жителя, так і значної єврейської громади [60, с. 27]. У колекції присутні великі побутові миски, масивніші, аніж потелицькі, їх є три, причому дві з вухами, одна без, та одна тарілка з дуже чітким заломом посередині берега [24], знову ж таки із цікавим зображенням казкового птаха (фото 3). Як і на потелицьких, так і на любичівських мисках з вушками немає тавра, він є лише на тарілці і великій мисці без вушок. Такі вироби визначаємо за аналогією та за описами в літературі. Потелицькі миски згадував М. Гладкий, датуючи їх сер. XIX ст. та підкреслюючи, що у виробках Львівщини, в першу чергу у формах предметів, спостерігається вплив народного мистецтва [44, с. 94]. Декор мисок та тарілок з Любичі Королівської детально описала Р. Гжонзеля: “...оздоблені по берегу ясно-блакитним геометричним узором, який складається з елементів, утворених відтиском штемпеля, старанно виконаних на дні, де вони нагадують малювання на порцеляні, та букетів квітів, які відзначаються красою композиції, легкістю і оригінальністю” [60, с. 27] (Переклад Н. Боренько).

У цей же час значно потужніші польські фабрики, в основному Варшавського воєводства – у Влоцлавеку, Прушкові, Новому Дворі, Колі, Ходзежі, Цмільові, Празі біля Варшави та ін. – випускали у великій кількості фаянсовий посуд, а найбільше – стандартні глибокі тарілки, які на зовнішньому пружку дна мали дірочку для шнурка, тобто заздалегідь проектувалися як настінні. В меншій мірі вони виробляли столовий посуд – горнятка, салатниці тощо. Декорували вироби різними техніками ручного розпису, часто запозичуючи чи перекупуючи сюжетні шаблони та кальки. Історія польського фарфору, а відповідно, й фаянсу розпочинається щойно з кін. XVIII ст., а це, як підкреслює А. Шкурлат, дуже пізно порівняно з іншими європейськими підприємствами [63, с. 11].

Розквіт декоративних технік і форм фаянсу в Польщі припадає щойно на другу половину XIX ст. Фабрики у Влоцлавеку на всьому протязі свого існування були цікаві використанням різноманітних технік ручного і комбінованого малювання – пензлем, губкою, штампуванням, шаблонуванням, набризком, причому в кожному виробі видно індивідуальну творчу манеру. Всього фабрик в цьому містечку нараховують п’ять. Перша з них була створена 1873 р. і проіснувала до 1939 р., змінюючи власників. За цей час вона п’ять разів міняла символіку, конфігурацію й колір тавра, наприкінці зупинившись на зображенні орла з розгорнутими крилами і підписові PROGRES (в певний період з початковими літерами прізвищ двох попередніх власників). Одна із тарілок, виконаних на межі 1918-1939 рр. [30], демонструє ускладненість форми, властиву для цієї фабрики, та строгу лаконічність декору із значним залишком світлого тла. Як під-

кресливала Р. Гжонзеля, вироби цієї фабрики мають аналогії з продукцією інших європейських фірм [60, с. 46]. Основним власником другої був Леопольд Чаманський, про що свідчать підписи на всіх п'яти таврах з 1888 до 1939 р. Вироби цього підприємства найцікавіші, характерні складними сюжетними малюнками. Три інші фабрики були менш відомі, проіснували малий термін, мали по одному-два тавра. Пізніше всі фабрики Влоцлавека були об'єднані у власність акціонерної спілки. За всіма ознаками можна визначити час виготовлення тарілок з точністю до 20-30 років.

Взагалі сюжетні мотиви, властиві виробам польських фабрик, зокрема з Влоцлавека, можна розділити на такі основні групи: насамперед це рослинний (квітковий) мотив, який або повністю домінує по всій поверхні [4; 7] (фото 4), або співіснує з доповненнями композиційного [2; 3] чи геометричного [6] орнаменту. Доволі часто як доповнення [28], а інколи і як самостійний декор [19] (фото 5), зустрічається стилізація вишивки хрестиком. Як відомо, техніка хрестика з'явилася в Європі з кінця XVIII ст., а в Росії та на Україні – з поч. XIX ст., проте наприкінці XIX ст. вона стала характерною саме для українців і поліхромною, в той час як у Польщі, Німеччині та ін. країнах Європи витісняється іншими – стебнівкою, гафтом тощо. Слід додати, що фабрика у Влоцлавеку, особливо за часів Леопольда Чаманського, виконувала замовлення на кругові написи по фризу різними мовами, в т. ч. французькою, українською, угорською, італійською, часто з використанням національного орнаменту та інших атрибутів [11]. Як відзначає О. Школьна, польська продукція в числі європейських виробів широко постачалася на експорт [58, с. 233]. Цікава група тарілок, в яких поверхня фризу має рельєфний віночок зі снопиків, господарського реманенту (вил) та/або польових квітів (фото 6). Ця кругова орнаментальна смуга зафарбована пульверизатором переважно в зелений, синій, коричневий кольори світлих відтінків [2; 7]. Ручний розпис на промислових фаянсових виробках, що виник у сер. XIX ст., мав бути саме таким: біле тло вимагало контрастної колористики, гладкість підглазурної, рідше попередньо глазураної поверхні – вільних, розлогих, сміливих мазків пензлем чи губкою, а рельєфний фриз підсилював контрасти. Квіти утворюють різноманітні композиції в рамках канону, властивого народній творчості широкого діапазону, диктату форми й технічних можливостей. Цікава група виробів, де орнамент по фризу і берегу поєднується із сюжетним мотивом на дзеркалі. Тут бачимо композиційні малюнки різного типу, властиві як і народній творчості, так і європейським зразкам попередніх століть – птахи [14], які видозмінюються в хатню птицю, серед якої колоритно виділяються півні [10; 21; 22; 29], коні [31] та інша живність, олені в стрімкому русі, розташовані повністю і на дзеркалі, і на березі та фризі [27] (фото 7). І незначна, проте цікава група тарілок, де центральне місце займають реалістичні постаті людей з чітко виявленим етнічним колоритом [13] (фото 8).

Вироби інших європейських фабрик теж не є поодинокими у колекції Львівського скансену, хоч кількість їх в порівнянні з польськими значно менша. Одним із підприємств, тавро якого не згадане в жодному із довідникових видань і вироби якого найбільше представлені в нашій колекції, є фабрика фаянсу в містечку Вільгельмсбург (Нижня Австрія), заснована 1795 р. і досі працююча. Тавро є зображенням герба міста з написом FAUENGERIE-WILHELMSBURG. На декількох декоративних тарілках цієї фабрики використано символіку угорського прапора. Очевидно, що час випуску цих виробів – політичний період Австро-Угорської імперії. Два види тавра, аналогічні за зображенням герба – у масі та друковані – свідчать про різні періоди виробництва, крім того, витиснене тавро має єдиний підпис WILHELMSBURG і, можливо, є давнішим. Очевидно, зі зміною власників або художників суттєво змінювались види розмальовування. Тарілки з тисненим тавром теж можна згрупувати: по-перше, це вироби, на дзеркалі яких технікою ручного підполивного малювання по шаблону майстерно виконано цілі художні поліхромні картини: сценка у корчмі [1] (фото 9), два войовничі півні [32] (фото 10), по-друге – це серія виробів з надполивним малюванням, виконаним широкими мазками помаранчевої фарби інтенсивного забарвлення, такими ж мазками зеленої фарби та іноді, як доповнення, синьої. Тут теж зустрічається цікаве зображення птаха [38], напис-привітання угорською мовою [34]. Факт відсутності даних про таку фабрику зайвий раз є свідченням того, що підприємства, які спеціалізувалися виключно на фаянсі, не користувалися увагою дослідників, хоч і випускали дуже цікаву мистецьку продукцію.

Цифровий каталог допоможе прояснити й інші подібні “білі плями”. Однією з них до останнього часу було виявлення місцезнаходження фабрики, тавром якої є п'ятивершинна корона в колі, з прямим підписом SZAKMARY та HOLLOYAZA внизу по півкругу. Вироби цієї фабрики відрізняються своїм колоритом і композиційною побудовою. На одній із тарілок бачимо букет з квітів і пшеничних колосків, який заповнює всю площину, без відзначення межі берега [16] (фото 11). На жаль, у монографії Л. Хросціцького теж немає згадки про м. Гологаза в Угорщині, де з 1857 р. розпочався розквіт фарфорово-фаянсового виробництва,

який триває донині, причому зі значною модернізацією. Часові рамки (1939-1949 рр.) декількох тарілок цієї фабрики в нашій колекції пов'язані з іменем власника Кароя Шакмари. Ще одна серія виробів, географію яких в свій час було зазначено автором як невиявлену у публікації 2011 р. [40, с. 205], належить до фабрики кам'яної кераміки, фаянсу і фарфору в Будапешті GRANIT, заснованої щойно в 1922 р. Як зазначає Л. Хросціцький, характер декорування виробів цієї фабрики – використання багатого традиції угорського народного мистецтва [59, с. 348].

Малювання тарілок суттєво відрізняється від продукції як польських, так і австрійських підприємств – це здебільшого значне вивільнення білого тла, візерунок дрібний, на дзеркалі часто у вигляді віночка польових квітів або букетика, барви двоколірні, дуже рідко триколірні [35; 37]. Друга, менш численна група – це поліхромний геометризований декор, виконаний пензлем по шаблону, на дзеркалі значно більший, іноді з натуралістичними доповненнями [36], наприклад із зображенням екзотичного птаха [5] (фото 12). Такий декор О. Школьна пояснює таким чином: оскільки європейська продукція постачалася на експорт, зокрема до країн Сходу і африканського континенту, частина виробів набула виразних рис єврейсько-марокканської кераміки, якою прикрашалися будівлі середземноморського порту Танжер. Однойменна назва і прижилася на Закарпатті спершу для тарілок зі східними мотивами “в оформленні на кшталт геометризованих екзотичних квітів (подібних до візерунків калейдоскопа), інколи у поєднанні з серцями тощо, а згодом і для всієї групи посуду, оздобленого у вільній широкій манері густого розпису, що вкривав майже всю поверхню виробу поліхромними квітами, галузками стебел і листя, що нагадує пальмове” [58, с. 233]. У зв'язку з цим окремі дослідники стали називати танжерами всі декоративні настінні тарілки, що, очевидно, є хибним, оскільки на більшій частині території України така назва не вживається. На західноукраїнських землях включно з Карпатами це в основному “полумисок”, рідше “тарілка мальована”, “польська”. На Буковині до цієї назви іноді додається визначення “маймутований”, “мармуровий”, і лише на Закарпатті це “танжер”, “танджер”, інколи “танер”, “талер”. В колекції музею є більш як 20 тарілок із тавром GRANIT, є також одна миска з кам'яної маси, вона має чітке зовнішнє ребро, розмальована в ділянці дзеркала синіми й зеленими мазками ангобу по біло-синьому тлі у вигляді квітки на стеблі [8]. Очевидно, на поч. XX ст. продукція фабрики “Будапешт-Граніт” мала значний збут на землях Східної Галичини.

Подібним візерунком, властивим для вищезазначеної першої групи (вінок польових квітів) відзначаються тарілки, тавро на яких свідчить, що це вироби фабрики Дітмара Урбаха з Чехословаччини [25]. Серед них зустрічається орнамент берега у вигляді шашок, аналогічний частині неідентифікованих виробів [12], що дозволяє припустити їх походження з Чехії (Богемії) періоду її перебування в складі Австро-Угорської імперії. Найбільшим підприємством Чехії з виробництва фарфору є фабрика в Горному Славкові (з 1793 р.), натомість саме з фаянсу розпочала свою діяльність в 1805 р. фабрика в Даловіце, і щойно з 1831 р. тут відбувається перехід на порцеляну. Подібно діяла і фабрика в столиці Празі – з 1791 р. фаянс і щойно з 1837 і до 1910 р. фарфор [59, с. 142, 149-151]. Проте даних про особу Дітмара Урбаха теж не вдалося відшукати. Так само неідентифікованими залишаються тарілки з тисненим тавром у вигляді декількох варіантів зображення хатинки із силуетом птаха на даху. Лише на єдиній тарілці з колекції Закарпатського музею народної архітектури і побуту вдалося побачити під хатинкою підпис HUNGARY. Колекцію цього музею досліджувала багатолітній головний зберігач М. Найпавер.

Отже, географія виробництва та побутування фаянсових виробів XIX–XX ст., широко використовуваних в інтер'єрі народного житла, охоплює територію України, Польщі, Австрії, Угорщини, Чехії, Словаччини, Росії, Німеччини та інших європейських країн. Кожен промисловий осередок мав свій стиль, технологічні особливості, систему малювання та типові сюжети. Творені на промисловій основі упродовж більш як трьох століть, з урахуванням як народних традицій, так і книжкових та авторських зразків, вони зробили свій значний внесок у багатогранну картину народного побуту суміжних етносів в історичному дискурсі і еволюційному розвитку, властивому кожному народові зокрема, та культурних взаємовпливів, зумовлених як перебуванням в одній державі протягом певних історичних етапів, так і загальнонародними цінностями та закономірностями розвитку культури й історії.

Джерела та література

1. Інв. № АП-2489/Г-150. Тарілка. Придб. 1973 р. в с. Бабин Косівського р-ну Івано-Франківської обл.
2. Інв. № АП-6291/Г-559. Тарілка. Придб. 1977 р. в с. Джури Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.
3. Інв. № АП-6292/Г-560. Тарілка. Придб. 1977 р. в с. Джури Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.
4. Інв. № АП-6296/Г-564. Тарілка. Придб. 1978 р. в с. Мишин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.

5. Інв. № АП-7705/Г-643. Тарілка. Придб. 1978 р. в с. Мишин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.
6. Інв. № АП-7706/Г-644. Тарілка. Придб. 1978 р. в с. Мишин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.
7. Інв. № АП-7758/Г-662. Тарілка. Придб. 1978 р. в с. Мишин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.
8. Інв. № АП-7877/Г-707. Тарілка. Придб. 1978 р. в с. Тисівці Сторожинецького р-ну Івано-Франківської обл.
9. Інв. № АП-7904/Г-721. Тарілка. Придб. 1978 р. в с. Тисівці Сторожинецького р-ну Івано-Франківської обл.
10. Інв. № АП-7905/Г-722. Тарілка. Придб. 1978 р. в с. Тисівці Сторожинецького р-ну Івано-Франківської обл.
11. Інв. № АП-9505/Г-847. Тарілка. Придб. 1979 р. в с. Топорівці Новоселицького р-ну Івано-Франківської обл.
12. Інв. № АП-9643/Г-858. Тарілка. Придб. 1979 р. в с. Топорівці Новоселицького р-ну Івано-Франківської обл.
13. Інв. № АП-10480/Г-911. Тарілка. Придб. 1980 р. в м. Болехів Долинського р-ну Івано-Франківської обл.
14. Інв. № АП-10482/Г-913. Тарілка. Придб. 1980 р. в м. Болехів Долинського р-ну Івано-Франківської обл.
15. Інв. № АП-11101/Г-936. Тарілка. Придб. 1980 р. в с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.
16. Інв. № АП-11234/Г-950. Тарілка. Придб. 1980 р. в с. Люта Великоберезнянського р-ну Івано-Франківської обл.
17. Інв. № АП-11809/Г-1003. Тарілка. Придб. 1981 р. в м. Болехів Долинського р-ну Івано-Франківської обл.
18. Інв. № АП-11810/Г-1004. Тарілка. Придб. 1981 р. в м. Болехів Долинського р-ну Івано-Франківської обл.
19. Інв. № АП-12551/Г-1128. Тарілка. Придб. 1981 р. в с. Попельники Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.
20. Інв. № АП-15219/Г-1389. Миска. Придб. 1984 р. в м. Бучач Тернопільської обл.
21. Інв. № АП-16720/Г-1475. Тарілка. Придб. 1986 р. в с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.
22. Інв. № АП-17019/Г-1505. Тарілка. Придб. 1987 р. в с. Драчинці Кіцманського р-ну Івано-Франківської обл.
23. Інв. № АП-17472/Г-1547. Миска. Придб. 1988 р. в м. Львів.
24. Інв. № АП-17486/Г-1561. Тарілка. Придб. 1988 р. в м. Львів.
25. Інв. № АП-17488/Г-1563. Тарілка. Придб. 1988 р. в м. Львів.
26. Інв. № АП-17509/Г-1584. Тарілка. Придб. 1988 р. в м. Львів.
27. Інв. № АП-17518/Г-1593. Тарілка. Придб. 1988 р. в м. Львів.
28. Інв. № АП-17536/Г-1611. Тарілка. Придб. 1988 р. в м. Львів.
29. Інв. № АП-17542/Г-1617. Тарілка. Придб. 1988 р. в м. Львів.
30. Інв. № АП-17565/Г-1640. Тарілка. Придб. 1988 р. в м. Львів.
31. Інв. № АП-17566/Г-1641. Тарілка. Придб. 1988 р. в м. Львів.
32. Інв. № АП-17683/Г-1758. Тарілка. Придб. 1988 р. в м. Львів.
33. Інв. № АП-17792/Г-1766. Тарілка. Придб. 1988 р. в с. Гончарівка Монастирського р-ну Тернопільської обл.
34. Інв. № АП-20536/Г-1951. Тарілка. Придб. 2003 р. в с. Мамаївці Кіцманського р-ну Івано-Франківської обл.
35. Інв. № АП-20548/Г-1963. Тарілка. Придб. 2003 р. в с. Мамаївці Кіцманського р-ну Івано-Франківської обл.
36. Інв. № АП-20689/Г-1986. Тарілка. Придб. 2004 р. в с. Дубове Сторожинецького р-ну Івано-Франківської обл.
37. Інв. № АП-20691/Г-1988. Тарілка. Придб. 2004 р. в с. Дубове Сторожинецького р-ну Івано-Франківської обл.
38. Інв. № АП-20695/Г-1992. Тарілка. Придб. 2004 р. в с. Дубове Сторожинецького р-ну Івано-Франківської обл.
39. Боренько Н. Атрибуція керамічних виробів – важливий чинник науково-дослідницької роботи / Боренько Надія // Проблеми збереження, відтворення та популяризації історико-культурної спадщини в контексті діяльності музеїв просто неба // Матеріали Першої міжнарод. наук.-практ. конф. : наук. зб. – Львів : Априорі, 2013. – Вип. 1. – С. 23-34.
40. Боренько Н. Колекція фаянсу в Музеї народної архітектури і побуту у Львові: до проблеми атрибутування і каталогізації / Надія Боренько // Українська керамологія: нац. наук. щорічн. – Опішне : Укр. Нар.-зн., 2011. – Кн. 3. – Т. 2. Атрибуція кераміки в Україні. – С. 195-206.
41. Боренько Н., Сірий Р. Концепція побудови музейних каталогів / Надія Боренько, Руслан Сірий // Волинський музей: історія і сучасність: зб. наук. пр. за матеріалами П'ятої Всеукр. наук.-етнограф. конф., 16 трав. 2014 р. – Луцьк, 2014. – С. 268-269.
42. Боренько Н. Польський фаянс в інтер'єрі традиційного народного житла XIX – XX ст. на українсько-польському пограниччі / Надія Боренько // Проблеми слов'янознавства: зб. наук. пр. – Щорічн. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 2014. – Вип. 63. – С. 135-144.
43. Боренько Н. Фаянсовий декоративно-вжитковий посуд XIX-XX ст. в інтер'єрі народного житла Галичини / Надія Боренько // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. – Щорічн. – К. : ІМФЕ, 2008. – Вип. 8. – С. 133-137.
44. Гладкий М. Фаянс / М. З. Гладкий // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1969. – С. 92-95, 119-123.
45. Долинський Л. Український художній фарфор / Л. В. Долинський. – К. : Вид-во Акад. наук УРСР, 1963. – 86 с. + іл.
46. Заїка А. Києво-Межигірський фаянс XIX століття зі збірки НЦНК “Музей Івана Гончара” / Анатолій Заїка // Актуальне народне: інтерпретації традиційної культури. Матеріали VII Ювілейних Гончарівських читань. – К.: НЦНК “Музей Івана Гончара”, 2011. – С. 99-104.
47. Крутенко Н. Розповіді про кераміку / Наталія Крутенко. – К. : Либідь, 2002. – 240 с. : іл.
48. Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. Контакти і взаємовпливи / Олесь Нога, Ростислав Шмагало. – Львів : Логос, 1994. – 120 с.
49. Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.) / Ф. Петрякова. – К. : Наук. думка, 1985. – 221 с.

50. Родионов А. Марки русского фарфора. Практическое руководство для собирателей / А.М. Родионов. – К. : Сти-лос, 2005. – 287 с.

51. Селиванов А. Фарфор и фаянс Российской империи: описание фабрик и заводов с изображениями фабричных клейм / А. Селиванов. – Владимир, 1903.

52. Титаренко А. Фарфор-фаянс Волині кінця XVIII – початку XX століття в музейних колекціях України: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05 / Анна Олександрівна Титаренко – НАН України, Укр. т-во охорони пам'яток історії та культури, Центр пам'яткозн-тва. – К., 2014. – 18 с.

53. Школьна О. Віхи розвитку управління і господарювання в галузі фарфору-фаянсу України останнього століття / О. Школьна // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Національної акад. мист-в України. – К. : ХІМДЖЕСТ, 2010. – Вип. 7. – С. 411-431.

54. Школьна О. Жовква і Глинсько: два найбільш давні виробництва тонкостінного фаянсу, започатковані Яном Собеським на українських землях / О. Школьна // Жовківські читання 2011 : зб. статей першої наук. конф. “Музей в сучасному світі” / Львівська галерея мистецтв. – Львів : Растр-7, 2011. – С. 207-219.

55. Школьна О. Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. В 2-х кн. Т. I. – К. : Інтертехнологія, 2011. – 400 с. : іл.

56. Школьна О. Фарфор-фаянс України. Історія виробництв (середина XVII – початок XXI століття). Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі [у 2 кн.] / Ольга Школьна – К. : День Печати, 2013. – Кн. 2. – Ч. 1. – 400 с. : іл.

57. Школьна О. Фарфор-фаянс України. Торгові знаки підприємств галузі. Термінологічний словник [у 2 кн.] / Ольга Школьна – К. : День Печати, 2014. – Кн. 2. – Ч. 2. – 400 с.: іл.

58. Школьна О. В. Фаянсовий трактирний посуд і “танжери” в побуті українців XIX – першої половини XX століття / О. В. Школьна // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. – Вип. 13. – К. : Фенікс, 2013. – С. 224-234.

59. Chroscicki L. Porcelana – znaki wytworni europejskich / Leon Chroscicki. – Warszawa : Wydawnictwo artystyczno-graficzne, 1974. – 406 с. + іл.

60. Grządziela R. Fajanse polskie od polowy XIX w. do polowy XX w. / Romualda Grządziela. – Sanok, 1983. – 83 с. + іл.

61. Malachowski-Lemhicki S. Fabryki porcelany i fajansy na Wołyniu / Stanislaw Malachowski-Lemhicki. – Równe, 1933.

62. Ryszard S.-R. Porcelana od baroku do empiru / Stanislaw-Ryszard Ryszard. – Warszawa, 1964.

63. Szkurlat A. Manufaktura porcelany i fajansu w Korcu / Anna Szkurlat. – Warszawa : Osrodek Wydawniczy Zamku Krolewskiego, 2011. – 356 с. + іл.

Резюме

УКРАИНСКИЙ И ЕВРОПЕЙСКИЙ ФАЯНС В КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА ВО ЛЬВОВЕ

Боренько Н.В. (Львов)

В статье освещается вопрос исследования фаянсовой посуды, в частности интерьерных декоративных тарелок производства XIX – первой половины XX в., в собрании Музея народной архитектуры и быта во Львове. Подчеркнут вопрос научной проработки и компьютеризации фондовых коллекций. Подан краткий обзор имеющейся литературы об истории развития фаянсовой продукции на территории Украины и Европы. Автор останавливается на технологии раскраски тарелок, анализе сюжетных и декоративных мотивов на посуде из разных стран. Отмечены лингвистические различия, этнографические и художественные аспекты, проблема отнесения изделий из Украины в продукцию других государств.

Ключевые слова: Украина, Европа, интерьер, коллекция, атрибуция, каталог, фабрика, фаянс, посуда, тарелка, клеймо, национальный стиль, рисование, сюжет, тематика.

Summary

UKRAINIAN AND EUROPIAN POTTERY IN LVIV MUSEUM OF NATIONAL ARCHITECTURE AND RURAL LIFE COLLECTIONS

Boren'ko N.V. (Lviv)

In article is discussed the question of pottery researching, in particular, the studding of decorative dishes, produced in XIX – the beginning of XX century, in Lviv Museum of National Architecture and Rural Life collections. Showed necessarily of scientific research and computerization museum founds collections. The short literature review and history of pottery on the territory of Ukraine and Europe are done. The author describes the technology of plates painting, analyses story line and decorative motives of different countries dishes. The lingual traits, ethnography and art aspects, problems of including Ukrainian pottery to other countries are detected.

Key words: Ukraine, Europe, interior, collections, attribution, catalog, fabric, pottery, dishes, plate, sign, national style, painting, story line, subject.

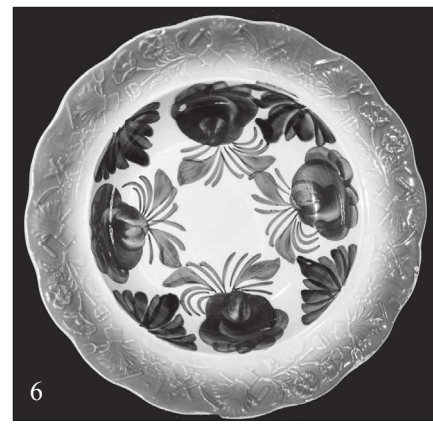
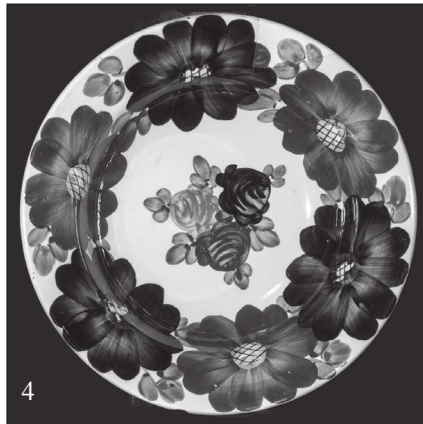


Фото 1. Інв. № АП-7904/Г-721. Тарілка "Полювання". Фабрика і країна виробництва невідомі (Чехія. Кін. XIX – поч. XX ст. ?) Фото Р. Сірого.

Фото 2. Інв. № АП-17792/Г-1766. Тарілка "Тарас Шевченко. Автопортрет". Фабрика м. Буди. Україна. 1930-ті рр. Фото Р. Сірого.

Фото 3. Інв. № АП-17486/Г-1561. Тарілка "Птах". Фабрика м. Любича Королівська. Польща. Кін. XIX – поч. XX ст. Фото Р. Сірого.

Фото 4. Інв. № АП-7758/Г-662. Тарілка "Квіти". Фабрика м. Влоцлавек. Польща. 1918-1939 рр. Фото Р. Сірого.

Фото 5. Інв. № АП-12551/Г-1128. Тарілка "Вишивка". Фабрика м. Нови Двор. Польща. 1918-1939 рр. Фото Р. Сірого.

Фото 6. Інв. № АП-6291/Г-559. Тарілка "Квіти в обрамленні сніпків". Фабрика м. Влоцлавек. Польща. 1923-1939 рр. Фото Р. Сірого.

Фото 7. Інв. № АП-17518/Г-1593. Тарілка "Олені". Фабрика м. Влоцлавек. Польща. 1923-1939 рр. Фото Р. Сірого.

Фото 8. Інв. № АП-10480/Г-911. Тарілка "Жінка в національному вбранні". Фабрика м. Влоцлавек. Польща. 1923-1939 рр. Фото Р. Сірого.

Фото 9. Інв. № АП-2489/Г-150. Тарілка "У корчмі". Фабрика м. Вільгельмсбург. Австрія. Кін. XIX – поч. XX ст. Фото Р. Сірого.

Фото 10. Інв. № АП-17683/Г-1758. Тарілка "Войовничі півні". Фабрика м. Вільгельмсбург. Австрія. Кін. XIX – поч. XX ст. Фото Р. Сірого.

Фото 11. Інв. № АП-11234/Г-950. Тарілка "Букет квітів і колосся". Фабрика м. Гологаза. Угорщина. 1939-1949 рр. Фото Р. Сірого.

Фото 12. Інв. № АП-7705/Г-643. Тарілка "Екзотичний птах". Фабрика м. Будапешт. Угорщина. 1922-1939 рр. Фото Р. Сірого.

**Пісцова М.П.,
Старченко В.І.**
(Полтава)

ОРНАМЕНТАЛЬНІ МОТИВИ ВИБІЙЧАНИХ ТКАНИН У ЗБІРЦІ ПОЛТАВСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО

УДК 069.5:745.52 (477.53)

Анотація: У даній статті на основі фондової збірки Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського та наявної літератури авторами проведено комплексний аналіз предметів колекції вибійки. Простежується історія формування зібрання, подається опис художніх особливостей експонатів – композиційних схем, орнаментальних мотивів та колористики збережених зразків. На окрему увагу заслуговують вибійчані рушники. Характеристика друкованих тканин доповнена відомостями про сучасних майстрів Полтавщини та України, що відроджують цей вид мистецтва.

Ключові слова: вибійка, Полтавщина, музейна колекція, орнамент, дошка, фарба, полотно, вибійчані рушники.

Декорування тканини шляхом друку на полотні різноманітних візерунків і орнаментів за допомогою спеціальних різьблених дощок, форм, дерев'яних і металевих кліше, верстатів називають вибією. До 40-х років ХХ ст. про українське вибієництво у друкованих виданнях існували лише побічні згадки як про вид промислу. Зокрема, на поч. ХХ ст. вибієкові дані подають відомі етнографи С.І. Лисенко, В.І. Василенко, М.Ф. Сумцов. Уперше залучив вибієку до ряду мистецьких пам'яток вчений С.А. Таранушенко, помістивши п'ять зразків цих тканин у праці про мистецтво Слобожанщини. Пізніше різні аспекти даної теми висвітлювали науковці – М.О. Новицька, С.А. Сидорович, П.Н. Мусієнко, Б.С. Бутник-Сіверський, Г.Г. Стельмащук. Наприкінці ХХ ст. мистецтвознавець Р.М. Дутка у дисертації “Українські вибійчані тканини” прослідкувала шляхи розвитку української вибійки, висвітлила питання історії, технології, сфер застосування та художньої специфіки цього виду мистецтва. Вивчення продовжують сучасні дослідники: С.Г. Нечипоренко, Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич, Т.В. Кара-Васильєва, З.А. Чегусова, В.В. Зайченко, Т.О. Романова, І.С. Теслюк.

У даній статті описуються зразки вибійки з музейної колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського (понад 300 одиниць зберігання), розкриваються їхні художні особливості (композиційні схеми, орнаментальні мотиви, колористика). До нас дійшли вибійчані тканини та дошки, в основному у вигляді фрагментів (значна кількість загинула під час Другої світової війни від пожежі), які є основним джерелом вивчення цього виду народного мистецтва. Формувалася вона протягом ХХ століття. У 1905 році музейник, археолог, учений Іван Зарецький привіз зразки вибієвок з села Милорадівка Полтавського повіту (Тк 2693, 2696, 2699, 3031) із зафіксованими написами народних назв малюнків на звороті, у 1909 році – з Миргорода (Тк 2697) [2, с. 141-173]. У 1906 році з приватного музею Катерини Скаржинської були передані вибійчані предмети одягу – попередниця (Тк 3019), інтер'єру – рушник (Тк 1674) [1, с. 93], зразки вибієвок (Тк 2704, 2721) [2, с. 145, 147]. Вагомим поповненням колекції стали матеріали, зібрані під час експедицій відомих дослідників народного мистецтва на Полтавщині. Зокрема, Кость Мощенко поповнив музейну збірку зразками вибійки, датованими 1907, 1910, 1915 роками, досліджуючи села Полтавського повіту (Тк 2708, 2694), Великі Сорочинці Миргородського повіту (Тк 2463), Липове Кременчуцького повіту (Тк 2462, 2698) та інші мікрорегіони Полтавщини (Тк 2690, 2711, 2713, 2714, 2736, 2758, 2784, 3004) [2, с. 143-167]. У збірці є предмети зберігання, зібрані Данилом та Вадимом Щербаківськими у 1906 році у Переяславському повіті – села Іванькове (Тк 2745, 3065), Циблі (Тк 2700), Пологі Вергуни (Тк 2754), також у Хорольському повіті – село Хвощівка (Тк 2779) [2, с. 143-181]. Пізніше збірка поповнилася предметами, переданими з Академії архітектури УРСР (29.01.1946), та тканинами, виготовленими в кустарно-промисловій майстерні Полтавсько-губернського земства, закупленими у Н.В. Черченко у 1959-1960 рр.

Збережені зразки вибійки мають велику історичну та художню цінність. Вони свідчать про естетичний смак, невичерпну фантазію, хист майстрів багатьох поколінь, відзначаються різноманітністю геометричних і рослинних орнаментів, чітким ритмом композицій.

В узорах українських вибієвок відображені мотиви, що трапляються у різних видах народного мистецтва. Деякі малюнки нагадують різьблення по дереву, орнаментацию килимових, вишитих, керамічних виробів. Характер оздоблювальних друкованих мотивів зумовлювався функціональним розмаїттям тканин для одягу та предметів побутового призначення. Певну роль відігравала й мода на той чи інший візерунок. Орнамент вибійчанних тканин можна умовно поділити на такі основні види: геометричний, рослинно-геометризований, рослинний та орнітоморфний. Різноманітність узорів досягається за рахунок їх побудови,

ритмічних повторів окремих елементів, відповідно, виділяються композиційні схеми: смугасті, килимові, центричні, геральдичні [6, с. 67], за спрямуванням – повздовжностмугасті та поперечносмугасті.

Геометричний орнамент вибієвок, який дійшов з давнини до сьогодні, утворюється з простих елементів – трикутників, квадратів, ромбів, хрестів, зірок, розет, кіл. Ритмічне повторення й чергування смуг однакової або різної ширини контрастує з кольором тла. Залежно від їх пропорцій створюється враження темних смуг на світлому фоні, чи навпаки (Тк 2702, 2704), одна з народних назв такої варіації – “жилка” (Тк 2699, 3079). Смугасті композиції з ромбами отримали назву “в три зерна” (Тк 2710), з дрібними ромбами – “горошкова” (Тк 3068). У збірці представлені вибійки із “зубцями”, “сорочими лапками”, (Тк 2728, 3057), “клинцями” (Тк 2719, 3052). Вони розміщуються в одному ряду загостреною частиною вгору, в другому – вниз, що врівноважує композицію. Чергування “клинців” з хвилястими лініями утворюють орнамент “клинці з кривулькою” (Тк 3970).

Трапляються вибійчані узорі з квадратів, розміщених у вигляді “решітки”, які мали назву “два рази на пістрію, горпинка” (Тк, 2696), “два рази на пістрію наперекос, овес” (Тк 2722), “сухарці” (Тк 2721), “в два рази жилка” (Тк 3080), “два рази крупної жилки” (Тк 3077), “пістрева” (Тк 3049), інші варіанти (Тк 2695, 3059), або скісної “решітки”, що нагадував орнамент плахтової тканини (Тк 2715, 2727). Вибійки з геометричним орнаментом широко використовувалися у народному побуті протягом багатьох століть. Тканини з дрібним геометричним малюнком застосовували для одягу. У нашій збірці зберігаються чоловічі полотняні штани з поперечносмугастим узором чорного кольору (I-5475), кольорові шерстяні попередниці з розетами в ромбах (Тк 2458, 2459, 2462, 3019).

Виокремлюються вибійки з рослинно-геометризованим орнаментом. Такою є “зіркова” тканина, яка має килимову композицію (Тк 2690, 2711, 2745, 3081, 3087, 3970).

У збірці представлені вибійчані тканини з поширеним рослинним оздобленням, природні форми якого переробляли на декоративні. Розповсюдженими елементами узору були квіти. Їх зображення нескінченно варіювалися. На Полтавщині побутовали мотиви “коліщата із зубцями”, “квіти-кружальця” (Тк 3095, 3564). Різні форми пелюсток нагадували певну квітку: ромашку, гвоздику, тюльпан, “рожу”, жоржину та ін. На орнаментацию ручної вибійки впливали візерунки промислових тканин, на яких позначилися художні стилі різних часів: бароко, класицизм, ампір, модерн. Малюнки цих тканин переосмислювались і трактувались відповідно до народних уявлень і смаків. Тому деякі квіти трактувались у поперечному розрізі (вигляд згори) (Тк 2708, 3954), інші – у повздовжньому (вигляд збоку) (Тк 2395, 3953). Трапляються мотиви, що нагадують грона винограду чи плід граната (Тк 2708, 3055).

У рослинних орнаментах вибієвок також були поширені зображення листя клена, дуба, берези, папороті (Тк 2732) [6, с. 68].

На рослинні орнаменти вибієвок в Україні впливали тканини, що були привезені з інших країн: Італії, Франції, Німеччини. У збірці представлена однокольорова вибійка з вигадливим малюнком загнутого листя з ягодами і “лусковим орнаментом” – приклад трактування майстром узору коштовної матерії відповідно до народного розуміння і смаку (Тк 3040). Зразки вибієвок з впливами стилю бароко вимальовуються у хвилеподібній лінії гірлянд із квітів і листя. З часом асиметрія змінюється чіткою побудовою орнаменту. Трапляються смугасті композиції з рослинних мотивів, підкреслені лініями геометричного орнаменту. Основою композиції стають прямі повздовжні лінії, на яких розміщуються окремі квіти або букети (Тк 3085, 3096), проступають мотиви меандру, акантового листя, пальмет, вінків. Такі вибійки застосовували для оббивки стін та меблів.

Інший варіант – вільне розташування рослинного орнаменту – узорі з пишних квітів на вигнутих стеблинах заповнюють поверхню тканини. Виконані вони двома кольорами: синім і білим (Тк 2708, 2725, 3055, 3964), червоним і білим (Тк 650).

Вирізняються декоративністю вибійки зі стилізованими квітами, декоровані крапками, заштриховкою, що підсилюється сполученням контрастних кольорів: білого і чорного (Тк 2784, 3950, 3956), білого і коричневого (Тк 3971). Прийом декорування великих мотивів орнаменту дрібнішими елементами (показ об'єму квітки у площині) є улюбленим у народних майстрів у вишивці полтавських рушників.

Зображення круглих розет, з'єднаних виткою стеблиною з елементами, що нагадують листя, щільно заповнює поверхню тканини, вирізняється плавністю ліній контуру рослинних форм у контрастній синьо-білій гамі (Тк 3074). З такої декоративної тканини могли виготовляти зависи, покривала, наволоки.

Окремою групою виступає вибійка з дрібним кольоровим рослинним орнаментом. Їхня колористика побудована на сполученні блакитного, жовтого, рожевого, зеленого та білого на коричневому тлі. Візерунок вибійчанних тканин співзвучний з узорами фабричних ситців ХІХ ст. Мотивами рослинного орнаменту найчастіше були польові квіти та садові плоди. На Полтавщині такі вибійки найбільш поширені. Їм притаманна килимова композиція – елементи розміщуються у шаховому порядку (Тк 2736, 2765, 2776, 2779, 3004, 3030, 3032, 3570, 7641); вкривають усю поверхню (Тк 2686, 2735, 2752). Іноді тло щільно заповнене крапками (Тк 2760). З таких тканин шили предмети одягу – спідниці, юпки, керсетки.

Є у музейній збірці зразки вибіжок із зображенням птахів. Найчастіше вони нагадують горлицю, яка в народі зветься “орлиця” [6, с.70]. Зрідка зображали паву з чубчиком чи короною (райську птаху) і розпушеним пишним хвостом (Тк 3060), півня (Тк 3966), півня і зайця (Тк 3058). На одній із тканин “орлиця” зображена у профіль, з розпластаними крилами. Поверхня птаха декорована крапками, трикутниками, які створювали враження оперення, додавали зображенню легкості (Тк 3097 (декор виконаний нитками), 2402, 4146 – представлені в експозиції).

Інший варіант – горлиця зображена у профіль, з поворотом голови, опущеними крилами, стоячи на гілці (Тк 3951, 3960, 3963).

Є зразки вибіжки, де птахи, які сидять на квітучих гілках, розміщені рядами з протилежним спрямуванням, лінії закручених рослин повторюють їх контури (Тк 3967, 3973). Також орнітоморфні мотиви можуть бути основними, а рослинний орнамент доповнює композицію. Деякі з цих узорів використовувалися для оздоблення рушників, зокрема “орляних”, на яких рядами виступали горлиці, або пави – пари райських птахів з тридільними коронами утворювали повздовжню смугасту композицію (Тк 3060, 3967).

Вибійчані рушники на Полтавщині використовували переважно для оздоблення інтер'єрів, дослідники вважають ці предмети унікальним художнім явищем [3, с. 47]. Їхнє поле вкрите орнаментом, як і у вишиваних кілкових – суцільно заповнене у XVIII – XIX ст., та лише по краях – на поч. XX ст. [5, с. 48]. Характерне поєднання рослинних і геометричних мотивів із зображенням птахів. У нашій збірці зберігається вибіжаний рушник XX ст. з Миргородського повіту, що має однаправлену композицію, врівноважену відносно його вертикальної осі. Центральний мотив – розлоге квіткове дерево, що виростає з вазона-кубка, вище – гіпертрофоване зображення двоголового орла з широко розпростертими крилами, розпушеним хвостом і короною. Облямівка – бігунець з семипелюстковими квітами (Тк 1674). Збірка цих виробів зберігається в Полтавському художньому музеї.

Оригінальною є вибіжка з центричною композицією прямокутної форми. Орнамент, вибитий чорною фарбою на нефарбованому полотні, сприймається силуетом, нагадує народні “витинанки”. Це – розета та восьмикутна фігура з вигнутими сторонами в центрі, вільні кути заповнені гілками з квітами і птахами (Тк 2692, 2696). Така тканина призначалася для наволоки на подушки, оббивки стільців.

Зразок геральдичної композиції орнаменту – вибіжка із мотивом вазона у зіркових ромбах. Дзеркального відображення обох половин немає, враження симетрії створюється лише ритмічним урівноваженням частин. Узор вибитий коричневим кольором на білому тлі (Тк 3968). В іншому варіанті вибіжки представлений мотив дерева життя. Він виконаний синьою барвою на білому тлі. Дві розлогі розквітлі гілки дерева беруть початок від центральної восьмипелюсткової квітки, вище якої на пагонах пара птахів тримає у дзьобах гроно винограду (Тк 2705).

Більшість фрагментів вибіжок, що знаходяться у музейній колекції, становлять цінну мистецьку спадщину, яка вражає різноманітністю орнаментальних мотивів, композиційних і колористичних рішень, надзвичайним відчуттям ритму, майстерністю у виготовленні фарб і різьбленні вибіжаних дощок.

Для вибіжки є місце і в сучасному світі серед величезного розмаїття натуральних та штучних тканин з усього світу з простими та екзотичними візерунками різних кольорів та відтінків. Простежується відродження цього давнього виду мистецтва, спалах цікавості до нього, поява майстрів вибіжки, які відновлюють та поширюють його в Україні. Цим займається Оксана Білоус, українська майстриня писанкарства, художнього декорування яєць, заслужений майстер народної творчості України, член Спілки майстрів народного мистецтва України з Києва [4], Ольга Костюченко, майстриня народної творчості (вишивка, вибіжка, народна лялька та іграшка) [10], вибіжництво опанувала самотужки, вивчаючи зразки старих тканин з фондів Чернігівського історичного музею ім. Тарновського [9], полтавський майстер художнього різьблення на дереві Володимир Маркар'ян два роки вивчав вибіжку, втілював знання у відродження традиційних зразків XIX століття та створення авторських робіт: “Київська Русь”, “Заспівали козаченьки”, “Босфор” [7]. Майстер планує реконструювати друковані рушники, якими був прикрашений храм у Великих Сорочинцях Миргородського району Полтавської області до 60-х років минулого століття, відродити народний вибіжковий костюм [8]. Речі з використанням вибіжаної тканини можуть стати окрасою будь-якого одягу, інтер'єру, привнести в нього цікавий акцент, родзинку, зробити неповторним.

Висвітлення художніх особливостей зразків вибіжки музейної збірки сприяє науковому осмисленню цього виду мистецтва, відродженню традицій української вибіжки у сучасній текстильній промисловості країни, творчості народних майстрів.

Джерела та література

1. Інвентарна книга Тк № 2. – 192 с.
2. Інвентарна книга Тк № 3. – 198 с.
3. Антонович С.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.С. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів : Світ, 1993. – 272 с.
4. Білоус Оксана Олексіївна [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Білоус_Оксана_Олексіївна
5. Дутка Р.М. Полтавські вибіжчані рушники // НТЕ. – 1988. – № 6. – С. 46-50.
6. Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. – Т.3 / НАН України; ІМФЕ ім. М.Т.Рильського ; Наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2009. – 516 с.: іл.
7. Качур Катерина, Гдаль Богдан. У Любліні відбувся Ягелонський ярмарок [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://rukotvory.com.ua/info/u-lyublini-vidbuvsya-yahelonskij-yarmarok>
8. Король Ніна. Полтавський митець зізнався в коханні та представив відроджене народне ремесло [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://kolo.poltava.ua/2013/02/15/poltavskij-mitec-ziznavsya-v-koxanni-ta-predstaviv-vidrodzhene-narodne-remeslo>
9. Костюченко О. Вибіжка. Авторські тканини [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://happylife.lviv.ua/2012/08/avtorski_tkanyny/
10. Костюченко Ольга [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://rukotvory.com.ua/maystry/olha-kostyuchenko>

Резюме

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ НАБОЙЧАТЫХ ТКАНЕЙ В СОБРАНИИ ПОЛТАВСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ ВАСИЛИЯ КРИЧЕВСКОГО

Писцова М.П., Старченко В.И. (Полтава)

В данной статье на основе фондового собрания Полтавского краеведческого музея имени Василия Кричевского, имеющейся литературы авторами проведен комплексный анализ предметов коллекции набойки. Прослеживается история формирования коллекции, подается описание художественных особенностей экспонатов – композиционных схем, орнаментальных мотивов и колористики музейных образцов. Отдельного внимания заслуживают набойчатые полотенца. Характеристика печатных тканей дополнена сведениями о современных мастерах Полтавщины и Украины, которые возрождают этот вид искусства.

Ключевые слова: набойка, Полтавщина, музейная коллекция, орнамент, доска, краска, холст, набойчатое полотенце.

Summary

ORNAMENTAL MOTIFS OF PRINTED FABRICS COLLECTION OF POLTAVA LOCAL LORE MUSEUM NAMED BY VASYL KRICHEVSKY

Pistsova M. P., Starchenko V.I. (Poltava)

In this article on the basis of the stock collection of Poltava local lore museum named by Vasyl Krichevsky, present literature authors analyzed objects of printed cloth's collection. Traced the history of the formation of the collection, describes features art exhibits with – composite schemes, ornamental motifs and coloring stored samples. Special attention is paid to printed towels. Characteristics of printed fabrics added information about modern masters of Poltava and Ukraine reviving this art.

Key words: printed cloth, Poltava region, museum collection, ornament, printed board, paint, linen, printed towel.

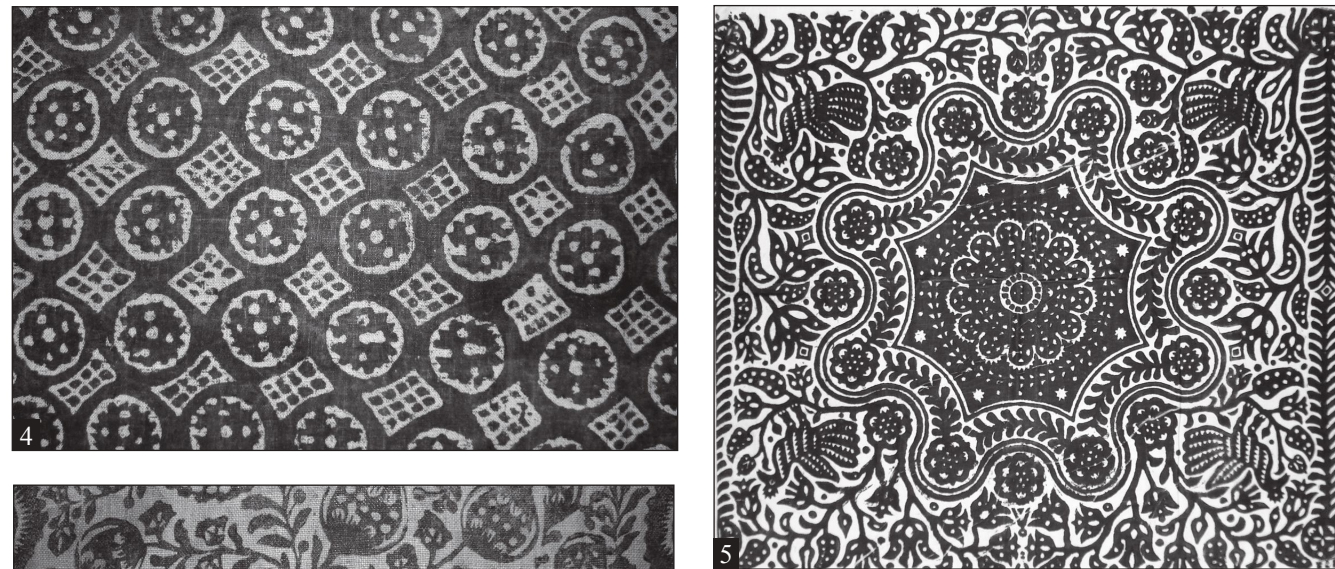


Фото 1. Полтавський майстер вибійки Володимир Маркар'ян.

Фото 2. Зразок вибійки. Птаха на гілці. Поч. XX ст. Кустарно-промислова майстерня Полтавського губернського земства. Тк 3967

Фото 3. Зразок вибійки (фрагмент). Поч. XX ст. Рослинно-геометризований орнамент. Тк 3970

Фото 4. Вибійчаний рушник (фрагмент). Поч. XX ст. Миргородський повіт, Полтавська область з колекції К. Скаржинської. Тк 1674

Фото 5. Зразок вибійки. 1909 р. Миргород.

Збори І. Зарецького. Тк 2697

Фото 6. Зразок вибійки (фрагмент). Рослинний орнамент. 1907 р., Полтавський повіт. Збори К. Моценка. Тк 2708

Власенко І.О.,
Парасочка О.Г.
(Полтава)

КУЛЬТОВА ДРІБНА МЕТАЛЕВА ПЛАСТИКА (ІКОНИ, СКЛАДНІ) В КОЛЕКЦІЇ ПОЛТАВСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО

УДК 069.51:7.04 (477.53)

Анотація: У статті коротко розкривається процес формування музейної колекції церковних речей, періодизація розвитку мідного культового лиття, подається характеристика збірки ікон і складнів (датування, оздоблення, сюжетне різноманіття).

Ключові слова: ікона, складень, ізвод, мідь, лиття, старообрядництво.

У перші роки заснування музею Полтавського губернського земства (нині Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського) збори культових речей мали випадковий характер. Церковні старожитності осідали найчастіше у Полтавському єпархіальному давньосховищі при церковно-історичному комітеті.

Планомірне формування колекції розпочалося з передачею лубенською меценаткою, засновницею музейної справи в регіоні Катериною Скаржинською Полтавському земському музею 1906 року своєї Круглицької приватної збірки. Це зумовило інший розподіл на відділи. З'явився і новий – церковний. Хранителем етнографічного і вищезгаданого відділів став Кость Моценко, художник, архітектор, етнограф. Його подальші надбання, експонати давньосховища, які надійшли до музею у 1915 році під час Першої світової війни, експедиційні знахідки вчених Данила і Вадима Щербаківських, Валентина Ніколаєва, Михайла Рудинського, Якова Риженка, Нечипора Онацького упродовж 1910–1930-х років значно поповнили фондovu колекцію. У період Другої світової війни церковні раритети частково були вивезені до Німеччини. У 1950–1980-х роках предмети культу майже не надходили через антирелігійну політику советської держави. Збори відновилися за часів незалежності [3, с. 69, 70].

Левову частку сучасного зібрання складають предмети мідної литої пластики: наперсні і натільні хрести, хрести-енколпіони, панагії, складні, нагрудні ікони. Три останні типи і будуть предметом нашого розгляду.

Дрібна металева пластика літургійного змісту була завезена на землі Київської Русі з Візантії після прийняття християнства. Наперсні хрести, ікони носили поверх одягу як знак приналежності до цієї релігії [6, с. 10]. У XI–XIII ст. Київська Лаврська майстерня стає центром виготовлення такого роду предметів у Давньоруській державі. Спочатку копіюючи грецькі зразки, київські майстри поступово створюють свої іконографічні варіанти, зображують місцевих святих. Після монголо-татарської навали, у XIV–XV ст., центр дрібного культового лиття переміщується з Києва до Новгороду, а з кін. XVII ст. до середини XIX ст. першість посідає Помор'я (Виговський монастир), де розповсюджується старообрядництво. Саме старообрядці визнають мідь як цілющий і охоронний матеріал, що пройшов очищення вогнем. У старообрядницькому середовищі набувають популярності 2-, 3-, 4-стулкові складні, які були своєрідними заміниками іконостасів. З другої половини XIX ст. масове виробництво переходить до Москви і вже носить комерційний характер [7, с. 6]. Майстри білокам'яної столиці створюють повтори виробів північних умільців, але не можуть сповна розвинути свій індивідуальний стиль. У XIX ст. різні типи хрестів, ікон, складнів, вилитих з міді, отримали широке розповсюдження не тільки в старообрядницькому, а й взагалі у народному середовищі, безвідносно до його віросповідання [11, с. 49]. Дрібна культова металева пластика вироблялась на землях Російської імперії до початку XX століття.

Значна колекція металевих хрестів, ікон, складнів була зібрана відомими українськими колекціонерами, меценатами Варварою та Борисом Ханенками наприкінці XIX – на початку XX століття, був створений каталог [12]. І тільки у 1990-х роках науковці Музею давньоруської культури і мистецтва ім. Андрія Рубльова заговорили про серйозне вивчення предметів такого роду – приведення їх у систему по іконографічних, типологічних, стилістичних ознаках, що включає в себе створення каталогів всіх музейних зібрань, а на їх основі – загального банку даних, проведення техніко-технологічних досліджень [2, с. 34]. У сучасній збірці Полтавського музею вдалося ідентифікувати речі з музею К. Скаржинської та Єпархіального давньосховища. Процес атрибуції ускладнюється тим, що довоєнні інвентарні книги майже всі втрачено, а ті, що писалися після, не містять інформації про дату і місце виготовлення, осіб, причетних до пам'ятки.

Панагії, ікони, складні нашої збірки (близько ста одиниць) датуються кінцем XVII–XIX ст. Про це можна говорити з приблизною достовірністю. В основному, датування встановлено порівняльним методом: для цього використані каталоги Музею давньоруської культури і мистецтва ім. Андрія Рубльова і Національно-го художнього музею Республіки Білорусь, статті дослідників даної теми.

Художнє лиття на всіх етапах свого розвитку було тісно пов'язане з іконописом, звідки брало сюжети та іконографію, іноді відтворюючи шановані оригінали з винятковою точністю. Випадковість тематики у металопластиці майже виключена, тому поява кожного рідкісного сюжету пов'язана з конкретною причиною, яку потрібно зрозуміти. Набувши широкої популярності у старообрядців, мистецтво лиття фактично всотувало в себе, як пише мистецтвознавець В.Г. Пуцко, максимум “іконографічних образів, які набули поширення у XVII–XIX ст. Їх ряд виник у результаті суворого відбору, що був спричинений необхідністю ввести у коло портативних (перш за все, дорожніх) ікон зображення, які найбільш шанувались” [1, с. 40]. Особливої популярності на українських землях набули ікони Христа і Богородиці різних ізводів, Трійці Старозавітної, святих Георгія Побідоносця, Параскеви П'ятниці, Миколи Чудотворця, Антипи, Зосими і Саватія (в Україні вони сприймалися не тільки як засновники і старці Соловецького монастиря, а й як покровителі бджільництва).

Серед образів Христа найбільш розповсюдженим іконографічним типом є Деїсус. У нашій збірці – це ікона з композицією, що складається з двох частин – зі Спасом на троні і предстоячими Богородицею та Іваном Предтечею – угорі, поясними зображеннями святих Миколи Чудотворця і Леонтія Ростовського, преподобних Зосими і Саватія – внизу, датована XVII ст. (M453). Деїсус також є середником тристулкових складнів, які отримали назву “дев'яток”, що вперше стали вироблятися поморськими майстрами [8]. Кожна бокова стулка такого складня має зображення вибраних святих, найчастіше це – митрополит Філіп, апостол Іван Богослов, святий Миколай – на лівій створі (M417); ангел-охоронець, преподобні Зосима і Саватій – на правій. Такий підбір святих не випадковий. Зосима, Саватій і Філіп – святі, які здійснили свої подвиги у Соловецькому монастирі, що шанувався старообрядцями Вига, де й відливалися такі складні. Присутність ангела-охоронця і Миколая Чудотворця – покровителя мандрівників – доводить, що “дев'ятки” були “дорожніми” іконами. У нашому варіанті – це середник складня I половини XIX ст. з колекції К. Скаржинської (M465).

Одним з найдавніших образів Пречистої, що сформувався ще за часів Київської Русі, є Богородиця Знамення [9, с. 17] – поясна фігура з піднятими руками, на рівні грудей у медальйоні – образ благословляючого младенця Христа. За своїм урочистим монументальним характером ікони Знамення, з їх підкресленою центральною віссю і строго симетричною композиційною побудовою, найбільше відповідають культовому призначенню. Це величні і строгі моленні образи, які наочно демонстрували нерозривний зв'язок між Христом і Богородицею (M1344). Існує ще один розповсюджений ізвод Знамення, у якому Богородиця з младенцем знаходяться у середині ромба, створеного ледь-ледь ввігнутими лініями, по кутах якого відтворені символи євангелістів. Символічне зображення Марка орлом, а Івана – левом говорить про все ту ж старообрядницьку традицію (M442), бо у сучасному православ'ї вони змальовуються навпаки [1, с. 42]. Знамення може входити до складу мініатюрних двостулкових, рідше тристулкових складнів (M524) роботи поморських майстрів-ливарників, які обов'язково на звороті зображували велику багатопелюсткову квітку. Одним із найбільш рідкісних складнів є так звана Панагія (від грецького “всесвята”, ще одне ім'я Богородиці) [6, с. 17], який складався з двох круглих стулок, одна з яких є образом Знамення, друга – образом Трійці Старозавітної, з Розп'яттям на звороті. У нашій колекції – Панагія з кілеподібним закінченням, ймовірно, виробництва майстрів Півночі XVIII ст. (M405).

З кінця XII ст. відомий образ Богородиці Боголюбської [4]. Він являє собою зображення Діви Марії на повний зріст із сувоєм у руках, зверненої до Ісуса, в оточенні чотирьох ангелів. У мідному литті відтворюється один із рідкісних ізводів більш пізнього часу, в якому дійовими особами цього сюжету є митрополит Петро і декілька фігур в уклінній позі. У нашій колекції – дві ікони такого ізводу (M1348, M1365). Одна – кінця XVIII – початку XIX ст. – з наверхом у вигляді церковної бані, по зовнішньому краю – херувими. Друга – кінця XIX ст., прикрашена емаллями, з полями, густо орнаментованими виноградною лозою і крупними стилізованими квітами. Яскрава декоративність полів і тла є ознакою мідних виробів межі минулого і позаминулого століть.

Найбільш розповсюдженим богородичним сюжетом у литті є образ “Всіх скорботних радість”. Він склався у XVII ст. як запозичення західних зразків [12, с. 22]. У збірці музею чотири ікони такого типу і два складня, де цей образ представлений у середнику (M 444, 455, 490, 1068, 1229, 1354). Більш популярний сюжет із зображенням Богородиці зі скіпетром у правій або лівій руці, нахиленої до груп страждених, а також суворе фронтальне зображення Божої Матері в плащі, з короною на голові, скіпетром у правиці, у верхніх кутах – лики Сонця і Місяця, що символізують безперервність Божої благодаті. Деякі з них прикрашені емаллями синього і зеленого кольорів, орнаментовані квітами на тлі. Вгорі одного з екземплярів у верхніх кутах – образ Ісуса Христа з короною на голові, з простягнутими догори руками у благословляючому жесті (такий ізвод відомий у іконографії під назвою “Цар царей”) [4]. Наверх складнів утворюють двох'ярусну композицію зі Спаса Нерукотворного, Старозавітної Трійці і двох херувимів по боках.

Також з кінця XVII ст. став поширеним образ Богородиці Страсної – поясне зображення типу Одигітрії, у якому Божу Матір і младенця оточують ангели зі зброями страстей Господніх. Голова маленького

Ісуса повернута до одного з ангелів, голова Богородиці увінчана зубчастою короною, що виходить за верхній край ікони; тло, одяг, німб орнаментовані квітковим візерунком; прикрашена синьою емаллю (M844). Іконографічний ізвод цієї ікони зустрічається на олов'яних дарохранительницях середини XVIII ст.

У металі відтворювали і іконописні образи Вишгородської (Володимирської), Казанської, Смоленської Богородиці (M1195, M867, M491, M441, M881, M1351, M1077).

Як відомо за легендою, вперше Вишгородська ікона була написана євангелістом Лукою у I ст. н.е., потім майже тисячу років вона зберігалася на Близькому Сході, а пізніше була передана з Константинополя в дар Києву і встановлена у замській резиденції князів у Вишгороді, в середині XII ст. вивезена Андрієм Боголюбським до Володимира-на-Клязьмі, а 1480 року ікона потрапляє до Москви, де знаходиться і понині [5, с. 4]. Цей образ Богородиці Замилування є одним з найбільш шанованих і всесвітньо відомих, в якому з великою силою відбилися світова скорбота, велич мудрості і всепрощення. На екземплярі кінця XVIII ст., що надійшов до нашого зібрання з музею К. Скаржинської, канонічне відтворення образу: Богородиця зображена трохи нижче пояса, її голова схилилася до немовляти, якого вона тримає біля правого плеча, а Ісус щільно притиснувся щокою до обличчя матері, лівою рукою він обіймає її за шию, правою – торкається кайми мафорію. На німбі – три зірки цноти, у верхніх кутах – написи. Цей образ завжди читається як гімн материнству, всеперемагаючій любові.

У старообрядницькому литті значне місце посідають сюжети з зображенням головних церковних свят, які за їх кількістю (12) називаються “дванадцятими”: Благовіщення Пресвятої Богородиці, Різдво Христове, Різдво Богородиці, Введення Богородиці до храму, Стрітання Господнє, Богоявлення, Преображення, Вхід Господній в Єрусалим, Воздвиження Хреста Господнього, Вознесіння Господнє, День Святої Трійці, Успіння Пресвятої Богородиці. Вже з початку XVIII ст. існували тристулкові складні, а з другої половини XIX ст. і складні-тетраптихи “Дванадцять свята”, де на кожній з трьох стулок відлиті чотири прямокутні клейма зі святами, а на четвертій – поклоніння іконам Богородиці. У музейній колекції збереглися тільки окремі стулки таких складнів (це пояснюється і тим, що коли з батьківської родини йшли син чи дочка, вони брали з собою частину складня), прикрашені різнокольоровими емаллями, з чіткими абрисами фігур, з наверхами у вигляді вушок з наскрізними отворами – в ранніх зразках і куполоподібними (з Новозавітною Трійцею) – у більш пізніх (M829, M631, M1338).

Багато сюжетів свят з'явилися у литті задовго до того, як стали відливатися складні. Наприклад, давні ікони Різдва Христового (M1340, M865, M438), де в центрі – Богородиця у напівлежачому положенні у напіврозвороті, над нею схилилися два янголи, поруч – сповитий Ісус в яслах і голова вола – над ним; у нижній частині – самотня постать Йосипа, кругла купіль, де відбувається омовіння немовляти, поклоніння волхвів. Контрапунктом цієї складної композиції є Віфлємська зірка вгорі. У нашій збірці ці ікони датуються кінцем XVII ст.

Досить часто втілюється сюжет Воскресіння Христового. Класична візантійська іконографія знала тільки два образи Воскресіння: явлення ангела жінкам-мироносицям і сходження до пекла. У мідному литті до кінця XVIII – початку XIX ст. існував лише останній з них: Ісус стоїть на вратах пекла і правицею торкається уклінного Адама, по боках – групи праведників (M2373, XIX ст., за іконографією – XVI). У нашій колекції і дещо інший варіант роботи поморських майстрів – Ісус зображений в мандорлі, тримає Адама за руку, по боках – пророки і праведники, вгорі – хмари і зірка (старообрядницький символ Господа). Наверх – Спас Нерукотворний з виразними опуклими очима (M443).

До празничних сюжетів слід віднести і Розп'яття. Ікони з зображенням страстей Христових зустрічаються значно рідше окремих хрестів-розп'ять. У нашому варіанті – суворі композиції з предстоячими (M1190) і середник складня, де розп'яття – з розташованими по периметру медальйонами, у яких – поясні фігури архангелів Михаїла і Гавриїла, апостолів Петра і Павла, митрополита Олексія, Леонтія Ростовського та Сергія Радонезького (M460, M768).

У збірці – багатофігурні композиції Успіння (M440), де у середнику мініатюрного за розміром складня майстру вдалося розмістити всіх дійових осіб, Покрови Пресвятої Богородиці (M1366, M1196) з більш пізнім (кінця XIX ст.) скороченим іконографічним ізводом, сюжет Богоявлення (M408).

Із сотень імен святих, які входять до святців, у литті втілювалося не більше двох десятків. Найчастіше – це образ святого Миколая, іконографія якого – варіації двох ізводів: Миколи Зарайського (Чудотворця, Мірлікійського) – поясне зображення з Євангелієм у лівій руці (M402, M404, M410, M414) і Миколи Можайського – на повний зріст, з храмом у лівій руці та мечем – у правиці, який у литті зустрічається значно рідше (M880, M1193) [4].

Характерною деталлю ікон з Миколою Чудотворцем є присутність поясних зображень Христа і Богородиці, які простягають святителю Євангеліє та омофор – ознаки його єпископського сану [10, с. 217], у деяких варіантах – з предстоячими Зосимом і Саватієм. Часто ікони і складні цього ізводу прикрашалися емаллями і візерунками у вигляді трикутників на тлі.

Ще з домонгольського часу не переривалася традиція виготовлення мідних образів Георгія Побідоносця (Юрія Змієборця), які зазвичай носили військові [8]. У музейному зібранні – прорізна ікона кінця XVIII – початку XIX ст., виконана за іконографією XVI ст. (M488): змієборець зображений верхи на коні, списом вражає крилатого дракона, у правому верхньому куті – благословляюча десниця. По периметру полів – напис. Масивне навершя з наскрізним отвором і Спасом у колі, характерне для давньоруських зразків.

З часів Давньої Русі набуває популярності свята Параскева П'ятниця. У народі вона шанувалася як покровителька прядіння і ткацтва, полів і худоби. Їй молилися за благополуччя, домашнє щастя, позбавлення від різних недугів. У нашій колекції знаходяться два рідкісні варіанти образу святої Параскеви, датовані кінцем XVII – початком XVIII ст., з поясними фігурами святих Антонія і Тихона по кутах. Вона зображена на тонкій пластині трохи нижче пояса, з сувоєм у лівій руці і восьмираменним хрестом – у правій (M435, M403).

Святі Антипа (M413, M1346), Сергій Радонезький (M1339), Олександр Невський (M522), Кирик і Улита (M1342), Паїсій Великий (M878) тощо також представлені на іконах і складнях нашої збірки.

Образи трьох-п'яти і більше святих у старообрядницькому литві подані нечисленними іконами [4]. Досить розповсюдженими серед них були зображення трьох святих: Григорія Богослова, Василя Великого та Івана Златоуста. У фондах музею – пізній ізвод, відомий під назвою “Бесіда” [4], який з'явився під впливом бароко і зображує церковних ієрархів у більш розкутих позах, а не суворо фронтально (M1364). Досить відома ікона з зображенням п'ятірки святих: священномученики Модест і Власій, преподобний Нил, мученики Флор і Лавр. В нашому варіанті – ікона кінця XIX – початку XX ст. на масивній пластині з загостреним куполоподібним навершям, вгорі – Спас Вседержитель, в центрі – ростові фігури святих. Тло і поля прикрашені блакитною емаллю і візерунком у вигляді пагонів і грон винограду (вплив стилю модерн) (M1089).

Ця стаття – перша спроба вивчення і систематизації деяких видів культової дрібної металевої пластики музейної колекції. Подальша робота полягатиме у проведенні технологічного аналізу мідних сплавів, складанні каталогів, що неможливо без ґрунтовного дослідження типових збірок музеїв України та всього пострадянського простору.

Джерела та література

1. Брюне Н. Семантика меднолитого образа // Антиквар. – 2009. – № 5. – С. 36-43.
2. Винокурова Э. О типологии медной художественной пластики конца XVII–XIX вв. // Русское медное литье: Сборник статей. – Вып. I. – Сост. С.В. Гнутова. – М.: Сол Систем, 1993. – С. 34-43.
3. Власенко І. До питання історії комплектування колекції ікон у Полтавському краєзнавчому музеї // Проблеми та шляхи розвитку народного мистецтва Полтавщини. – Полтава, 1999. – 80 с.
4. Воробьёв М. Сюжетное многообразие русского медного литья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://antig.soldes.ru/copper_plastic/
5. Галян Г. В экспозиції – одна ікона // Зоря Полтавщини. – 1995. – 23 серпня.
6. Гнутова С. Медная мелкая пластика Древней Руси // Русское медное литье: Сборник статей. – Вып. I. – М.: Сол Систем, 1993. – С. 7-21.
7. Гнутова С., Зотова Е. Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье XI – нач. XX века. Из собрания Музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. – М.: Интербук-бизнес, 2000. – 120 с.
8. Карпенко Е. “Образ литой старинный...” Медное художественное литье XII–XX вв. из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://koray.clan.su>
9. Квятковский В. Нательные иконки-образки XIX века. – М., 2009. – 76 с.
10. Мифы народов мира. – Т. II. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – 719 с.
11. Савина Л. К истории производства и бытования медного художественного литья в XIX – начале XX века // Русское медное литье: Сборник статей. – Вып. I. – Сост. С.В. Гнутова. – М.: Сол Систем, 1993. – С. 48-56.
12. Ханенко Б.Н., Ханенко В.И. Древности русские. Кресты и образки. – К., 1899. – Вып. I. – 35 с.; К., 1900. – Вып. II. – 25 с.

Резюме

КУЛЬТОВАЯ МЕДНАЯ ЛИТАЯ ПЛАСТИКА (ИКОНЫ, СКЛАДНИ) В КОЛЛЕКЦИИ ПОЛТАВСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ ИМ. ВАСИЛИЯ КРИЧЕВСКОГО

Власенко И.О., Парасочка А.Г. (Полтава)

В статье кратко раскрывается процесс формирования музейной коллекции предметов культа, периодизация развития медного культового литья, даётся характеристика собрания икон и складней (датировка, орнаментация, сюжетное многообразие).

Ключевые слова: икона, складень, извод, медь, литье, старообрядчество.

Summary

THE CULT COPPER CAST PLASTIC ARTS (ICONS) IN THE COLLECTION OF THE VASYL KRYCHEVSKY POLTAVA LOCAL LORE MUSEUM

Vlasenko I.O., Parasochka O.G. (Poltava)

The article tells about the process of museum collection forming of the cult attributes, division into periods of the copper cult casting development, the collection of icons (dating, ornamentation and plot variety) is characterised.

Key words: icon, copper, casting, old believes.



Фото 1-4. Металеві ікони в колекції Полтавського краєзнавчого музею ім. Василя Кричевського.

Ревага Н.М.
(Переяслав-Хмельницький)

ФОРМУВАННЯ ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ ЛЯЛЬОК-МОТАНОК НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА “ПЕРЕЯСЛАВ”

УДК 069.4/5 (477)

Анотація: В даній статті розглядається та характеризується фондова колекція ляльок-мотанок НІЕЗ “Переяслав”. Окремо подається детальний опис цієї колекції. При описі увага звертається на матеріал, з якого виготовлена лялька, її розміри, вказується джерело надходження, зазначається автор роботи, час і місце її створення.

Ключові слова: лялька-мотанка, фондова колекція, музей, Середня Наддніпрянина, оберіг, традиція.

У кожного народу в різних куточках землі збереглися свої традиції у виготовленні ляльок, свої образи та художні засоби виразності.

Українські народні ляльки є явищем особливим, певною мірою унікальним, а особливо вирізняються ляльки Середньої Наддніпрянини. Однак ці ляльки до останнього часу майже не збиралися і не вивчалися. Ґрунтовною працею по вивченню української народної ляльки є книга Найдена О.С. “Українська народна лялька”, яка вийшла у 2007 році. У книжці представлені автентичні ляльки із зібрань О.С. Найдена, Л. Орлової та частково з фондів Державного музею іграшки Міністерства освіти і науки України, а також інші зібрання ляльок.

Серед ляльок різних місцевостей України особливо можна виділити ляльок Середньої Наддніпрянини. Ці ляльки є особливими, адже вони “екологічні”, тобто виготовляються з натуральних тканин і основне їх призначення – забава для дітей, а також як оберіг. Ляльки з тканини були невід’ємною частиною сільського побуту. Ще зовсім недавно мало хто робив ляльки-мотанки, оскільки вони на деякий час трішки призабулись. Але на даний час на території Переяславщини та інших регіонів активно відновлюються та розвиваються традиції виготовлення ляльки-мотанки, пригадалися та передаються молодому поколінню від старших людей, які ще самі в дитинстві гралась такими ляльками, традиції виготовлення мотанок. Варто зазначити, що останні десять років українська народна лялькова культура зазнала значних змін та набуває великої популярності серед українців. Так, організовуються та проводяться конкурси на найкращу ляльку-мотанку, створюються виставки, присвячені народній ляльці, які відвідують багато відвідувачів. Значно збільшилось ляльок-мотанок на святах та ярмарках, які організовує НІЕЗ “Переяслав”. Лялька-мотанка як сувенір набуває все більшої популярності.

Розглядаючи ляльки, представлені на виставках, можна помітити, що більшість майстрів роблять ляльки, орієнтуючись на зразки автентичних ляльок. На сучасному етапі все більше дітей цікавляться лялькою-мотанкою та активно відвідують майстер-класи з їх виготовлення, також є люди, які збирають власні колекції ляльок-мотанок.

Ті зразки, які вдалося зібрати НІЕЗ “Переяслав” протягом 2007–2014 років, з якими пощастило ознайомитися, показують, що ареал їх поширення охоплює нинішню Київську область, здебільшого Переяславщину.

Фондове зібрання мотанок НІЕЗ “Переяслав” є дуже цікавим, воно відкриває індивідуальні особливості створення ляльок на Переяславщині. Ця колекція мотанок, яка налічує 18 ляльок, сформувалась в період з 2007 до 2011 року. Авторами ляльок є майстрині, які проживають в м. Переяславі-Хмельницькому, с. Віненці Переяслав-Хмельницького району, м. Суми, м. Київ. Роки народження майстринь – з 1948 до 1975. Ляльки, виготовлені цими майстринями, мають свої особливості: висота ляльки, наявність обличчя, матеріал, з якого зроблена лялька, наявність вбрання. З даної колекції три ляльки виготовлені в Переяславі-Хмельницькому, дванадцять ляльок – в с. Віненці Переяслав-Хмельницького району, дві – в Сумах та одна – у Києві. Виготовлялись ляльки-мотанки в 1991 р. (1 мотанка), 2007 р. (3 мотанки), 2009 р. (12 мотанок) та в 2011р. (2 мотанки).

Ляльки-мотанки з фондової колекції НІЕЗ “Переяслав”:

1. Т-11614 (1-5) КН-41685 Ляльки-мотанки. Автор: Мостова Єлизавета Іванівна, 1948 року народження, уродженка с. Віненці Переяслав-Хмельницького району. Кількість: 5 предметів. Розміри: найбільша: висота – 37 см, ширина – 33 см; найменша: висота – 21 см, ширина – 11 см. Матеріал: домоткане полотно, рипс, вовна, бавовняна тканина, штучний шовк, вишивка хрестом. Техніка: ручна робота. Опис: Антропоморфна постать (жіноча) з виділеною головою, талією, станом. Обличчя імітовано світлим тоном полотняної

тканини. Голова зав’язана хусткою (за потилицю). В спідницях, фартухах. На талії червоні пояси. Ляльки виготовлено з тканини різних видів, як натуральної, так і синтетичної, способом намотування тканини в сувій та перев’язуванням в певних місцях. Від способу виготовлення походить назва “лялька-мотанка”. Виготовлена для експозиції музею в с. Віненці Переяслав-Хмельницького району 2009 року. Мостову Є.І. навчила виготовляти ляльки її бабуся 1902 року народження, уродженка с. Віненці (рис. 1).

2. Т-11615 (1-5) КН-41686 Ляльки-мотанки. Автор: Мостова Єлизавета Іванівна, 1948 року народження, уродженка с. Віненці Переяслав-Хмельницького району. Кількість: 5 предметів. Розміри: найбільша: висота – 33 см, ширина – 21 см; найменша: висота – 19 см, ширина – 11 см. Матеріал: домоткане полотно, рипс, вовна, бавовняна тканина, штучний шовк, вишивка хрестом. Техніка: ручна робота. Опис: Антропоморфна постать (жіноча) з виділеною головою, талією, станом. Обличчя імітовано світлим тоном полотняної тканини. Голова зав’язана хусткою (під бородою). В спідницях, фартухах. На талії червоні пояси. Ляльки виготовлено з тканини різних видів, як натуральної, так і синтетичної, способом намотування тканини в сувій та перев’язуванням в певних місцях. Від способу виготовлення походить назва “лялька-мотанка”. Виготовлена для експозиції музею в с. Віненці Переяслав-Хмельницького району 2009 року. Мостову Є.І. навчила виготовляти ляльки її бабуся 1902 року народження, уродженка с. Віненці (рис. 2).

3. Т-11616 (1-2) КН-41686 Ляльки-мотанки. Автор: Мостова Єлизавета Іванівна, 1948 року народження, уродженка с. Віненці Переяслав-Хмельницького району. Кількість: 2 предметів. Розміри: висота – 24 см, ширина – 8 см. Матеріал: хустки ситцеві. Техніка: ручна робота. Опис: Антропоморфна постать (жіноча), виготовлена способом намотування в сувій та зав’язуванням в необхідних місцях жіночої хустки. Виготовлено з жіночого головного убору. Одна з ляльок з білої хустки з червоним орнаментом, інша – з синім орнаментом. Виготовлена для експозиції музею в с. Віненці Переяслав-Хмельницького району 2009 року. Мостову Є.І. навчила виготовляти ляльки її бабуся 1902 року народження, уродженка с. Віненці.

4. Т-11667 КН-42181 Лялька (в намисті). Автор: Олена Орехова, м. Київ. Кількість: 1 предмет. Розміри: довжина – 25,5 см, ширина – 7 см. Матеріал: фабричні тканини, тасьма, муліне. Техніка: ручна, пошиття. Опис: Невелика за розмірами, одягнена у вишиту сорочку, ткані плахту та попередницю, під’язана поясом. На голові вив’язана хусткою “з ріжками”, на шії штучне намисто. Риси обличчя вишиті. Створена 2007 року в м. Києві. Подарована музею автором на святі майстрів.

5. НДФ-13400 Лялька-мотанка. Автор: Грукач Ніна Василівна, 1954 року народження, м. Переяслав-Хмельницький. Кількість: 1 предмет. Розміри: 18 см. Матеріал: фабричне полотно, шерсть, конопляне волокно. Техніка: ручна, пошиття. Опис: Невелика за розмірами, виготовлена із фабричного полотна (голова, торс), шерстяної тканини зеленого кольору (спідниця), конопляних волоком (волосся). Риси обличчя намальовані кульковою ручкою. Створена 1991 року в м. Переяславі-Хмельницькому. Виготовлена для Музею українських обрядів.

6. НДФ-13479 Лялька-мотанка. Автор: Кульчицька Марина Олександрівна, 1975 року народження, начальник екскурсійного відділу Музею народної архітектури та побуту України (Пирогово), м. Переяслав-Хмельницький. Кількість: 1 предмет. Розміри: висота – 16,5 см. Матеріал: фабрична тканина, ситець, шерсть, коленкор, тасьма, шерстяні нитки. Техніка: ручна робота. Опис: Лялька-мотанка невелика за розмірами, виготовлена як оберіг. Скручена із різних видів тканини (ситець, шерсть, коленкор, тасьма). Для прикрашення одягу використана тасьма з орнаментом (на полі та попередниці). Замість рис обличчя – хрест із тасьми золотистого кольору. До правої руки червоними шерстяними нитками прикріплено вузлик. Створена 2011 року в м. Переяславі-Хмельницькому. Виготовлена для дитини жительки м. Переяслава-Хмельницького Жам О.М.

7. НДФ-13480 Лялька-мотанка. Автор: Кульчицька Марина Олександрівна, 1975 року народження, начальник екскурсійного відділу Музею народної архітектури та побуту України (Пирогово), м. Переяслав-Хмельницький. Кількість: 1 предмет. Розміри: висота – 10,5 см. Матеріал: фабрична тканина. Техніка: ручна робота. Опис: Лялька-мотанка невелика за розмірами, виготовлена як оберіг. Скручена із різних видів тканин: ситець, шерсть, поплін. Спідничка зроблена із кусочка тканого рушника чи серветки. До правої руки нитками прикріплено вузлик. Риси обличчя відсутні. Створена 2011 року в м. Переяславі-Хмельницькому. Виготовлена як оберіг для дитини жительки м. Переяслава-Хмельницького Жам О.М.

Досліджувати ляльки-мотанки на даний час дуже важко, адже майже ніхто такі ляльки не збирав та не колекціонував. Отже, враховуючи дані обставини, постає потреба в зібранні та поповненні музейних колекцій ляльок-мотанок та їх дослідженні.

Джерела та література

1. Воропай. О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / О. Воропай. – Харків : Фоліо, 2005. – 508 с.
2. Крип'якевич І. Історія української культури / І. Крип'якевич. – Львів: Вид-во І. Тиктора, 1937. – 718 с.
3. Культура та побут населення України / [В.І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін.]; гол. ред.: С.В. Головко. – К. : Либідь, 1993. – 285 с.
4. Найден О.С. Українська народна лялька / О.С. Найден. – К. : ВД “Стилос”, 2007. – 240 с.
5. Скляренко О. Українське вбрання для ляльки / О. Скляренко. – К. : Вид-во “Київ”, 2007. – 72 с.
6. Тарасова О.О. Ляльки-мотанки. Обереги для вашої оселі, що дарують успіх, багатство, щастя / О.О. Тарасова – Харків : Книжковий клуб “Клуб сімейного дозвілля”, 2014. – 126 с.
7. Шушкевич А.Ф. Народна лялька. Технологія виготовлення: навчально-методичний посібник / А.Ф. Шушкевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 200 с.

Резюме

ФОРМИРОВАНИЕ ФОНДОВОЙ КОЛЛЕКЦИИ
КУКОЛ-МОТАНОК НАЦИОНАЛЬНОГО
ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ЗАПОВЕДНИКА “ПЕРЕЯСЛАВ”

Ревага Н.М. (Переяслав-Хмельницький)

В данной статье рассматривается и характеризуется фондовая коллекция кукол-мотанок НИЭЗ “Переяслав”. Отдельно проводится подробное описание этой коллекции. При описании внимание обращается на материал, из которого изготовлена кукла, ее размеры, указывается источник поступления, указывается автор работы, время и место ее создания.

Ключевые слова: кукла-мотанка, фондовая коллекция, музей, Средняя Надднепрянина, оберег, традиция.

Summary

THE FORMATION OF FUND COLLECTION OF MOTANOKA-DOLLS
IN THE NATIONAL HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC RESERVE “PEREYASLAV”

Reveha N.M. (Pereyaslav-Khmelnytsky)

In this article the fund collection of dolls of the NHER “Pereyaslav” is considered and characterized. A detailed description of the collection is submitted separately. Describing the collection special attention is paid to the material of construction of the doll, its size, indicated the source of coming, noted the authors, time and place of its creation.

Key words: doll-motanka, fund collection, museum, Middle Dnieper, amulet, tradition.



Фото 1. Лялька-мотанка
(Т-11614 (5), КН-41685)

Фото 2. Лялька-мотанка
(Т-11615 (5), КН-41686)

Ревага В.В.

(Переяслав-Хмельницький)

ФОРМУВАННЯ ФІЛАТЕЛІСТИЧНОЇ КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА
“ПЕРЕЯСЛАВ” ПОШТОВИМИ МАРКАМИ УКРАЇНИ 2001–2010 РОКІВ

УДК 656.835.91+069.415 (47741)

Анотація: У статті досліджується формування філателістичної колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” поштовими марками України 2001–2010 років.

Ключові слова: поштова марка, філателістична колекція, стандартна поштова марка України, художня поштова марка України.

Поштові марки як основна складова філателії є свідченням сплати відправлення поштою. Поштова марка приклеюється на поштовий конверт та “гаситься” спеціальним поштовим штемпелем. Марка представляє країну, в якій вона випущена, на світовій арені пошти. Малюнки, які зображені на поштових марках, являють собою справжні витвори мистецтва.

На початку ХХ століття, з появою перших українських поштових випусків, з’являються поодинокі дослідники, які розглядають естетичні аспекти поштових марок початку ХХ століття. До них належать Д. Корвін [6], Н. Лапшин [7], Е. Голлербах [2] та автор, що друкується під ініціалами П. Л. [8, 9]. Надалі, у радянський період, майже не знаходиться навіть поодиноких статей, які б висвітлювали розвиток української філателії, тому що всі роботи присвячувались філателістичному руху в цілому СРСР, оскільки не було незалежного розвитку філателії окремих республік. Слід зазначити, що лише починаючи з 1990-х років було продовжено друкування дослідницьких матеріалів про філателію в Україні [1, с. 3-4].

Повного дослідження філателістичної колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” з часів її існування не було. Стосовно даної теми є окремі наукові дослідження. Так, зокрема, Г. Ступак підготувала доповідь “Сакральні мотиви в філателістичній колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” на III Єфремівській читання “Релігійне життя Переяславської землі (IX–XXI ст.)”, які відбулися у 2011 році. Варто також зазначити, що на Міжнародну історико-краєзнавчу конференцію “Наукові студії М.І. Сікорського”, присвячену 90-річчю з дня народження видатного патріарха музейної справи і краєзнавця М.І. Сікорського, Н. Кухарева підготувала наукову статтю “Філателістична Шевченкіана у зібранні Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”. Окремі тематичні поштові марки філателістичної колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” досліджував В. Ревага, який охарактеризував марки, присвячені тематиці української етнографії, Переяславської ради 1654 року та постаті гетьмана Богдана Хмельницького [10, 11, 12].

Поштові марки України вперше з’явилися в червні 1918 року після прийняття 21 січня 1918 року IV Універсалу Української Центральної Ради, який проголосив незалежність Української Народної Республіки. Після встановлення радянської влади на Україні українська тематика на марках Пошти СРСР була несистематичною. Лише з прийняттям 24 серпня 1991 року Верховною Радою України Акта про проголошення незалежності України почалось відновлення власної української поштової марки.

Фондова філателістична колекція Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” почала формуватися наприкінці 1970-х років [3]. Поштові марки України 2001–2010 років, що випущені Поштою України, надходили до фондової колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” з 2005 до 2014 року [4]. Якщо фондова колекція поштових марок 1992–2000 років випуску налічує всього 25 одиниць, то поштових марок 2001–2010 років випуску налічується 166 одиниць. Дані марки розподіляються за роками випуску та надходження їх в НІЕЗ “Переяслав” (табл. 1). Поштові марки можна поділити на дві групи:

1) стандартні марки Пошти України, що видаються для масового використання для оплати послуг поштового зв’язку, які надаються національним оператором;

2) художні марки Пошти України – художньо оформлені поштові марки, які видаються до пам’ятних дат, ювілеїв або з певної тематики.

До першої групи належить стандартні марки першого, третього, четвертого випусків стандартних марок Пошти України. Марки шостого випуску стандартних марок видавались Поштою України з 2002 до 2006 року, сьомого – з 2007 до 2011 року. У філателістичній колекції НІЕЗ “Переяслав” нараховується 38 одиниць цієї групи (табл. 2). Нижче подано їх інвентарний номер, назва, автор малюнків, тираж, номінал,

техніка, розміри (в міліметрах), опис марки та дата надходження до філателістичної колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”:

Таблиця 1. Надходження поштових марок України 2001–2010 років до фондової колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”

Рік надходж.	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	Всього
Рік випуску											
2001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2002	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	4
2003	1	0	0	1	4	0	0	0	0	0	6
2004	10	0	0	3	12	0	0	0	0	0	25
2005	6	1	0	12	0	0	0	0	0	0	19
2006	0	12	0	8	3	0	0	0	0	0	23
2007	0	0	0	31	0	0	0	0	0	0	31
2008	0	0	0	20	36	0	0	0	0	0	56
2009	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2010	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
Всього	17	13	0	79	55	0	0	0	0	2	166

Таблиця 2. Надходження стандартних поштових марок України до фондової колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”

Рік надходж.	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	Всього
Рік випуску											
2001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2002	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2003	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2004	6	0	0	2	0	0	0	0	0	0	8
2005	5	0	0	5	0	0	0	0	0	0	10
2006	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
2007	0	0	0	16	0	0	0	0	0	0	16
2008	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	3
2009	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2010	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Всього	11	0	0	24	3	0	0	0	0	0	38

1. ФТ-3774 (1) КН-36354 марка “Барвінок” шостого випуску стандартних марок Пошти України “Квіти” 2004 року, автор О.Ф. Калмиков. Тираж – масовий. Номінал – 5 коп. Офсет. Розміри – 22x26 мм. На марці зображено шість квіток барвінку на стеблах та листя. Марка багатоколірна. Дата надходження 21 листопада 2005 року. Марка з таким зображенням (ФТ-4967 (1) КН-40094) надійшла іще 21 травня 2008 року.

2. ФТ-3774 (6) КН-36354 марка “Чорнобривці” шостого випуску стандартних марок Пошти України “Квіти” 2004 року, автор О.Ф. Калмиков. Тираж – масовий. Номінал – 30 коп. Офсет. Розміри – 22x26 мм. На марці зображено чотири квітки чорнобривцю на стеблах та листя. Марка багатоколірна. Дата надходження 21 листопада 2005 року.

3. ФТ-3774 (7-8) КН-36354 марки “Волошки” шостого випуску стандартних марок Пошти України “Квіти” 2004 року, автор О.Ф. Калмиков. Тираж – масовий. Номінал – 45 коп. Офсет. Розміри – 22x26 мм. На марках зображено три квітки волошок на стеблах та листя. Марки багатоколірні. Дата надходження 21 листопада 2005 року. Марка з таким зображенням (ФТ-4967 (5) КН-40094) надійшла іще 21 травня 2008 року.

4. ФТ-3774 (9-10) КН-36354 марки “Горошок пахучий” шостого випуску стандартних марок Пошти України “Квіти” 2004 року, автор О.Ф. Калмиков. Тираж – масовий. Номінал – 65 коп. Офсет. Розміри –

22x26 мм. На марках зображено п’ять квіток горошку пахучого на стеблах та листя. Марки багатоколірні. Дата надходження 21 листопада 2005 року.

5. ФТ-3774 (2-5) КН-36354 марки “Мальви” шостого випуску стандартних марок Пошти України “Квіти” 2005 року, автор О.Ф. Калмиков. Тираж – масовий. Номінал – 10 коп. Офсет. Розміри – 22x26 мм. На марках зображено три квітки мальв на стеблах та листя. Марки багатоколірні. Дата надходження 21 листопада 2005 року. Марки (2 гашені та 1 негашена) з таким зображенням (ФТ-4967 (2-4) КН-40094) надійшли іще 21 травня 2008 року.

6. ФТ-3774 (11) КН-36354 марка “Маки” шостого випуску стандартних марок Пошти України “Квіти” 2005 року, автор О.Ф. Калмиков. Тираж – масовий. Номінал – 1 грн. Офсет. Розміри – 22x26 мм. На марці зображено три квітки маків на стеблах та листя. Марка багатоколірна. Дата надходження 21 листопада 2005 року. Марка з таким зображенням (ФТ-4967 (7) КН-40094) надійшла іще 21 травня 2008 року.

7. ФТ-4967 (6) КН-40094 гашена марка “Латаття” шостого випуску стандартних марок Пошти України “Квіти” 2005 року, автор О.Ф. Калмиков. Тираж – масовий. Номінал – 70 коп. Офсет. Розміри – 22x26 мм. На марці зображено п’ять квіток латаття на стеблах та листя. Марка багатоколірна. Дата надходження 21 травня 2008 року.

8. ФТ-5103 КН-40664 гашена марка “Настурція” шостого випуску стандартних марок Пошти України “Квіти” 2006 року, автор О.Ф. Калмиков. Тираж – масовий. Номінал – 25 коп. Офсет. Розміри – 22x26 мм. На марці зображено чотири квітки на стеблах та листя. Марка багатоколірна. Дата надходження 4 грудня 2008 року.

На стандартних марках сьомого випуску більше зображені експонати Національного центру народної культури “Музей Івана Гончара” та Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

9. ФТ-4961 (1-4) КН-40088, марки “Свищик” (з них 2 гашені та 2 негашені) сьомого випуску стандартних марок Пошти України 2007 року, автор К.В. Штанко. Тираж – 20000000. Номінал – 5 коп. Офсет. Розміри – 20x25 мм. На марках зображено дитячу іграшку у вигляді орнітоформно-зооморфної фігури з тулубом птаха та головою оленя. Марки багатоколірні. Дата надходження 25 грудня 2007 року.

10. ФТ-4963 (1) КН-40090, гашена марка “Куманець” сьомого випуску стандартних марок Пошти України 2007 року, автор К.В. Штанко. Тираж – 10000000. Номінал – 2 грн. Офсет. Розміри – 20x25 мм. На марці зображено розписаний синій куманець у формі “плесканця”. Марка багатоколірна. Дата надходження 21 травня 2008 року.

11. ФТ-4963 (2) КН-40090, гашена марка “Прядка” сьомого випуску стандартних марок Пошти України 2007 року, автор К.В. Штанко. Тираж – 20000000. Номінал – 50 коп. Офсет. Розміри – 20x25 мм. На марці зображено світло-коричневу прядку. Марка багатоколірна. Дата надходження 21 травня 2008 року. Негашені марки з таким зображенням (ФТ-5078 (3-4) КН-40375) надійшли іще 17 жовтня 2008 року.

12. ФТ-4963 (3) КН-40090, негашена марка “Сулія” сьомого випуску стандартних марок Пошти України 2007 року, автор К.В. Штанко. Тираж – 20000000. Номінал – 60 коп. Офсет. Розміри – 20x25 мм. На марці зображено обплетену сулію. Марка багатоколірна. Дата надходження 21 травня 2008 року. Гашені марки з таким зображенням (ФТ-5276 (1-2) КН-41812) надійшли іще 31 грудня 2009 року.

13. ФТ-4963 (4) КН-40090, гашена марка “Ківш” сьомого випуску стандартних марок Пошти України 2007 року, автор К.В. Штанко. Тираж – 20000000. Номінал – 85 коп. Офсет. Розміри – 20x25 мм. На марці зображено дерев’яний ківш. Марка багатоколірна. Дата надходження 21 травня 2008 року. Гашена марка з таким зображенням (ФТ-5275 КН-41811) надійшла іще 31 грудня 2009 року.

14. ФТ-4963 (5) КН-40090, гашена марка “Куманець” сьомого випуску стандартних марок Пошти України 2007 року, автор К.В. Штанко. Тираж – 60000000. Номінал – 70 коп. Офсет. Розміри – 20x25 мм. На марці зображено розписаний куманець кільцеподібної форми, який нагадує “бублик”. Марка багатоколірна. Дата надходження 21 травня 2008 року.

15. ФТ-4963 (6-7) КН-40090, гашені марки “Глечик” сьомого випуску стандартних марок Пошти України 2007 року, автор К.В. Штанко. Тираж – 30000000. Номінал – 1 грн. Офсет. Розміри – 20x25 мм. На марках зображено глиняний глечик з орнаментом. Марки багатоколірні. Дата надходження 21 травня 2008 року.

16. ФТ-5078 (1-2) КН-40375, негашені марки “Горщики-двійнята” сьомого випуску стандартних марок Пошти України 2007 року, автор К.В. Штанко. Тираж – 5000000. Номінал – 1 коп. Офсет. Розміри – 20x25 мм. На марках зображено глиняні горщики-двійнята, а на полях надруковано дата виготовлення “25.07.2007” та назва підприємства, що їх виготовило ПК “Україна”. Марки багатоколірні. Дата надходження 17 жовтня 2008 року.

17. ФТ-5101 КН-40662, гашена марка “Дзбанок” сьомого випуску стандартних марок Пошти України 2007 року, автор К.В. Штанко. Тираж – 15000000. Номінал – 10 коп. Офсет. Розміри – 20x25 мм. На марці зображено дзбанок. Марка багатоколірна. Дата надходження 4 грудня 2008 року.

До другої групи належать художні марки, видані Поштою України в 2001-2010 роках, які виготовлялися на високому поліграфічному рівні, на відміну від попередньої групи стандартних марок та присвячені

пам'ятним датам, ювілеям або з певної тематики. У колекції НІЕЗ “Переяслав” нараховується 128 одиниць цієї серії (табл. 3). Нижче подано їх інвентарний номер, назва, дата введення в дію, автор малюнків, тираж, номінал, техніка, розміри (в міліметрах), опис марки, дата надходження до філателістичної колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”:

Таблиця 3. Надходження художніх поштових марок України до фондової колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”

Рік надходж.	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	Всього
Рік випуску											
2001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2002	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	4
2003	1	0	0	1	4	0	0	0	0	0	6
2004	4	0	0	1	12	0	0	0	0	0	17
2005	1	1	0	7	0	0	0	0	0	0	9
2006	0	12	0	7	3	0	0	0	0	0	22
2007	0	0	0	15	0	0	0	0	0	0	15
2008	0	0	0	20	33	0	0	0	0	0	53
2009	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2010	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
Всього	6	13	0	55	52	0	0	0	0	2	128

1. ФТ-3775 КН-36355, марка “IX Національна філателістична виставка “Укрфілексп 2005” у Києві” 2005 року, автор В.С. Василенко. Тираж – 280000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 52x25 мм. Марка багатоколірна. Оформлення марки виконано синьою, червоною, жовтою, чорною, коричневою, оранжевою фарбами. На марці є люмінесцентні ознаки (білі елементи емблеми виставки та літери слова “Україна”) та мікротекст “В. Василенко”. На полях аркушу написи та зображення емблеми виставки “Укрфілексп 2005” та символічний малюнок. Дата надходження 21 листопада 2005 року.

2. ФТ-3776 КН-36356, марка “З Різдом Христовим” 2004 року, автор М.Д. Гейко. Тираж – 280000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 30x31,5 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено людей, які ідуть на поклоніння новонародженому Христу, та Віфлеємська зірка. Дата надходження 21 листопада 2005 року.

3. ФТ-3777 (1) КН-36357, марка “Зразки ракетної зброї минулих століть” 2004 року, автор В.С. Василенко. Тираж – 150000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 40x28 мм. Марка багатоколірна. На марці зображена ракета часів козаччини, епізод бою із застосуванням ракетної зброї українськими козаками в XV ст. Дата надходження 21 листопада 2005 року. Негашена марка з таким зображенням (ФТ-5248 (2) КН-41485) надійшла іще 10 вересня 2009 року.

4. ФТ-3777 (2) КН-36357, марка “Бюро “Південне” ім. М.К. Янгеля” 2004 року, автор В.С. Василенко. Тираж – 480000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 40x28 мм. Марка багатоколірна. На марці зображена Ракета-носій “Зеніт-2” під час старту та земна куля. Дата надходження 21 листопада 2005 року. Негашена марка з таким зображенням (ФТ-5248 (1) КН-41485) надійшла іще 10 вересня 2009 року.

5. ФТ-3778 КН-36358, марка “85 років з часу проголошення об’єднання УНР і ЗУНР в об’єднану соборну незалежну державу” 2004 року, автор О. Кохан. Тираж – 150000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 52x25 мм. Марка багатоколірна. У центрі марки зображено Малий державний герб Української Народної Республіки (затверджений Малою Радою УНР 12.02.1918 року та Центральною Радою УНР 22.03.1918 року). У лівій частині зображення Архангела (Архистратига Михайла) сріблястого кольору – традиційного символу м. Києва та Київської губернії. У правій частині зображено золотавий малюнок Лева – герба м. Львова, Галичини та ЗУНР. Дата надходження 21 листопада 2005 року.

6. ФТ-3779 КН-36359, марка “Скит карпатський” із поштового блоку “Манявський скит” 2003 року. Тираж – 100000. Номінал – 1,25 грн. Офсет. Розмір – 35x51 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено портрет Йова Кондзелевича на фоні Хрестовоздвиженської церкви. Вгорі напис “Скит карпатський”. Дата надходження 21 листопада 2005 року.

7. ФТ-3949 КН-36987, марка “Майдан Незалежності. Україна. Листопад-грудень 2004 року”, 2005 року. Тираж – 500024. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 42x47 мм. Марка багатоколірна. На марці зображена група людей різного віку, одягнуті в зимовий одяг. На головних уборах помаранчева стрічка. В руках – по-

маранчеві прапори. На плакатах фото В. Ющенко і напис: “Так! Ющенко”. Внизу марки її назва. Справа – “Україна”. В верхньому правому кутку напис “45”. Дата надходження 18 лютого 2006 року.

8. ФТ-4546 КН-38412, негашений маркований аркуш з 12 марками “Традиційні головні убори українських жінок”, автор В. Василенко. Тираж – 160000. Номінал – 70 коп. Офсет. Розмір аркуша 169x235, кожної марки – 40x41,7. Введений в дію 30 березня 2006 року. Аркуш багатоколірний. На марках зображено убрис та хутряну шапку періоду Київської Русі, XI – XIV ст., хустку з Київщини, XIX – поч. XX ст., намітку з Західного Полісся, XVIII – поч. XX ст., вінок з Полтавщини, XIX – поч. XX ст., хустку з Гуцульщини, кінець XIX – поч. XX ст., коду з Буковини, кінець XIX – поч. XX ст., хустку з Центральної України, XX ст., очіпок з Полтавщини, XIX – поч. XX ст., намітку з Гуцульщини, XVIII – XIX ст., очіпок з Полтавщини, XIX – поч. XX ст., хустку на очіпку з Чернігівщини, кінець XIX – поч. XX ст., вінок з Івано-Франківщини, поч. XX ст.

9. ФТ-4942 (1-6) КН-40017, негашений поштовий блок “Український народний одяг”, автор М. Кочубей. Тираж – 80000. Номінал – 70 коп. Офсет. Розмір блоку 100x140, кожної марки – 30x33. Введений в дію 20 грудня 2005 року. Блок багатоколірний. Блок складається із 3-х зчіпок по 2 марки в кожній. Дата надходження 20 квітня 2008 року. Зчіпки розподілені по регіонах:

- народний одяг Житомирщини “Свято Меланки та Василя” (На марці зображені жінка, чоловік та дитина в національному зимовому одязі – жупан, корсет та кожух) та “Свято Зосима” (На марці зображені жінка та чоловік. На чоловіку-пасічнику літній одяг – це вишита сорочка, штани і личаки, а на голові бриль. Жінка одягнена в вишиту сорочку, спідницю, фартух, у руках – глечик);

- народний одяг Рівненщини “Свято Юрія” (На марці зображений чоловік у вишитій сорочці, жилетці, штанах і чоботах. Також зображена жінка у вишитій сорочці і літнику, а на голові хустка з очіпком та донька у вишитій сорочці, юпці-андарак, вінку зі стрічками. Син зображений у ошатній сорочці і штанах. Дочка і син босі) та “Свято Петра і Павла” (На марці зображено шестеро святково одягнених селян. Попереду чоловік у довгій сорочці, по боках – дві жінки, обуті в личаки та одягнені в традиційний одяг Рівненщини);

- народний одяг Волині “Свято Благовісника” (На марці зображені чоловік, жінка та хлопчик в осінньо-весняному одязі. Жінка одягнена в сорочку, літник, запаску з вишивкою. На голові очіпок поверх білої хустки, а на ногах постолі. Чоловік одягнений у вишиту сорочку з коміром, штани і кобеняк, а на ногах – чоботи. Хлопець зображений у вишитій сорочці з коміром, поясом та штанах) та “Свято Миколая” (На марці зображена молода сім’я біля ліжка сина, якому кладуть під подушку подарунок. Жінка одягнена в літник із запаскою та червоною корсеткою, на ший намисто, на голові зав’язана хустка, а на ногах чоботи. Чоловік одягнений в штани, чоботи, жупан і шапку).

10. ФТ-4943 (1-6) КН-40018, негашений поштовий блок “Український народний одяг”, автор М. Кочубей. Тираж – 100000. Номінал – 70 коп. Офсет. Розмір блоку 100x140, кожної марки – 30x33. Введений в дію 15 грудня 2006 року. Блок багатоколірний. Блок складається із 3-х зчіпок по 2 марки в кожній. Дата надходження 20 квітня 2008 року. Зчіпки розподілені по регіонах:

- народний одяг Запоріжжя (осінньо-весняний) “Свято Михайла” (На марці зображені чотири козаки одіті в різнокольорові жупани, кунтуші, каптани та шовкові пояси. Також вони одягнені в червоні та сині шаровари, обуті в чоботи) та “Перша Пречиста” (На марці зображено жінку та дочку у вишитих сорочках і плахах. Також зображені два козаки в жупанах і кунтушах, на голові у них шлик та кабардинка);

- народний одяг Херсонщини “Свято Катерини” (На марці зображено дві жінки і дівчина у вишитих сорочках, дві з них – в юпках і фартухах, а одна – в сарафані. На ший у дівчини та однієї жінки коралове намисто. На головах у жінок очіпки, об’язані наміткою і хусткою, а у дівчини – вінок. Дівчина взута в постолі, жінки в чоботах) та “Свято Іллі” (На марці зображені чоловіки в сорочках і шароварах з них двоє – в киреях. На головах смушеві шапки і брилі, а на ногах постолі і чоботи);

- народний одяг Одещини “Свято Варвари та Сави” (На марці зображений чоловік в жупані, шароварах та чоботах та дві дівчини в пишному одязі, волосся на голові у них перев’язане кольоровими стрічками) та “Свято Бориса та Гліба” (На марці зображена жінка у вишитій сорочці, юпці з фартухом та поясом, на голові біла хустка. Також зображено двоє чоловіків в сорочках поверх штанів та в чоботах).

11. ФТ-4964 КН-40091, гашена марка “2500 років з часу заснування Євпаторії” 2003 року, автор В.С. Василенко. Тираж – 200000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 50x25 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено герб міста Євпаторії, прийнятий 30 травня 1997 року. Герб являє собою щит, розділений вертикально уздовж. На лівому зеленому полі золота бараняча голова, на правому – червоному – чорна змія, що обвиває срібний жезл, п’є з чорної чаші. Герб оточений золотим окладом і увінчаний срібною баштою. Справа на марці зображено вид на місто з моря, по якому пливають вітрильники. Дата надходження 21 травня 2008 року.

12. ФТ-4965 КН-40092, гашена марка “Ракета-носій “Зеніт-2”” 2005 року. Тираж – 200000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 40x28 мм. Марка багатоколірна. На марці зображена ракета-носій “Зеніт-2” в момент старту та збільшений її фрагмент із написом “ZENIT”. Дата надходження 21 травня 2008 року.

13. ФТ-4966 КН-40093, гашена марка “Ендроміс березовий” із серії “Червона книга України. Метелики” 2004 року. Тираж – 100000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 35x35 мм. Марка багатоколірна. На світло-сірому фоні зображено метелик Ендроміс березовий в коричнево-білих тонах. На фоні – однотонне зображення квітів та листя. Дата надходження 21 травня 2008 року.

14. ФТ-4992 КН-40119, гашені марки “Тарас Шевченко. Аскольдова могила. 1845 р.” із серії “Київ очима художників” 2002 року. Тираж – 500000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 52x25 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено малюнок Т.Г. Шевченка (1814-1861) “Аскольдова могила”. Дата надходження 26 травня 2008 року.

15. ФТ-5077 (1-9) КН-40374, негашений поштовий блок “Годинники з колекції музею етнографії та художнього промислу у Львові” 2008 року, автор С. Бондар. Тираж – 140000. Номінал – 1 грн. Офсет. Розміри марок: 1-3-х – 33,06x33,06 мм, 4-9-х – 33,06x45,24 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено гриф чорний. На марках зображено колекцію годинників з Музею етнографії та художнього промислу у Львові:

- Годинник коминковий, поч. XIX ст., Франція;
- Годинник коминковий, II пол. XIX ст., Росія;
- Годинник коминковий, поч. XIX ст., Франція;
- Годинник консольний, кін. XVIII ст., Франція;
- Годинник консольний, XVIII ст., Франція;
- Годинник консольний, XVIII ст., Німеччина;
- Годинник шафковий, XVIII ст., Англія;
- Годинник настільний, XVIII ст., Австрія;
- Годинник коминковий, сер. XIX ст., Франція.

Дата надходження 17 жовтня 2008 року.

Марки з такими зображеннями (ФТ-5253 (1-11) КН-41470) надійшли іще 10 вересня 2009 року.

16. ФТ-5096 (1-6) КН-40657, негашений поштовий блок “Особливості народної архітектури. Українська хата”, автор Ю. Логвин. Тираж – 120000. Номінал – 70 коп. Офсет. Розмір блоку 180x130, кожної марки – 45,3x33,06, купону – 33,06x33,06. Введений в дію 24 жовтня 2007 року. Блок багатоколірний. Блок складається із 6 марок та 6 купонів, які представляють окремі регіони:

- марка “Полісся” (на марці зображена поліська дерев’яна хата, біля неї дерево, на якому вулики) та купон, на якому зображений інтер’єр хати з курною піччю та запаленим посвітом;
- марка “Полтавщина (Хорольщина)” (на марці зображена хата з солом’яною стріхою, в якій зовнішні стіни зверху до середини побілені, а до низу мають червоний колір) та купон, на якому зображений інтер’єр сіней з дівчиною, яка працює з жорном;
- марка “Буковина” (на марці зображена побілена хата, у вхідних дверях якої стоять чоловік та жінка. За хатою розміщена господарська будівля) та купон, на якому зображений інтер’єр хати з мисником та посудом, біля вікна на лаві сидять дві дівчини та намотують нитки в клубки, використовуючи витушки;
- марка “Бойківщина” (на марці зображена дерев’яна хата на пагорбі) та купон, на якому зображена піч, на якій сидить дівчинка та тримається дерев’яної люльки, яка підвішена до стелі;
- марка “Полтавщина” (на марці зображена побілена хата, характерна цьому регіону. Біля хати троє чоловіків молотять зерно) та купон, на якому зображений інтер’єр хати з побіленою та розмальованою піччю, біля якої пораяється господиня;
- марка “Дніпровське пониззя” (на марці зображена хата, характерна цьому регіону, біля якої розвішане риболовецьке знаряддя) та купон, на якому зображений інтер’єр хати, на покуті якого за столом сидить сім’я, в кутку розміщені ікони та рушники, на стіні картина “Козак Мамай”.

Дата надходження 4 грудня 2008 року.

17. ФТ-5097 (1-6) КН-40658, негашений поштовий блок “Особливості народної архітектури. Українська хата”, автор Ю. Логвин. Тираж – 120000. Номінал – 70 коп. Офсет. Розмір блоку 180x130, кожної марки – 45,3x33,06, купону – 33,06x33,06. Введений в дію 24 жовтня 2007 року. Блок багатоколірний. Блок складається із 6 марок та 6 купонів, які представляють окремі регіони:

- марка “Поділля” (на марці зображена гарно пофарбована хата, на другому плані – церква, хата та вітряк) та купон, на якому зображений інтер’єр хати з побіленою та розмальованою піччю з керамічним посудом на ній, на стіні – полиця, на якій повішений вишитий рушник, біля неї на лаві сидять дві жінки;
- марка “Київщина” (на марці зображена хата біля якої лежать гарбузи та сидять на призьбі дві жінки, на другому плані – дві хати) та купон, на якому зображений інтер’єр хати з побіленою запаленою піччю з лежанкою, на якій сидить чоловік з хлопчиком, а біля них стоїть дівчинка;
- марка “Лемківщина” (на марці зображена хата на гірському схилі, біля хати стоїть газдиня, неподалік донечка пасе гусей, газда розмовляє з сусідами, що тримають коня, а вдалині на горбочку видніє дерев’яна лемківська церква) та купон, на якому зображений інтер’єр хати та газдиня, яка пораяється біля печі (мабуть, пробує приготовлену страву, що парує в горщику);

- марка “Гуцульщина” (на марці зображена дерев’яна хата з ганком, на якому стоїть чоловік, а біля нього кінь, на другому плані – церква та ще один господарський двір) та купон, на якому зображений інтер’єр хати з піччю, яка обкладена кахлем, а також мисник над вхідними дверима. Господиня з сином зустрічає чоловіка з рибою;

- марка “Волинь” (на марці зображена побілена хата, яка покладена в зруб, біля хати розставлені снопи) та купон, на якому зображений інтер’єр хати з піччю та посудом в ній, троє дівчат прикрашають хату зеленню;

- марка “Слобожанщина” (на марці зображена хата, характерна цьому регіону – з високим ганком, біля хати двоє чоловіків пересівають зерно) та купон, на якому зображений інтер’єр хати з побіленою та розмальованою піччю, вишитим рушником над вікном і столом перед ним. За столом сидять двоє чоловіків, схожих на сватів, та чоловік і жінка, біля печі стоїть гарно прибрана молода дівчина.

Дата надходження 4 грудня 2008 року.

18. ФТ-5098 КН-40659, марка “Назустріч “Євро 2012” 2007 року, автор Д.Ю. Швець. Тираж – 200000. Номінал – 3 грн. 33 коп. Офсет. Розмір – 67x45x45 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено футбольний м’яч з написом “Євро 2012”, Державні прапори України та Польщі, Малий державний герб України на тлі стилізованого зображення футбольного поля. Марка має форму рівнобічного трикутника. Дата надходження 4 грудня 2008 року.

19. ФТ-5099 КН-40660, блок поштовий “50 років від часу запуску першого штучного супутника Землі” з однією маркою 2007 року, автор О.Ф. Калмиків. Тираж – 100000. Номінал – 3 грн. 33 коп. Офсет. Розмір – 100x65 мм. Блок багатоколірний. На блоці зображено перший штучний супутник Землі на орбіті над планетою на тлі зоряного неба, а також портрети творця супутника, конструктора космічних апаратів С.П. Корольова та конструктора ракетних двигунів В.П. Глушка. Дата надходження 4 грудня 2008 року.

20. ФТ-5100 (1-2) КН-40661, марки “Знаки зодіаку” 2008 року, художниця Євгенія Гапчинська, дизайн Наталі Андрійченко. Тираж – 200000. Номінал – 1 грн. Офсет. Розмір – 30x40 мм. Марки багатоколірні. На марках зображено малюнки художниці Є. Гапчинської: “Я Овен маленький”, “Я Телець...”, “Ми Близнюки”, “Я Рачок”, “Я справжній живий Лев rrrrrr...”, “Я найточніші Терези”, “Не знаю чому, але я просто Скорпіон!”, “Я влучний Стрілець”, “А я Козеріжок”, “Я Водолейчик...”. В ультрафіолетових променях на марках світяться зображення зодіакальних сузір’їв. Дата надходження 4 грудня 2008 року.

21. ФТ-5102 КН-40663, гашена марка “Віталій Петровський. Сонячний день. Ярославів вал. 1997 р.” із серії “Київ очима художників” 2007 року. Тираж – 150000. Номінал – 70 коп. Офсет. Розмір – 52x25 мм. Марка багатоколірна. На марці зображена картина Віталія Петровського (1975 року народження) “Сонячний день. Ярославів вал”. Дата надходження 4 грудня 2008 року.

22. ФТ-5125 КН-40841, негашена марка “Паровоз серії Л” 2006 року, автор Валерій Руденко. Тираж – 200000. Номінал – 70 коп. Офсет. Розмір – 25x52 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено паровоз чорного кольору з червоними колесами. На дверцятах паровоза зазначено номер “Л-5307”. Дата надходження 19 грудня 2008 року.

23. ФТ-5245 КН-41462, блок поштовий “170 років з часу заснування Київського університету імені Тараса Шевченка” 2004 року, автор С. Беляєва. Тираж – 500000. Номінал – 2 грн. 61 коп. Офсет. Розмір – 100x80 мм. Блок багатоколірний. На блоці зображено Київський університет за фотографією середини XIX ст. із зображенням київського міського пейзажу з будинком університету у верхній частині. На тлі неба – два медальйони: ліворуч – з портретом В.І. Беретті (автор проекту університету), праворуч – з гербом університету. Текст: “Пам’ятник архітектури XIX ст.” в нижній частині блока. Над маркою – номер блока з шести цифр. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

24. ФТ-5246 КН-41463, зчіпка з 4-х поштових марок “Мости” 2004 року. Тираж – 150000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 50x25 мм. Зчіпка багатоколірна. На марках зображено:

- 1) Інгульський міст у Миколаєві, збудований у 1974–1980 роках;
- 2) Дарницький міст у Києві. Міст збудований у 1946–1948 роках – архітектор Б.М. Надьожин, інженери – М.С. Руденко, М.К. Васнін;
- 3) міст ім. Б.М. Преображенського у Запоріжжі, збудований 1952 року, інженер Б.М. Преображенський;
- 4) Південно-Бузький міст у Миколаєві. Міст збудований у 1958–1964 роках – архітектор Г.Ф. Домашенко, інженер – А.А. Кирпачов.

Дата надходження 10 вересня 2009 року.

25. ФТ-5247 КН-41464, марка “Сергій Лифар” 2004 року, автор В. Василенко. Тираж – 150000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 45x25 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено портрет українського балетного танцівника та хореографа С. Лифаря (1904–1986), його зображення в одній із виконаних ним головних балетних партій та факсиміле підпису. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

26. ФТ-5248 (3) КН-41465, марка “Хартрон – системи керування в космосі і на землі” 2004 року, автор В.С. Василенко. Тираж – 150000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 40x30 мм. Марка багатоколірна. На

марці зображено космічний апарат в польоті на навколосемній орбіті, емблема “ХАРТРОН”. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

27. ФТ-5248 (4) КН-41465, марка “Міжнародний проект “Коронас-1”” 2006 року, автор В.С. Василенко. Тираж – 200000. Номінал – 85 коп. Офсет. Розмір – 40x30 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено два космічні апарати, призначені для спостереження за випромінюванням Сонця. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

28. ФТ-5248 (5) КН-41465, марка “Зварювання в космосі” 2006 року, автор В.С. Василенко. Тираж – 200000. Номінал – 85 коп. Офсет. Розмір – 40x30 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено космонавта, який здійснює зварювальні роботи на зовнішній частині корпусу космічного апарата. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

29. ФТ-5248 (6) КН-41465, марка “Міжнародна вахта комети Галлея” 2006 року, автор В.С. Василенко. Тираж – 200000. Номінал – 85 коп. Офсет. Розмір – 40x30 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено комету Галлея на тлі зоряного неба та схему наближення її орбіти до орбіти Землі. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

30. ФТ-5249 (1-4) КН-41466, марки “3 Різдом Христовим” 2003 року, автор М.С. Кочубей. Тираж – 200000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 40x30 мм. Марки багатоколірні. На зчіпці вгорі напис: “3 Різдом Христовим”. На марках зображено:

- 1) люди, які ідуть на поклоніння новонародженому Христу, та Віфлємська зірка;
- 2) Богородиця та св. Йосиф із Христом-немовлям, Віфлємська зірка;
- 3) ідентична попередній марці;
- 4) зображення 1-ї марки у дзеркальному відбитті.

Дата надходження 10 вересня 2009 року.

31. ФТ-5250 КН-41467, марка “200 років з дня народження вченого-енциклопедиста, видавця, першого ректора Київського університету Михайла Олександровича Максимовича (1804–1873)” 2004 року, автор В. Василенко. Тираж – 200000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 50x25 мм. Марка багатоколірна. На марці – портрет Михайла Максимовича, вигляд будинку головного корпусу Київського університету в другій половині XIX ст. та факсиміле його підпису. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

32. ФТ-5251 КН-41468, марка “150 років з дня народження видатної української актриси, одної з основоположників українського національного театру Марії Костянтинівни Заньковецької (М.К. Адамовської) (1854–1934)” 2004 року, автор К. Штанко. Тираж – 150000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 40x38 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено портрет Марії Заньковецької, зображення акторки в одній з її кращих ролей та факсиміле підпису. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

33. ФТ-5252 КН-41469, марка “125 років з дня народження українського політика, державного й військового діяча, публіциста Симона Васильовича Петлюри (1879–1926)” 2004 року, автор В. Василенко. Тираж – 120000. Номінал – 45 коп. Офсет. Розмір – 40x38 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено портрет Головного отамана Армії УНР, голови Директорії УНР С. Петлюри та факсиміле його підпису. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

34. ФТ-5254 (1) КН-41471, марка “Гриф чорний. Aegypius monachus” із поштового блоку “Кримський природний заповідник” 2008 року, автор М.С. Кочубей. Тираж – 120000. Номінал – 1 грн. Офсет. Розмір – 37x30 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено гриф чорний. Дата надходження 10 вересня 2009 року. Негашена марка з таким зображенням (ФТ-5076 КН-40373) надійшла іще 17 жовтня 2008 року.

35. ФТ-5254 (2) КН-41471, марка “Лебедячі острови” із поштового блоку “Кримський природний заповідник” 2008 року, автор М.С. Кочубей. Тираж – 120000. Номінал – 1 грн. Офсет. Розмір – 37x40 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено лебедячі острови. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

36. ФТ-5254 (3-4) КН-41471, марки “Олень благородний (Cervus elaphus)” із поштового блоку “Кримський природний заповідник” 2008 року, автор М.С. Кочубей. Тираж – 120000. Номінал – 1 грн. Офсет. Розмір – 40x50 мм. Марки багатоколірні. На марках зображено олень благородний. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

37. ФТ-5254 (5) КН-41471, марка “Смілка яйменська (Silene jaiensis N. Rubtz.)” із поштового блоку “Кримський природний заповідник” 2008 року, автор М.С. Кочубей. Тираж – 120000. Номінал – 1 грн. Офсет. Розмір – 30x35 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено смілка яйменська. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

38. ФТ-5255 (1-10) КН-41472, поштовий блок “Собаки” 2008 року, автор Ю. Правдохін. Тираж – 150000. Номінал – 1 грн. Офсет. Розміри – 33x30 мм. Блок багатоколірний. На марках зображено собаки різних порід: такса стандартна гладкошерста, американський бульдог, ротвейлер, чау-чау, шнауцер стандартний, німецька вівчарка. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

39. ФТ-5256 (1-7) КН-41473, поштовий блок “Коти” 2008 року, автор Ю. Правдохін. Тираж – 150000. Номінал – 1 грн. Офсет. Розміри – 35x30 мм. Блок багатоколірний. На марках зображено котів різних порід:

персидська (2 марки), селкірк-рекс, екзотична короткошерста, бурма, сіамська, курільський бобтейл. Дата надходження 10 вересня 2009 року.

40. ФТ-5327 (1) КН-42690, негашена марка “Богдан Микошинський” із серії “Провідники козацьких повстань” 2010 року, автор В. Василенко. Тираж – 130000. Номінал – 2 грн. Офсет. Розмір – 40x28 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено поголовний портрет Богдана Микошинського. Портрет являє собою зображення чоловіка середніх років із вусами та зачіскою “оселедець”. Дата надходження 14 липня 2014 року.

41. ФТ-5327 (2) КН-42690, негашена марка “Криштоф Косинський” із серії “Провідники козацьких повстань” 2010 року, автор В. Василенко. Тираж – 130000. Номінал – 1,50 грн. Офсет. Розмір – 40x28 мм. Марка багатоколірна. На марці зображено поголовний портрет Криштофа Косинського. Портрет являє собою зображення чоловіка середніх років із довгими вусами та зачіскою “оселедець”. Голова козака повернута трохи на бік. Дата надходження 14 липня 2014 року.

Таким чином, у фондovій колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” налічується 166 поштових марок 2001–2010 років випуску. Але, на жаль, це ще не повноцінна колекція цих років. За даний період було випущено Поштою України 754 поштові марки, в тому числі в зчіпках та блоках. Тому проводиться активна пошукова наукова робота по комплектуванню колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” даного періоду.

Джерела та література

1. Бокарева Ю. С. Символічне навантаження поштової мініатюри як об’єкта графічного дизайну / Ю. С. Бокарева // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2007. – № 5. – С. 3-6.
2. Голлербах Э. О коллекционировании портретов / Э. Голлербах // Советский филателист. – М., 1931. – № 3. – С. 73–76.
3. Инвентарна книга фондovої інвентарної групи “Філателія” № 1 Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.
4. Инвентарна книга фондovої інвентарної групи “Філателія” № 5 Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.
5. Каталог поштових марок України [уклад. і ред. В.Г. Бехтір]. – К. : УОПЗ “Укрпошта”, 1997. – 176 с.
6. Корвин Д. О марках СССР / Д. Корвин // Советский филателист. – М., 1925. – № 11-12. – С. 8.
7. Лапшин Н.Ф. Марка как произведение искусства / Н.Ф. Лапшин // Советский филателист. – М., 1930. – № 10. – С. 246–249.
8. П.Л. Лингвистика на марках // Советский коллекционер. – М., 1929. – № 10-12. – С. 20-27.
9. П.Л. Подражательность в филателии // Советский филателист. – М., 1930. – № 1. – С. 21-27.
10. Ревага В. Відображення Переяславської ради 1654 року на поштових марках фондovої колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” / В. Ревага // Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД. Матеріали VII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 29-31 січня 2013 року. Збірник наукових статей. – Переяслав-Хмельницький, 2013. – С. 91-97.
11. Ревага В. Відображення постаті гетьмана Богдана Хмельницького та Переяславської ради 1654 року на поштових марках фондovої колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” / В. Ревага // Восьмі Богданівські читання: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції: Зб. наук. пр. / Редкол.: О. Драч, К. Івангородський, А. Котиченко та ін. – Черкаси: Вид. Чабаненко Ю.А., 2014. – С. 83-86.
12. Ревага В. Відображення української етнографічної тематики на поштових марках із фондovої колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” / В. Ревага // Ніжинська старовина: Збірник регіональної історії та пам’яткознавства. (Серія “Пам’яткознавство Північного регіону України”, № 7) : Зб. наук. пр. / Посохов С.І. (гол. ред.) [та ін.] ; Центр пам’яткознавства НАН України і УТОПК. Вип. 20 (23). – К. : Центр пам’яткознавства НАН України, 2015. – С. 144-150.

Резюме

ФОРМИРОВАНИЕ ФИЛАТЕЛИСТИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ЗАПОВЕДНИКА “ПЕРЕЯСЛАВ” ПОЧТОВЫМИ МАРКАМИ УКРАИНЫ 2001–2010 ГОДОВ

Ревага В.В. (Переяслав-Хмельницький)

В статье исследуется формирование филателистической коллекции Национального историко-этнографического заповедника “Переяслав” почтовыми марками Украины 2001–2010 годов.

Ключевые слова: почтовая марка, филателистическая коллекция, стандартная почтовая марка Украины, художественная почтовая марка Украины.

Summary

THE FORMATION OF PHILATELIC COLLECTIONS BY STAMPS OF UKRAINE 2001-2010
IN THE NATIONAL HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC RESERVE "PEREYASLAV"

Reveha V.V. (Pereyaslav-Khmelnysky)

The article examines the formation of philatelic collections of the National Historical and Ethnographic Reserve "Pereyaslav" by stamps of Ukraine 2001-2010.

Key words: stamp, philatelic collection, standard postage stamp of Ukraine, Ukrainian artistic postage stamp.

Полак С.І.,
Зейкан О.В.
(Ужгород)

РІЗЬБЛЕНІ ТВОРИ З КОЛЕКЦІЇ І.А. ТА С.А. СІЛЬВАЇВ У ФОНДОВІЙ ЗБІРЦІ
ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ

УДК 069 (477.87) + 7.021.7

Анотація: Колекція різьблених і живописних творів, зібраних І.А. Сільваєм та його сином С.І. Сільваєм, відомими культурно-освітніми діячами Закарпаття другої половини XIX – першої половини XX ст. – одне з найбільших зібрань Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Родина Сільваїв любила свій край, переймалася нелегким буттям краю. Ці почуття знайшли своє втілення у сюжетах на філософську, релігійну, побутову тематику, відтворених зокрема, у різьбярстві, що засвідчує неабиякі художні здібності, творчі можливості авторів того часу.

Ключові слова: колекція, декоративно-ужиткові твори, рельєфна різьба, ажурна різьба, алегоричні образи, гумор і сатира.

Музейне зібрання – це багате інформаційне джерело з історії, краєзнавства, традиційної культури нашого народу, яке дає поглиблені знання про життя наших краян у минулому: їх будні і свята, мистецькі здібності, моральні цінності. Обов'язок музейного працівника полягає у дослідженні, клопіткому збереженні кожного образу, виплеканого в дереві, тканині, глині, металі, кожного живильного слова з уст наших предків.

Серед колекцій Закарпатського музею народної архітектури та побуту особливу нішу займає систематизоване зібрання творів з колекції, зібраної І.А. Сільваєм (1838 – 1904) та його сином С.І. Сільваєм (1876 – 1932), відомими культурно-освітніми діячами Закарпаття другої половини XIX – першої половини XX ст.

Колекція вагома та різноманітна. В кількості 113 предметів її було придбано в 1980 р. від громадянина Сільває Костянтина Костянтиновича в м. Ужгороді. Це рукописи, друковані художні й музичні твори, декоративно-ужиткові витвори, особисті предмети Сільваїв.

Хоча б раз на рік колекція різьблених, живописних і писемних творів експонується у виставкових залах нашого музею. Із середовища тиші і спокою, який панує у приміщенні фондосховища, ці твори з любов'ю і гордістю переносяться працівниками у виставковий простір. І щоразу виставка радує око відвідувачів, викликає захоплення у споглядачів і шанувальників мистецтва, про що свідчать схвальні відгуки.

Особливе тепло закарбоване у творах, виготовлених особисто Сільваєми. Іван Антонович Сільвай, священик, відомий письменник, етнограф та культурний діяч Закарпаття, народився 15 березня 1838 р. в с. Сусково (нині Свалявський район Закарпатської області) у сім'ї священика. Постать батька, Антона Сільває, його настанови, любов до людей, тяга до знань і мистецтва, музики і церковного співу залишилися у свідомості й серці І.А. Сільває та пронесені протягом усього життя. Іван Антонович любив свій край, розкішну природу, переймався нелегким буттям краю, що знайшло своє втілення у його творах, переплетених міцним корінням, обплетених догори паростками, увінчаними буйним квітом, які й стали основними виражальними мотивами в його рукотворних роботах.

І.А. Сільвай особливо захоплювався різьбленням, про що свідчить переважна більшість зібраної ним колекції (56 одиниць зберігання). Це декоративно-ужиткові предмети: письмові й туалетні столики, шафи, скриньки, полицки для квітів, рами для портретів та художніх полотен.

Одна з кращих робіт в колекції І.А. Сільває – габаритна **книжкова шафа з годинником** (фото 1). Верхня частина її декорована рельєфною різьбою у вигляді старовинного замку. Дверцята нижньої частини шафи – рельєфне зображення руїн Ужгородського, Невицького та Хустського замків. Шафа вражає вишуканістю та багатим декором. На шафі у вигляді замку практично не знайти гладкої поверхні. Рельєфною різьбою виведені кути, кам'яну кладку стін замку, рифлену деревину на віконних рамах.

У колекції представлені:

Туалетний столик на двох ніжках із дзеркалом у рамі, декорований рельєфною та ажурною різьбою.

Письмовий стіл на двох ніжках з поперечною підпорою, що з'єднує ніжки стола у вигляді міцних переплетених гілок дуба з листям.

Дитячий столик, декорований прорізною різьбою у вигляді квітів троянд.

Ці роботи об'єднує практичне функціональне використання з багатим декоруванням поверхні рельєфним та ажурним різьбленням, яке набуло особливого поширення в середині і другій половині XIX ст.

Доцільно виокремити різьблені підставки для квітів, настінні підвісні шафи (6 од. зб.), рамки для портретів (6 од. зб.), які відрізняються технічною вправністю рельєфної різьби у вигляді гілок з листям, вінка з квітів, галузок з трояндами.

Настінна кутова підставка для квітів декорована ажурною різьбою рослинного характеру у вигляді вінка з квітів (фото 2).

Настінна підставка для квітів являє собою хрест, який є опорою для самої підставки, в поєднанні з ажурною різьбою.

Підставка для квітів на чотирьох ніжках, декорована на кутах рельєфною різьбою геометричного характеру.

Підвісна вітрина у вигляді вікна з двома рухливими втулками. Оздоблена орнаментом рослинного характеру у вигляді виноградної лози з гронами, у верхній частині – об'ємне зображення книги Євангеліє і чаші для причастя. Кожен штрих елементів детально виведений, особливо ягоди в гроні, прожилки на листках.

Помітне місце в колекції посідають рамки для портретів, які за розмірами невеликі, але робота з ними клопітка. Скільки тепла й любові вкладено у вирішенні їх оздоблення, адже це було ажурне віконце для фотографій, портретів рідних і близьких людей. До прикладу, **фотопортрет Марії Рац**, дружини І.А. Сільвая, в дерев'яній рамі, декорованій переплетенням ажурної різьби, переважно рослинного характеру (фото 3).

Фотопортрет І.А. Сільвая в рамі, декорований рельєфною різьбою із зображенням квітучої гілки шипшини.

Портретна рамка прямокутної форми з різьбою геометричного характеру та рельєфною різьбою у вигляді вінка з квітів.

Декоративна рама, оздоблена рельєфною різьбою з елементами рослинного орнаменту.

Колекцію робіт доповнюють чудові **декоративні скриньки** для особистих речей (5 од. зб.), декоровані рельєфною різьбою, переважно стилізовано-рослинного характеру.

Усі вищезгадані твори об'єднує практичне функціональне використання, з багатим декоруванням, рельєфним та ажурним різьбленням, яке особливого поширення в мистецтві набуло в середині – другій половині XIX ст.

В колекції І.А. Сільвая є три рельєфи:

Автопортрет І.А. Сільвая – профільне погруддя І.А. Сільвая у зрілому віці, виготовлене з дерева груші наприкінці XIX ст (фото 4).

“Лісоруби” – зображено в профіль дві постаті лісорубів. Автор зумів передати нелегку працю лісорубів: осунуті опущені вперед плечі; в руках одного – пила, в другого – сокира.

“Ісус Христос з хрестом” – на площині восьмикутної форми зображено постать Ісуса Христа під тягарем ноші – великого хреста на правому плечі.

Оригінальністю і складною технікою виконання вирізняються твори, різьблені із суцільного шматка дерева:

Терновий вінок у вигляді двох переплетених між собою гілок терну з великими шипами. Своїм видом цей вінок примножує наші почуття, співпереживання за страждання, муки і терпимість Ісуса Христа.

Кайдани утворюють ланцюг з 11 кілець. Кожне кільце закріплено одне в одному без стику.

Набір столовий – на одному кільці розміщено черпак, ложки, виделка, ніж.

У добірці колекційного зібрання І.А. Сільвая представлені живописні твори (8 од. зб.), а саме:

“Трійка” (полотно, олія). Сюжет картини – трійка коней, запряжених в сани у стрімкому русі, наче вітер, залишили позаду смугу лісу, хати зі стогом сіна. Не менш важливе мистецьке навантаження бере масивна дерев'яна різьблена рама у вигляді кінської збруї – підкови, вуздечки, дзвіночків (фото 5).

“Народження Христа” (полотно, олія). Сюжет – ангели вітають Богоматір з народженням немовляти Ісуса Христа.

“Діва Марія з немовлятами” (полотно, олія).

Поряд із сюжетними мотивами цих картин привертає увагу мереживо орнаменту дерев'яних рам, виконаних декоративною ажурною різьбою, які за характером різьби, орнаменту й загальної композиції близьки декоруванню ікон та іконостасів церков.

“Вишивальниці” (полотно, олія). Картина взята в раму фабричного виробництва.

“Дід і баба читають листа” (полотно, олія). Автор з особливим теплом і гумором зображує літніх людей. Картину обрамляє проста, без особливих прикрас рама.

“Перехід через річку” (полотно, олія). На картині зображено попереду жінку з кошиком на плечі, трохи далі – вершника на коні, поруч ще один кінь, які переходять через річку. Картина в дерев'яній різьбленій рамі у вигляді чотирьох гілок вишні.

“Автопортрет І.А. Сільвая” (полотно, олія). Поясне зображення І.А. Сільвая у зрілому віці в костюмі, з сивою довгою бородою.

“Дівчина в червоній хустині” (полотно, олія). На темному фоні зображено дівчину у білій вишитій сорочці з яскравим у кілька рядів намистом. На голові червона хустка. Ці картини без рами.

Для повного окреслення колекції І.А. Сільвая подаємо перелік предметів, які, ймовірно, служили родині Сільваїв у щоденному побуті:

Декоративна ширма складається з трьох вертикальних частин, полотнища яких обшито матерією жовтого кольору та оздоблені декоративно-різьбленими вставками.

Футляр для підвісної лампи складної форми у вигляді шестигранної фігури зі скляними прямокутними розписаними втулками в рамках, у кутах – звисаючі різьблені дерев'яні підвіски на ланцюжках.

Ліжко – дві торцеві частини ліжка оздоблені рельєфною та ажурною різьбою стилізовано-рослинного характеру та двома птахами з розмахом крил.

У колекції є особисті предмети, яких торкалися руки Сільваїв: **підставка для пер** виготовлена з нижньої частини стовбура берези з трьома відгалуженнями та видовбаною серцевиною; **підставка для пер** із суцільного шматка дерева, у вигляді кувшинки з листком, декорована рельєфною різьбою; **щипці для розколювання горіхів, ніж для розрізання паперу**, оздоблені плоскою рельєфною різьбою.

Більшість розглянутих творів вирізняються складністю техніки виконання як на габаритних предметах, так і невеликих за розміром творів. Помітні схожі елементи на різних предметах. Глибинна рельєфна різьба доповнюється складними переплетеними завитками і дрібними плоскорельєфними елементами. Об'ємна різьба урівноважена легкістю ажурного різьбленого плетіння. Рельєфна різьба фактурно вирізняється ретельним виведенням контурів кожного образу, незалежно, чи то людина, кінь, птах, замок, квітка або листок. Переважна більшість робіт з колекції І.А. Сільвая виготовлені в другій половині XIX ст., різьблені з ясеня та груші.

Сіон Іванович Сільвай (1876 – 1932), як і батько Іван Антонович, був священиком, відомий як культурний діяч, письменник, живописець, збирав і записував народний фольклор.

Зібрана ним колекція творів, яка частково зберігається в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту, нараховує 34 одиниці. Помітне місце в колекції С.І. Сільвая займають різьблені рельєфи (9 од. зб.). З-поміж них слід виділити твори на релігійну, філософську тематику. Сюжетні мотиви відтворюють і побут простих людей, на які автор реагує з гумором та сатирою, зокрема на нужденні проблеми народу.

“Радуйся, царю Іудейський” – зображено жорстоке побиття Ісуса Христа, який покійно приймає усі покарання.

“Час” – на суцільній дерев'яній площині рельєфною різьбою виконано сюжет, який плавно завершується різьбленою рамою. Автор дуже вдало передає філософське трактування швидкоплинного часу в алегоричному образі вершника на коні в стрімкому русі, з косою в руках (фото 6).

“Казка”. На фоні стародавнього замку на передньому плані зображено вершника на коні і його перемогу у двобої з драконом. Біля підніжжя замку навколішках у молитві зображено постать молодої дівчини.

“Так-то, кумочку!” Зображено погруддя селянина, який сидить за столом із склянкою в руці і палить люльку.

Автор твору **“Квартирна нужда”** переймається долею простих селян, які не мають власної хати і вимушені тулитися в собачій будці (фото 7).

В гумористично-сатиричному спрямуванні трактується сюжет двох рельєфів: **“Мене тішить ця праця”**, де зображено чоловіка з батоном, який б'є дружину, що лежить, прив'язана до лавиці. А сюжет наступного рельєфу **“Я таке з радістю роблю”** – це відповідь дружини на скоєне побиття – вона батоном шмагає чоловіка, прив'язаного до лавиці.

Вражаючим є наступний твір – **декоративна шафа з портретом** у вигляді замку з вежами, бійницями, вікнами, підйомним мостом, виконана об'ємною різьбою з чітким виділенням кожного елемента, навіть кам'яних стін замку. На внутрішній площині оточуючого замку вмонтовано портрет (полотно, олія) Бачинської Ірини – дружини С.І. Сільвая (фото 8).

Привертає увагу **столик декоративний**, який складається з двох предметів: столика на двох високих ніжках, на якому закріплена вертикальна шафа з дверцятами та шухлядою під нею. Міцність і практичність цього предмета підсилює пишна декоративність. Особливої уваги варті ніжки з рельєфною різьбою, ажурне мереживо на дверцятах у вигляді хвилястих стеблин з листками і квітами. В центрі дверцят у медальйоні рельєфно вирізьблено архітектурні будівлі в оточенні дерев. На столі вирізьблена дата – 1914 рік (фото 9).

Реліквією родини Сільваїв є **футляр для скрипки**, який пишно декорований рельєфною різьбою. На поверхні покритишки вирізьблено корону, герб та букви I.S. – ініціали власника скрипки. Краї прикрашені стилізовано-рослинною різьбою, бічні сторони футляра декоровані елементами квіткового орнаменту та птахами. Внутрішні стінки футляра обтягнуті вишневим оксамитом. Скрипка огорталася такою ж матерією з вишитою монографією родини Сільваїв у куті.

У колекції С.І. Сільваєв слід виділити живописні твори (17 од. зб.), зокрема окантовані в різьблені дерев'яні рами: **“Пейзаж”** (1928 р.), **“Портрет єврея-купця”** (1916 р.), **“Жанрова сценка”** (1917 р.), **“Дівчинка з індианками”** (початок ХХ ст.), **“Пейзаж”** (кінець ХІХ ст.), **“Портрет чоловіка з книгою”** (1917 р.), **“Налякана дитина”** (80-ті роки ХІХ ст.), **“Пейзаж”** (1922 р.), **“Портрет равина з талмудом”** (1914 р.), **“Портрет діда з люлькою і чаркою”** (20-ті роки ХХ ст.), **“Марія Магдалина”** (70-ті рр. ХІХ ст.), **“Угорський гусар з конем”** (20-ті рр. ХХ ст.). Усі картини обрамляють дерев'яні рами більшої чи меншої складності, декоровані рельєфною та ажурною різьбою стилізовано-рослинного характеру у вигляді гілок дуба, галузок з квітами, стилізованими квітами.

Опрацьована і систематизована колекція творів другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст., зібрана І.А. та С.І. Сільваєвими, захоплює як кількісною, так і мистецькою вагомістю. Вона є цінним набутом музейного зібрання і щедрим дарунком славних синів карпатського краю із часу минулих століть сучасному і майбутнім поколінням.

Джерела та література

1. Уріл Метеор (И.А. Сильвай). Автобіографія. – “Письмена”, издано при содействиі Русскаго Національного Фонда. – 1938. – 130 с.
2. Фонди Закарпатського музею народної архітектури та побуту, інвентарний номер (далі – ФЗМНАП ІН) Е 8751/6295.
3. ФЗМНАП ІН Е 8753/6297.
4. ФЗМНАП ІН Е 8756/6300.
5. ФЗМНАП ІН Е 8757/6301.
6. ФЗМНАП ІН Е 8767/6311.
7. ФЗМНАП ІН Е 8770/6314.
8. ФЗМНАП ІН Е 8775/6319.
9. ФЗМНАП ІН Е 8802/6329.
10. ФЗМНАП ІН Е 8804/6331.
11. ФЗМНАП ІН Е 8805/6332.
12. ФЗМНАП ІН Е 8807/6334.
13. ФЗМНАП ІН Е 8810/6337.
14. ФЗМНАП ІН Е 8812/6339.
15. ФЗМНАП ІН Е 8818/6345.
16. ФЗМНАП ІН Е 8821/6348.
17. ФЗМНАП ІН Е 8823/6350.
18. ФЗМНАП ІН Е 8824/6351.
19. ФЗМНАП ІН Е 8825/6352.
20. ФЗМНАП ІН Е 8870/6387.
21. ФЗМНАП ІН Е 8871/6388.
22. ФЗМНАП ІН Е 8872/6389.
23. ФЗМНАП ІН Е 8874/6391.
24. ФЗМНАП ІН Е 8876/6393.
25. ФЗМНАП ІН Е 8878/6395.
26. ФЗМНАП ІН Е 8896/6413.
27. ФЗМНАП ІН Е 8897/6415.
28. ФЗМНАП ІН Е 8899/6416.
29. ФЗМНАП ІН Е 8900/6417.
30. ФЗМНАП ІН Е 8902/6419.

31. ФЗМНАП ІН Е 8904/6421.
32. ФЗМНАП ІН Е 8905/6422.
33. ФЗМНАП ІН Е 8906/6420.
34. ФЗМНАП ІН Е 8908/6418.
35. ФЗМНАП ІН Е 8909/6426.
36. ФЗМНАП ІН Е 8910/6427.
37. Колекція робіт І.А. та С.І. Сільваїв у фондах Закарпатського музею народної архітектури та побуту : каталог / Архів відділу фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту. – Ужгород : ЗМНАП, 2010.
38. Методичні матеріали до виставки музейної колекції творів художньої різьби по дереву І.А. та С.І. Сільваїв / Архів Закарпатського музею народної архітектури та побуту. – Ужгород : ЗМНАП, 1988.
39. Мегела М.І. Твори Івана Антоновича та Сіона Івановича Сільваїв у фондовій колекції музею : реферат / М.І. Мегела // Архів Закарпатського музею народної архітектури та побуту. – Ужгород : ЗМНАП, 2009. – 55 с.
40. И.А. Сильвай. Избранные произведения / И.А. Сильвай. – Ужгород : ПП “Мельник”, 2014. – 430 с.

Резюме

РЕЗНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ И.А. И С.А. СИЛЬВАЕВ В ФОНДОВОМ СОБРАНИИ ЗАКАРПАТСКОГО МУЗЕЯ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА

Полак С.И., Зейкан О.В. (Ужгород)

Колекція резних и живописных произведений, собранных И.А. Сильваем и его сыном С.И. Сильваем, известными культурно-просветительными деятелями Закарпатья второй половины ХІХ – первой половины ХХ вв. – одно из крупнейших собраний Закарпатского музея народной архитектуры и быта. Семья Сильваев любила свой край, пронималась нелегким бытием земляков. Эти чувства нашли свое воплощение в сюжетах на философскую, религиозную, бытовую тематику, воспроизведенных, в частности, в резьбе, отображающей незаурядные художественные способности, творческие возможности авторов того времени.

Ключевые слова: *коллекция, декоративно-прикладные произведения, рельефная резьба, ажурная резьба, аллегорические образы, юмор и сатира.*

Summary

CARVED WORKS FROM THE COLLECTION I.A. AND S.I. SILVAY IN THE STOCK COLLECTION TRANSCARPATHIAN MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE

Polak S.I., Zeykan O.V. (Uzhgorod)

The collection of carvings and paintings collected I.A. Silvay and his son S.I. Silvay known cultural and educational figures Transcarpathian second half of ХІХ – early ХХ century. It is one of the largest gatheringsne collections of Transcarpathian museum of Folk Architecture and Life. Silvay's family loved his land, being imbued difficult countryman. These feelings found their expression in subjects on philosophical, religious, domestic topics, including reproduced in carving, confirming the outstanding artistic ability, creativity authors of the time.

Key words: *collection, decorative and applied works, relief carving, carving delicate, allegorical images, humor and satire.*

Найпавер М.І.
(Ужгород)

**ГОНЧАРНІ ВИРОБИ НАРОДНИХ МАЙСТРІВ ЗАКАРПАТТЯ У ФОНДОВІЙ ЗБІРЦІ
ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ**

УДК 069 (477.87) : 738

Анотація: У статті йдеться про гончарне ремесло на Закарпатті, його появу та історію розвитку на теренах краю. Також подається характеристика гончарних виробів, що зберігаються в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту, й подано основні давні осередки гончарства на Закарпатті.

Ключові слова: гончарство, керамічні вироби, глиняний посуд, фондова збірка, гончарні осередки, народні майстри, техніки розпису.

Гончарство – одне з найскладніших, до того ж дуже примхливих ремесел. Успіх тут значною мірою залежить від знання секретів випалювання. Адже вогонь може й зіпсувати, звести нанівець прекрасну роботу гончаря. З роками приходиться знання того, як розмішувати предмети в горні, як варіювати силу вогню, його температуру, щоб досягти особливого ефекту при випалюванні.

Вже давно людина відкрила особливі властивості глини, цього, здавалося б, на перший погляд, зовсім не привабливого матеріалу. Це передусім пластичність її у вологому стані, здатність під час нагрівання до високої температури (900°C і вище) перетворюватись на міцний черепок, що зберігає надану йому форму.

У народі цінувалися практичні й художні особливості глиняного посуду, здатність довго зберігати прохолоду води, свіжість молока, надавати особливого смаку стравам, що готувалися в ньому. Розмальовані, яскраво оздоблені миски широко використовували в багатьох місцевостях для прикраси інтер'єру [1, с. 127–128].

Виникнення гончарства на Закарпатті має свою давню історію. З'явившись у добу неоліту (нового кам'яного віку – VII–IV тисячоліття до н.е.), гончарська справа стала важливим елементом відтворюючого господарства. Поява глиняного посуду (“керAMOS” – глина) стало одним з найважливіших технічних і загальнокультурних надбань людського суспільства. Випалена на вогні глина була першим штучним матеріалом, який створила людина. Винайдення формовки і випалу глиняного посуду дозволило на перших порах покращити приготування їжі та розширити асортимент харчових якостей споживчих продуктів.

З плином часу, в різні історичні періоди розвитку людства, кераміка набувала різного суспільного і пізнавального значення. Завдяки різному складу глини, удосконаленню рівня технології і техніки виготовлення, стильовим і естетичним змінам, вона набуває нових ознак, поділяється на окремі групи чи етнічні спільноти. Кераміка кожної археологічної культури набуває типологічні риси, світоглядно-образні засади, художню мову й символи. Вона стає не лише ремеслом, а й зберігає і формує свою спадщину.

Через свої унікальні властивості зберігатися протягом тисячоліть й у такий спосіб доносити до наших днів вістки з далекого минулого кераміка стала чи не найбільш доступним джерелом для відтворення технічних і духовних надбань давніх епох. Вироби гончарства викликають особливий інтерес науковців, бо є найбільш яскравим індикатором тої чи іншої історичної культури. Кераміки, як правило, однакової не буває. Так було в давнину, так залишається і тепер. У той чи інший період певна суспільна група людей володіла “своєю”, лише їй притаманною керамікою. Розвивалось суспільство – розвивалось керамічне виробництво, занепадало суспільство – занепадало гончарське ремесло.

У ході поступального історичного розвитку змінювалася техніка і технологія виробництва, форма, орнаментация посуду. Ліпна, кружальна, штампова техніки виготовлення кераміки, ангобування, загладжування, одержання червоних, сірих, чорних за кольором посудин, орнаментация у вигляді заглиблених ліній, пластичних наліпів, пролощених орнаментів – далеко не повний перелік технічних надбань і нововведень, які засвоїли гончарі у ході розвитку людської цивілізації.

Хоч Закарпаття не належить до визначних європейських центрів, де зародилося і розвивалося гончарство, все ж на прикладі археологічних знахідок краю можна спостерігати загальнолюдські надбання, які містять гончарні вироби.

Керамічні знахідки, здобуті в нашому регіоні археологами, свідчать про те, що Закарпаття в усі історичні періоди (неоліт, мідно-бронзовий, ранній і пізній залізні віки, середньовіччя, новий і новітній часи) не відставало від гончарного виробництва країн Середньої Європи. Заслужують на увагу думки дослідників про наявність елементів спадковості в сучасній виробничій гончарській справі, отриманих від

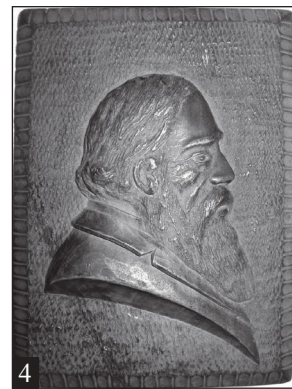


Фото 1. Книжкова шафа з годинником. І.А. Сільвай
 Фото 2. Декоративна підставка для квітів. І.А. Сільвай
 Фото 3. Фотопортрет Марії Рац в декоративній різьбленій рамі. І.А. Сільвай
 Фото 4. Автобарельєф. І.А. Сільвай
 Фото 5. Картина “Трійка”. І.А. Сільвай
 Фото 6. Барельєф “Час”. С.І. Сільвай
 Фото 7. Барельєф “Квартирна нужда”. С.І. Сільвай
 Фото 8. Декоративна шафа з портретом. С.І. Сільвай
 Фото 9. Декоративний столик. С.І. Сільвай

давньослов'янської та давньоруської кераміки (XI – XIII ст. н.е.). Від останньої, як видно, успадковано не лише основні види та форми кухонної кераміки (горщик, миска, кружка), але й самі назви, орнаментацию (хвилясті, горизонтальні лінії, крапки тощо), технологічні прийоми (ангобування, полива, задимлення, малювання та ін.).

В епоху розвинутого середньовіччя (XV – XVIII ст.), нового часу (XVIII – XIX) у зв'язку з виникненням на Закарпатті ремісничих цехів, в тому числі й гончарських, в місцеві традиції проникли чужоземні елементи (австрійські, румунські, угорські).

Гончарські цехи Берегова, Мукачева, Ужгорода обстоювали інтереси своїх членів, вели боротьбу за монополію виробництва та збуту, слідували за якістю продукції та дбайливо виховували кадри. Контакти міських гончарів з сусідніми країнами сприяли засвоєнню досягнень ремісників в інших країнах, як в галузі техніки, технології, художнього оформлення, так і створення нових предметів, видів виробництва [2, с. 7–8].

Після ліквідації цехової організації ремесла наприкінці XIX століття в краї створюються промислові товариства вільних підприємців, в тому числі гончарів. Настав період вільної конкуренції. На початку XX століття у зв'язку з розвитком хімічної промисловості та транспорту здешевів свинець та керамічні фарби, які стали доступними навіть для сільських гончарів. Таким прикладом може служити село Гудя Виноградівського району, де гончарі раніше виготовляли лише задимлений посуд, а на початку XX століття переходять до виготовлення полив'яних і розписаних посудин.

Значний удар по сільських гончарних осередках нанесли заводські фаянсові вироби своєю дешевизною та наповненням виробами ринку, що поволі витіснило різні вироби гончарів, а врешті-решт призвело до занепаду гончарського ремесла. Асортимент гончарних виробів скорочується. Він обмежується в основному виготовленням посуду для молока, води та вазонів, з якими заводські вироби конкурувати не могли.

Після Другої світової війни гончарі краю поповнили своє виробництво. Відновлюють роботу старі майстерні (Бендики, Бучинчаки в м. Ужгород), виникають нові у Виноградіві, Королеві (Дубовинка), Вільхівці та ін.

У Закарпатському музеї народної архітектури та побуту зберігається та експонується чимала збірка гончарних виробів, що зібрана з окремих осередків, які розташовані на теренах нашого краю.

За роки свого існування співробітники музею зібрали понад 1200 оригінальних гончарних виробів традиційної кераміки та окремих майстрів. В основному в колекції представлено найхарактерніший керамічний посуд, що побутував в закарпатських селах з кінця XIX – першої половини XX століття. Збірка фондів зібрань дає можливість відстежити і виділити існуючі на Закарпатті осередки гончарних виробів як у минулому, так і на цей час. Упродовж віків гончарі з різних осередків краю у щоденній праці, творчих пошуках удосконалювали вікові художні та психологічні традиції.

Керамічні вироби музейної традиційної гончарної колекції (довжанки, корчаги, пивники, рябуни, силки, горщики, баклаги і т. ін.) прикрашені різними орнаментальними засобами по різнокольорових обливках, розписані червоною, чорною, білою, зеленою фарбами. У минулому розписи на гончарних виробках здебільшого виконували підполивним розписом [3, с. 14].

Найважливішими осередками, вироби яких славляться своїми мистецькими рисами, є с. Вільхівка Іршавського району, с. Дубовинка (суч. Королево) Виноградівського району, міста Хуст та Виноградів. У кожному осередку побутували свої художньо-виражальні засоби, усталені і улюблені форми, орнаментальні мотиви.

Талановитими майстрами с. Вільхівка Іршавського району є брати М. І. Галас – заслужений майстер народної творчості України та І. І. Галас, В. І. Газдик – заслужений майстер народної творчості України та Л. Ребрик.

Характерним художньо-виражальним засобом гончарних робіт цього осередку є техніка “урізу”. Опуклі предмети обливають темною обливкою. Після підсихання кишеньковим ножиком зрізують цілі площини темної обливки і відкривають тим самим ясний черепок. Так виникає кістяк орнаменту, який доповнюється ще розписом кольоровими глинами. Річ поливають і ставлять на випал.

Ще одним способом, характерним для вільхівської техніки контурного розпису, є “ріжкування”, підполивний розпис на чітко вираженій формі коричневого забарвлення. Нижня частина побутових предметів здебільшого залишається недекорованою.

Крім цих технік, вільхівські майстри користуються технікою розпису за допомогою пензля та керамічної “гургульки”.

Майже всі майстри даного осередку зберегли класичні народні форми, вибрали найкращі риси минулого і розвинули стилістичні ознаки сучасного розпису. Орнаментальний розпис народних авторських виробів має характерні місцеві ознаки. Для розпису своїх виробів використовують орнамент, характерний для Вільхівки – “уріз” та “ріжкування”. Крім того, для декоративного розпису характерно оздоблення виробу технікою “урізу” в поєднанні з кольоровими ангобами. Свої вироби майстри покривають чорною чи брунатною обливкою. Характерний для вільхівських гончарів підполивний ангобовий розпис. Малюють орнаментальні композиції на спеціально підготовленому тлі. У Вільхівці $\frac{3}{4}$ поверхні виробу поливають ангобовою поливою, а $\frac{1}{4}$ залишають в теракоті – ясний черепок. Деякі вироби декоруються геометричним або рослинним орнаментом чи їх поєднаннями.

Геометричний орнамент виконується знизу до верху на гончарному крузі, а рослинний – тримаючи виріб в руках. Основна орнаментальна композиція займає верхню частину черева – плечі і має форму “кривульки”, “прутиків”, цяток. Біля шийки виріб вінчає завжди “кривулька” чи “прутик”. Тулуб також орнаментується переважно рослинним орнаментом.

У вільхівських майстрів найменування посуду такі ж, як і в загальноукраїнській термінології. Поруч з цими вживаються і місцеві назви, такі як “довжанка”, “корчага”, “пивник”, “рябун”, “силка”, “тепша”.

Найбільш відомим майстром цього осередку є Михайло Галас. Він виробляє різноманітний посуд традиційних форм – корчаги, миски, горщики. Пропорції їх лаконічно прості з ледь помітним м'яким членуванням форм, органічно узгоджених з розписом. Орнамент складається з горошин, хвилястих ліній, умовних листочків, крапок переважно білого і зеленого кольорів, що чудово контрастує з темно-коричневим, медяно-вохристим тлом. Усі орнаменти майстер komponує по вертикалі, на всю ширину полив'яної частини виробу. Глини на Закарпатті світло-вохристого кольору, і ангобом вкривають лише верхню частину виробу, що створює додатковий художній ефект, приємне м'яке поєднання теракотової вохристої фактури черепка з темною блискучою орнаментованою поверхнею самого виробу. Всередині всі предмети покриті золотисто-жовтою поливою, яка тонко гармонує з темно-коричневим покриттям.

Інший майстер – Василь Газдик оздоблює свої вироби багатопелюстковими розетками, умовно трактованими бутонами, квітковими букетами, які розміщує по вертикалі найопуклішої частини посудини. Основний орнаментальний мотив, нанесений на брунатний чи медово-вохристий фон, може доповнюватись орнаментальною смугою, розміщеною внизу горловини або на вінцях виробу [4, с. 21].

Всі майстри вільхівського осередку широко використовують образи і мотиви живої навколишньої природи. На їх керамічних роботах часто-густо зустрічаються характерні для народного мистецтва краю мотиви: “косичка”, “прутик”, “жолудь”, “деревце” та інші мотиви. Звичайно, беручи з природи рослинні мотиви, гончарі творчо змінюють їх відповідно із задумом, доповнюють їх геометричними елементами. У художньому оформленні своїх виробів майстри найчастіше застосовують поєднання червоного, білого, зеленого та чорного кольорів, що властиве народній кераміці Закарпаття. Збірка гончарних виробів вільхівського осередку нараховує 304 од. зб.

Ще одним важливим осередком закарпатського гончарства є село Дубовинка (сучасне смт Королево) Виноградівського району, найяскравішими майстрами якого були Ф. Сідей, І. Малета, В. Полянський, Ю. Церковник. На відміну від Вільхівки, де панує чорне тло, митці даного осередку створювали ті ж предмети в яскраво-червоних барвах на світлому тлі. Цьому сприяли наявні поклади червоної глини. Витягнутий на крузі предмет не обливали жодною кольоровою глиною, а відразу по свіжих стінках широкими мазками пензлика створювали рослинний орнамент: квіти, гілки, листки, а також рисочки, схожі на пальці, які в Дубовинці називають “зубцями”. В музеї зберігається група виробів Ф. Сідея, яскравого представника Виноградівського осередку, загальною кількістю 30 од. зб.

Ще одним центром гончарства на Закарпатті є місто Хуст, що здавна славиться своїми майстрами. У XIX столітті найкращим гончарем тут був А. Лях (1837–1909), який протягом багатьох років очолював цех гончарів. Його син Й. Лях створював і вдосконалював систему розпису кольоровими глинами за допомогою пензля та ріжка. Ці досягнення розвинув у своїй творчості і Й. Керчі (1888 – 1957), автор прекрасних композицій на мисках, Ю. Кузьма та ряд інших. Стиль цих майстрів розвивали їх послідовники – брати Михайло та Микола Лемки – найбільш відомі представники даного осередку. Відмінною особливістю їх робіт є техніка “ріжкування” та підполивний розпис на темно-коричневому фоні. Збірка цих керамічних виробів у фондівій колекції нараховує 49 од. зб. [2, с. 10].

Крім того, в минулому на Закарпатті були відомі й інші центри виготовлення гончарних виробів, такі як с. Мирча Великоберезнянського району, с. Драгово Хустського району, міста Тячів та Ужгород й ряд інших.

У фондах Закарпатського музею народної архітектури та побуту дбайливо зберігаються і широко популяризуються оригінальні за формою, чисті у вирішенні, прекрасні доробки – свідчення самотніх виразних закарпатських митців.

Основні традиційні прийоми орнаментування керамічних виробів на Закарпатті – розташування орнаментальних рядів по вертикалі та горизонтальне розміщення декоративних мотивів – мають безліч варіантів. Благородний за колоритом, лаконічно простий, сучасний за стильовим спрямуванням декор переважно вигідно доповнює форму, надаючи їй виразної декоративної краси.

Закарпатські майстри проявили себе справжніми художниками, творцями гончарної справи. На основі давніх традицій гончарства, при збереженні простоти, доцільності вони створили струнку і завершену декоративну систему, яка є новим явищем у мистецтві української кераміки, що склалась у самостійну школу закарпатського розпису, які розміщуються на виробах всіх майстрів контрастними лініями і логічно підкреслюють довершеність красивої за пропорціями форми.

Джерела та література

1. Кара-Васильєва Т. В. Творці дивосвіту. – К. : Рад. школа, 1984. – 175 с.
2. Лашук Ю. Закарпатська народна кераміка. – Ужгород : Закарпатське обл. книж.-газ. вид-во, 1960. – 98 с.
3. Найпавер-Пеняк М. Традиційні керамічні вироби Закарпатського музею народної архітектури та побуту / Закарпатському музею народної архітектури та побуту – 35 років. Зб. наук. праць. – Вип. I / Ред. Кол.: Андял Г., Полак С., Зейкан О., Коцан В. – Ужгород : Вид-во ТУРпрес, 105 с. – С.13–22.
4. Щербак В. Сучасна українська майоліка. – К. : Наук. думка, 1974. – 191 с.

Резюме

ГОНЧАРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ НАРОДНЫХ МАСТЕРОВ ЗАКАРПАТЬЯ В ФОНДОВОМ СОБРАНИИ ЗАКАРПАТСКОГО МУЗЕЯ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА

Найпавер М.И. (Ужгород)

В статье говорится о гончарном ремесле на Закарпатье, его появлении и истории развития в крае. Также дается характеристика гончарных изделий, хранящихся в Закарпатском музее народной архитектуры и быта, и представлены основные древние очаги гончарства на Закарпатье.

Ключевые слова: гончарство, керамические изделия, глиняная посуда, фондовая группа, гончарные центры, народные мастера, техники росписи.

Summary

POTTERY OF CRAFTSMEN TRANSCARPATHTA COLLECTION IN STOCK TRANSCARPATHTAN MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE

Naipaver M.I. (Uzhgorod)

The article refers to the pottery in Transcarpathia, its appearance and history of the territory of the province. Also served characteristic pottery, preserved in Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Life are the main centers of pottery in Transcarpathia.

Key words: pottery, ceramics, pottery, stock collection, pottery centers, craftsmen, technicians painting.

Скакальська І.Б.

(Кременець)

Швалюк І.Б.

(Тернопіль)

ВОЛИНЬСЬКА ЕЛІТА ПЕРІОДУ ДРУГОЇ РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ У ФОНДАХ КРЕМЕНЕЦЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

УДК 94 (477)

Анотація: У статті автори аналізують матеріали музею, що представляють регіональний аспект діяльності волинської української інтелігенції. Показано її роль у національно-політичному житті та у розвитку освіти та культури краю міжвоєнного періоду ХХ ст. Розглянуто діяльність відомих представників еліти Волині. Таким чином, є прагнення привернути увагу громади до експозиції музею.

Ключові слова: еліта, Кременеччина, Волинь, Кременецький краєзнавчий музей, культура, національно-визвольний рух, мистецтво.

Важливим є вивчення історії краю через музейну експозицію та привернення до роботи Кременецького краєзнавчого музею широкого загалу. Сучасній українській історичній науці притаманне збільшення уваги до регіональних досліджень. Зокрема, у фондах Кременецького краєзнавчого музею зберігаються десятки тисяч найрізноманітніших матеріалів, пам'яток матеріальної та духовної культури народу. Серед цих експонатів значне місце займають документи із архіву і фонду музею, а також наукова і науково-популярна література з історії краю, мистецькі праці, періодика та власне експозиція тощо.

Розгляд наукових праць з досліджуваного питання дозволив встановити відсутність робіт, в яких би ретельно висвітлювалася визначена проблема. Необхідно наголосити на тому, що саме Кременецькому краєзнавчому музею присвячено ряд праць. Одні із перших – публікації директора музею Францішека Мончака, професора географії Кременецького ліцею [8]. У своїй монографії О. Панфілова “Мистецьке життя Кременеччини 20-30-х років ХХ століття” в одному з розділів характеризує процес виникнення музею [11, с. 116–125]. У статті “Музеї Тернопільщини – осередки краєзнавчої діяльності” теж подано інформацію, присвячену Кременецькому краєзнавчому музею [2, с. 126–133]. Місцевий краєзнавець Г.І. Чернихівський підготував путівник по музею [18]. Крім того, його стараннями фонди музею поповнились різними матеріалами. До святкових дат, приурочених музею, в місцевій періодиці з’являлись публікації, що висвітлювали історію та сучасну діяльність Кременецького краєзнавчого музею [10]. Важливими для дослідження проблеми є спогади фотографа М. Скакальського “Спомини минулого (1962–1970)” [15], які спершу зберігались у фондах музею, а згодом родина їх забрала з метою опублікування. Також цінним джерелом є періодичні видання Волинського воєводства, оскільки газети, журнали, часописи були рупором інтелігенції. Навколо них об’єднувалися передові, найбільш свідомі представники суспільства. Екземпляри цих видань знаходяться у фондах музею, окремі вирізки з газет містяться на стендах експозиції.

Метою статті є аналіз діяльності і визначення ролі інтелігенції Волині у розвитку освіти і культури регіону в 20-30-ті роки ХХ ст. на основі матеріалів експозиції та фондів Кременецького краєзнавчого музею. Для цього ставляться такі наукові завдання: проаналізувати представлені матеріали експозиції, що розкривають освітню та культурницьку працю інтелігенції; визначити внесок інтелігенції у розвиток освіти та культури Волині; показати вплив еліти на формування національної свідомості українців.

Беззаперечно, ХХ ст. – складний і багато в чому суперечливий період в історії української інтелігенції. Протягом першої половини ХХ століття інтелігенція була єдиним рушієм національно-визвольного руху, творцем національної ідеології, політичних партій, збирачем і захисником національної культури на Волині. Діяльність української еліти частково висвітлює відділ міжвоєнного часу ХХ ст. у Кременецькому краєзнавчому музеї. Виник музей у 1937 р., спочатку називався Muzeum Ziemi Krzemienieckiej im. Willibalda Bessera, був складовою Кременецького ліцею і знаходився в одному з корпусів цього навчального закладу. У 1939 р. він став самостійною установою, а в 1950 р. музей перемістився в нинішнє приміщення, яке раніше займала Волинська духовна консисторія [9].

Один із стендів експозиції музею подає світлини, документи, які висвітлюють громадсько-політичне життя Кременеччини у 20–30-х рр. ХХ ст. Зокрема, подано матеріали про діяльність підпільної молодіжної організації “Юнак” [17, с. 130]. На дошці є фотографія сім’ї Бжеських. Бжеський Роман (1897–1982) – громадсько-політичний діяч, письменник. Він народився у Чернігові. У студентські роки Роман Бжеський був активним членом таємної молодіжної організації “Братство самостійників”. З вибухом Національної революції 1917 р. Р. Бжеський кинувся у вир політичної боротьби і державного будівництва [1, с. 18].

На початку 1920 р. він опиняється у Кременці. На центральній вулиці міста Кременець Роман Бжеський відкриває книгарню від “Просвіти”. У Центральному державному історичному архіві м. Львова зберігається звіт про поїздку уповноваженого товариства для ознайомлення з роботою книгарні. У цьому звіті подано високу оцінку роботи Р. Бжеського, зокрема, відзначається, що “...п. Бжеський емігрант з Великої України, людина роботяща, а передовсім любить книжку (пише під псевдонімом Характерник) й уміє книжку продати”. В кременецький період життя Р. Бжеського виходять його поетичні твори, які сповнені віри в сили народу. У 1923 р. в журналі “Веселка” видрукувана поема “Срібносиня легенда”, присвячена січовим стрільцям, вірші “Легенда Крут”, “22 січня”, “Тим, що полягли під Базаром”. Р. Бжеський активно співпрацює із “Літературно-науковим вісником”, а також з “Літописом Червоної калини”.

Напружена громадсько-політична діяльність Р. Бжеського була теж перервана арештом та ув’язненням у Березі Картузькій в 1934–1939 рр. Лише з початком Другої світової війни Роману Бжеському та іншим в’язням вдалося вирватися на волю. Від літа 1941 р. – він заступник редактора газети “Волинь” Уласа Самчука у Рівному. Далі – недовге повернення до Кременця та з 1944 р. – еміграція [6, с. 5].

Окремий стенд розповідає про громадсько-політичне життя Кременеччини у 20–30-х роках ХХ ст. Особливо виділено діяльність Козубського Бориса (1886–1953) – адвоката, громадсько-політичного діяча, посла до Сейму. Дитинство Бориса пройшло в Кременецькому повіті. І в школі, й в Острозькій гімназії Борис Козубський вирізнявся з-посеред ровесницького загалу гостротою розуму. Закінчивши у 1906 р. гімназію, вступив на правничий факультет Київського університету св. Володимира. Невдовзі за участь у студентських заворушеннях потрапив у поле зору царської охорони. Від переслідувань змушений був рятуватися переїздом до Харкова, щоб продовжити там не тільки навчання в університеті, але й боротьбу проти російського царизму. У 1913 р. випускник Харківського університету розпочав правничу кар’єру в адвокатській конторі М. Міхновського. Під впливом М. Міхновського молодий адвокат Б. Козубський вступив до РУП й остаточно сформувався як політик. Боротьба за Українську самостійну державу стала його незмінним життєвим кредо [14, с. 90].

Після повернення з Києва в Кременець Борис Козубський одразу ж включився у суспільне життя краю. Його обрали головою міської думи, а згодом – головою Кременецької повітової земської управи в часи УНР. У квітні 1917 р. в Києві відбувся Український національний конгрес, на якому Бориса Козубського обрали як представника Волині до Центральної Ради від Української революційної партії. Роки 1917–1920 для Бориса Козубського та його однодумців пролетіли в самовідданій праці в ім’я розбудови та зміцнення молодій Українській державі. Одним із свідчень становлення української державності на Кременеччині був випуск паперових грошей номіналом 1, 3, 5 і 10 гривень у 1918 р., зокрема, на купюрах стояв підпис голови повітової управи Б. Козубського (в експозиції ці купюри представлені). У 1919 р. поляки запроторили Бориса Козубського з багатьма друзями по боротьбі до концтабору в містечку Домб’є неподалік від Кракова. Пrawdами й неправдами дружина Олена Козубська вирвала ледь живого чоловіка з неволі.

У 1920–30-х рр. Козубський працює адвокатом у м. Кременці. Просвітяни обрали Б. Козубського своїм головою. Він бере участь у створенні читалень “Просвіти”, українських кооперативів, банків. Його соратниками стали В. Дорошенко, В. Гнажевський, С. Жук.

З 1925 р. Б. Козубський очолює УНДО, одну з найвпливовіших політичних партій у Кременецькому повіті. Обраний 1922 р. послом до польського Сейму, Б. Козубський став одним з організаторів Українського парламентського клубу.

Саме 31 серпня 1939 р. польська поліція масово арештовувала українських патріотів Кременця та всієї Волині. До Берези Картузької потрапили Борис і Юрій Козубські, батько та син. У вересні 1939 р. охоронці табору порозбігалася, рятуючись від наступу німецьких завоювників. Ледь живі в’язні розбрелися хто куди. Покаліченого й виснаженого Б. Козубського помістили до Кременецької лікарні. Згодом дружина перевезла хворого чоловіка до Львова. До червня 1940 р. його лікували друзі в клініці медичного інституту. Згодом Б. Козубський якось прилаштувався коректором в обласній газеті “Вільна Україна”.

У серпні 1948 р. його заарештували, звинувативши в антирадянській пропаганді. В жовтні цього ж року військовий трибунал засудив 62-річного Б. Козубського до 25 років мордовських таборів. У тих таборах він помер у 1953 р. [6, с. 19].

Черкавський Михайло (1879–1929) – громадсько-політичний діяч, сенатор, публіцист (фото бачимо в експозиції музею). Народився М. Черкавський у с. Якимівці (тепер Лановецький р-н Тернопільської обл.). Закінчив у 1907 р. історико-філософський факультет Київського університету св. Володимира. Потім вчителював у Бессарабії. У 1909 р. з дружиною він переїхав на Волинь, де вчителював у Луцьку, потім у Дубно та у Дермані. За часів УНР був комісаром освіти на Волині.

Михайло Черкавський був діяльним членом всіх українських організацій на Волині, в тому числі і в Кременці. Він зумів себе проявити як добрий організатор. Найбільшу активність він проявив як політичний діяч. Політичні уподобання М. Черкавського були пов’язані з національно-демократичною течією, репрезентованою УНДО. Зрозуміло, що земляки його поважали та підтримали на виборах до сенату.

В 1922 р. Михайло Черкавський був вибраний від Кременецького виборчого округу сенатором польського парламенту. Його обирають першим головою клубу представників українського люду у польському парламенті. В сенаті М. Черкавський розвінчував антиукраїнську політику уряду, вимагав створення рівних з поляками прав та умов для розвитку української національної культури та шкільництва [14, с. 108].

Михайло Черкавський займався активно видавничою, публіцистичною та журналістською працею. В Луцьку під його керівництвом виходили газети “Громада” (1925–1926 рр.) та “Українська Громада” (1926–1929 рр.). Помер Михайло Черкавський у розквіті творчих сил від прикрого випадку. На вулиці у холодну пору підібрав кошеня, яке подряпало йому руку. Потрапила інфекція, почалося зараження крові. Антибіотиків тоді ще не було, лікарі ні у Кременці, ні у Львові не змогли нічого вдіяти. Помер і похований у Львові [14, с. 109].

Даушков Сергій (1905–1991) – український поет, прозаїк-казкар. Народився в с. Андруга, що на Кременеччині, в багатодітній родині сільського мельника. Маючи лише початкову освіту, завдяки природному обдаруванню та наполегливій праці здобув визнання як прозаїк. Написав більше десяти романів і повістей, понад 250 “Казок старого млина”. На жаль, переважна більшість творчого доробку письменника у рукописах.

Сергій Даушков – автор популярної історичної повісті про княжі часи “Було колись”, виданої у Кременці 1936 р., кількох збірок оповідань, понад 50-ти публікацій малої прози у різних часописах. За польської влади друкувався у багатьох часописах [17, с. 70].

На експозиційному стенді “Освітні заклади” зустрічаємо ім’я представника освітянської інтелігенції – Животка Аркадія (1890–1948). Він народився у слободі Пухове Острозького повіту Воронежської губернії (нині Лискинський район Воронежської області), на Подонні. За студентських часів А. Животко є активним членом Української партії соціалістів-революціонерів у Петербурзі, там його застали політичні події 1917 р. В 1917–1918 рр. він був членом Української Центральної Ради від Воронежчини; після українсько-більшовицької війни спочатку жив на Волині, з 1923 р. – в Чехословаччині, де викладав у Педагогічному інституті ім. Драгоманова в Празі; з 1945 р. – в Німеччині, де і помирає.

На Волинь А. Животко приїжджає в 1921 р. та зупиняється у повітовому місті Кременець. Він відразу звернувся до “Просвіти” з проханням знайти йому педагогічну роботу. В біографічних даних вказує, що за спеціальністю він педагог в галузі дошкільної освіти. Також зазначає, що має певний досвід роботи у цій галузі. В м. Кременець він влаштовується учителем дитячого притулку, потім – співробітником воєводського земства. На той період припадає його активна співпраця з кременецькою “Просвітою”. Зокрема, він отримав посвідчення члена Товариства у травні 1921 р. Відразу Аркадій Животко стає ініціатором створення та головою секції дошкільного й позашкільного виховання дітей при товаристві. А. Животко створив у Кременці дитячий клуб “Дитяче коло”. Спочатку до клубу було залучено 25 дітей та згодом їх кількість зростає. При клубі функціонувала дитяча бібліотека та працював театр. У 1923 р. А. Животко опиняється у Чехії [6, с. 12-13].

На стенді “Діяльність “Просвіти” розміщено матеріали про відомих просвітян краю. Жук Семен (1893–1941) – громадсько-політичний діяч, вчитель, посол до Сейму, директор банку, публіцист. Народився С. Жук в с. Боложівка, колишнього Крем’янецького повіту. Освіту спочатку С. Жук здобував у сільській парафіяльній школі. Потім навчався у двокласній школі в Шумську. У 1908 р. вступив до Волинської Свято-Федорівської церковно-вчительської гімназії в Дермані, яку закінчив у 1911 р. Далі працював вчителем в одній із шкіл Старокостянтинівського повіту, у 1912–1914 рр. – у школі в Рівненському повіті. З 1914 до 1915 р. працював директором нижчої школи в с. Борисові Острозького повіту. З 1915 р. С. Жук був мобілізований російським царатом в армію, але, очевидно, довго не перебував на службі. Вищу освіту С. Жук здобував у Києві в кооперативному інституті.

Після поразки національної революції Семен Антонович повертається на рідну Волинь. З 1918 до 1919 р. працює вчителем вищепочаткової школи в Острозі. Згодом він займається активною культурно-просвітницькою діяльністю на Кременеччині, бере активну участь у роботі товариства “Просвіта”. Він був провідним діячем Української соціал-радикальної партії. У 1928 р. був обраний послом до Сейму. Після розпуску Сейму він був заарештований. Управління банку у 1933 р. призначило С. Жука головним директором кооперативного банку в Почасві. Перед приходом більшовиків Семен Антонович виїхав в с. Чайковичі, що на Львівщині. Там він працює у школі. Загинув С. Жук трагічно 26 червня 1941 р. [13].

Окремий стенд розповідає про важливі сторінки з біографії Гомера ХХ ст. – Самчука Уласа (1905–1987). Улас Самчук народився в селі Дермань на Волині у селянській родині. Сім’я жила на хуторі Лебедина, що за п’ять кілометрів від Дермані. Навчався в церковно-парафіяльній школі в Тилявці, Дерманській вищепочатковій школі, Українській гімназії в Кременці.

Літературний дебют молодого літератора У. Самчука припадає ще на період навчання у Кременці, коли в 1925–1926 рр. у варшавському журналі “Наша бесіда” побачили світ його ранні оповідання. Перший успіх окрилив і зумовив рішення присвятити себе літературній праці. В автобіографічному романі “Юність Василя Шеремети” [12] не відображено жодної вагомості історичної події, але У. Самчук на порівняно не-

великому локальному матеріалі спромігся підняти низку важливих проблем, зокрема переконливі характеристики школярів української гімназії, описи м. Кременця визначили ідейно-мистецьку важливість роману. У 1920-1927 рр. – він учень Кременецької української гімназії. На початку 1920-х рр. тут діяв літературний гурток “Юнацтво”, до нього входив і був активним дописувачем Улас Самчук. Гуртківці видавали рукописний гімназійний альманах з однойменною назвою. В ньому У. Самчук поміщає свої перші твори. У 1922 р. у журналі “Юнацтво” Самчук помістив вірш “Не любити не можу свою я країну...”. Улас Самчук був членом Кременецької “Просвіти” з 30.08.1923 р. У 1926 р. у с. Дермані Улас Самчук організував школу “українського національного танку”, кваліфікацію для чого отримав перед тим на курсах митця народного танцю В. Авраменка.

У 1941–1942 рр. У. Самчук редагував газету “Волинь”, згодом працював у Німецькому пресовому бюро. У березні 1942 р. його заарештувала німецька влада за звинуваченням у тому, що він надав редагованій ним газеті небажаного для окупантів самостійницького характеру. Проте незабаром Самчука випустили. 1944–1987 рр. – період “другої еміграції” письменника. У 1948 р. він переїздить до Торонто (Канада). Письменник помер у Торонто 1987 р. [6, с. 27-29].

На окремому стенді є фотокопії робіт знаного в краї художника, представника мистецької еліти Якимчука Олександра (1899–1970). У 1921–1923 рр. він навчався живопису в приватних майстернях Варшави. У 1928 р. продовжував художню освіту в Італії. Твори: “Копання картоплі”, “Млин у с. Крутнів”, “Мисливець” (1928), “Зима” (1929), “Жебраки в Почаєві” (1938), “Портрет Т. Шевченка” (олівець, 1939); серія акварельних пейзажів Волині (1940–1944). Його твори зберігаються в Кременецькому краєзнавчому музеї. В 1925–1931 рр. він викладав у Почаївській художній школі. Одночасно з роботою в майстерні О. Якимчук керував Почаївським аматорським театром при “Просвіті”. Художник постійно був учасником мистецьких виставок у Львові, Кременці, Луцьку, Варшаві [11, с. 24].

В експозиції відділу є портрет письменника Виливчука Юхима (Вавровий літературний псевдонім). Він народився в с. Попівці, нині Кременецького району, в селянській родині. Змалечку пізнав смак тяжкої праці. У 14 літ став учнем друкарні Почаївської лаври, де освоїв фах складача. Юхим Вавровий був учасником подій 1917 р. Під час громадянської війни з гвинтівкою в руках боровся за кращий лад в Україні. З приходом до Києва денікінців повертається до рідних Попівців. Його заарештовують поляки. 1920 року звільнений і повертається до Києва. Згодом (1920–1930 рр.) він був червоноармійцем, писав багато віршів, мріяв про щасливе життя.

Тричі (1931–1936, 1937–1947, 1950–1953) він був заарештований і майже 20 літ перебував у засланні в сибірських таборах. Збереглося понад 30 віршів, писаних у неволі, в умовах ізоляції. Писав він їх на сирникових коробках, зашивав у ватних штанах чи матраці. Після двадцятирічного поневіряння у сталінських таборах повертається на Україну, в рідні Попівці, де жив на мізерну пенсію. В останні роки життя Юхим Андрійович робив певні спроби, щоб видати збірку віршів. В умовах брежневського застою це було марно. Помер 2 грудня 1970 р. Вірші Ю. Ваврового друкувались посмертно у кварталнику “Поезія”, газетах “Літературна Україна”, “Друг читача”, “Вільне життя” [6, с. 7-8].

Необхідно згадати про Кархута Василя (1905–1980) – лікаря, доктора медицини, письменника, громадського діяча. Він народився в с. Марківці Товмацького району (нині Тисменицький) Івано-Франківської області в родині греко-католицького священника. Після закінчення в 1913 р. початкової школи в рідному селі навчається в Українській приватній гімназії ім. Тараса Шевченка в с. Городенці. Після смерті батька в 1919 р. Василя Кархута переводять до Коломийської гімназії з українською мовою навчання, а через два роки – у Львівську українську академічну гімназію, яку він з відзнакою закінчує в 1924 р. Восени 1924 р. Василь Кархут вступає на медичний відділ Українського таємного університету у Львові. Коли поляки 1925 р. закрили цей університет, В. Кархут студіює медицину в університеті Яна II Казимира у Львові і 3 червня 1932 р. закінчує його.

У 1934 р. Василь Кархут закінчив лікарську практику у Львові й переїхав до Кременця. Понад 5 років жив і трудився В. Кархут у Кременці. Тут його родина жила у помешканні Олександра Глуква. В. Кархут відкрив свій офіс, в якому вів прийом хворих. Він здобув популярність серед кременчан. Проте мав проблеми з польською владою. Зокрема, аптекарі відмовлялись відпускати ліки за його рецептами, які були написані українською мовою. У Кременці В. Кархут написав і видав декілька книг, новел. Наприклад, цікавими є спогади “Полум’яний вихор” [3].

Війна 1939 р. застала В. Кархута у Кракові, де він був на курсах підвищення кваліфікації. Наприкінці вересня 1941 р. гестапо за підозрою в приналежності до ОУН заарештувало В. Кархута – він перебуває у Львівській в’язниці. Вже після війни Василя Володимировича 5 серпня 1946 р. військово-польовий суд у Києві засудив на 15 років каторжних робіт та 5 років обмеження у правах з конфіскацією майна. У 1991 році – через 11 років після смерті лікаря – цей вирок було визнано незаконним, а засудженого посмертно реабілітовано. У роки хрущовської відлиги він повертається в Україну. Поневіряється, оскільки його не працевлаштовують та продовжують переслідувати. У жовтні 1980 р. він помирає [6, с. 21]. Для Кременець-

кого краєзнавчого музею у 1993 р. його внучка передала книгу В. Кархута “Жива аптека”, кілька світлин діда, газетні публікації про нього.

Необхідно згадати про одного з директорів музею, вченого, дослідника Волині, представника наукової еліти Цинкаловського Олександра (1898–1983). Народився у м. Володимир-Волинському. Початкову освіту здобув у ковельській гімназії. У 1918 р. проходив службу у військах УНР, у відділі культури, займався організацією українських шкіл на Кременеччині. Після закінчення у 1929 р. Варшавського університету працює у Державному археологічному музеї у Варшаві, член Польського археологічного товариства, член НТШ у Львові. Виїздив з експедиціями на Волинь, Полісся, Підляшшя для дослідження історичних пам’яток та археологічних знахідок. У 1936–1939 рр. працював директором Кременецького краєзнавчого музею. Проводив археологічні розкопки в Кременці у 1937 р. З початком Другої світової війни повертається до Варшави та посідає місце керівника Волинського відділу Державного археологічного музею. Після війни оселився у Кракові. Науковий доробок присвячений археологічному дослідженню Волині. Значний інтерес становлять двотомний енциклопедичний довідник “Стара Волинь і Волинське Полісся” (1984–1986) [16], “Княжий город Володимир” (1935) тощо. Крім археологічних досліджень, Олександр Цинкаловський писав про найдавніші події з історії України, про Червенські міста, княжі міста. На професійному рівні цікавився гідрологією та картографією. Автор 12 карт Волині і Полісся. Похований у Варшаві [6, с. 32-33].

У фондах Кременецького краєзнавчого музею є ряд документів, що допомагають розкрити діяльність освітянської інтелігенції [7, 4], зокрема вчителів та учнів Кременецької української гімназії, та матеріали, що висвітлюють діяльність музею [5]. Звичайно, що в одній статті всі аспекти проблеми не охопити.

Отже, на початку XXI ст., в період формування держави, шукаємо приклади для національної самоповаги. Саме у матеріалах краєзнавства, у діяльності знакових постатей української еліти слід шукати такі ідеали. На нашу думку, в діяльності української інтелігенції першої третини XX ст. на західноукраїнських землях втілені ті риси українського народу, які могли б єднати націю сьогодні. В експозиції музею створено цілісне бачення діяльності волинської еліти періоду Другої Речі Посполитої.

Документи і матеріали, зосереджені в музейних фондах, сприяють осмисленню своєї історичної спадщини та проведенню дослідницько-аналітичної роботи на джерельній базі, що має різне походження та інформативне наповнення. Матеріали експозиції музею міжвоєнного періоду XX ст. спонукають не лише цікавитись історією краю, але сприяють вихованню почуття патріотизму. Музей є результатом унікальних культурних досягнень, які необхідно популяризувати. Важливо було б створити освітній гурток студентів на базі Кременецького краєзнавчого музею.

Водночас можна стверджувати, що потенціал подальшої розробки зазначеної проблеми ще далеко не вичерпаний.

Джерела та література

1. Бжеський Роман // Панчук І. Тернопільщина в іменах. Довідник / Ігор Панчук. – Тернопіль, 2006. – С. 18.
2. Іллічова Г. Я. Музеї Тернопільщини – осередки краєзнавчої діяльності / Г. Я. Іллічова // Збірник наукових праць. Серія “Історія та географія” / Харківський держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – Вип. 18. – Харків, 2005. – С. 126-133.
3. Кархут В. Полум’яний вихор : Повесть / В. Кархут. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 128 с.
4. Кременецький краєзнавчий музей. Ф. Док. 1685. Українська гімназія в Кременці.
5. ККМ. Ф. Док. 4047. Кореспонденція Музею землі Кременецької.
6. Краєзнавчий довідник. Українська еліта Кременеччини міжвоєнного періоду XX ст. / Автор-упорядник І. Скакальська. – Кременець : ВЦ КОГПІ, 2012. – 48 с.
7. ККМ. Ф. Док. 4149. Документи правові Кременецького ліцею.
8. Maćzak F. Muzeum regionalne w Krzemieńcu / F. Maćzak // Życie Krzemienieckie. – 1937. – № 7. – С. 118.
9. Музеї України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.museum-ukraine.org.ua/index.php?go=Pages&in=view&id=1408>
10. Оболончик Н. Музей Кременецької землі / Н. Оболончик // Діалог. – 2004. – № 34.
11. Панфілова О. Г. Мистецьке життя Кременеччини 20-30-х років XX століття : монографія / О. Г. Панфілова. – Тернопіль : Астон, 2012. – 208 с.
12. Самчук У. Юність Василя Шеремети : роман. – Рівне : Волинські обереги, 2005.
13. Скакальська І. Громадсько-політична діяльність Семена Жука / Ірина Скакальська – Кременець : ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2006.
14. Скакальська І. Українська еліта Волині першої половини XX ст.: нариси життя та діяльності : Монографія / І. Скакальська. – Тернопіль : Астон-Вектор, 2012. – 180 с.
15. Скакальський М. Спомини минулого (1962-1970) / М. Скакальський. – Рукопис. – Кременець. – 374 с.
16. Цинкаловський О. Стара Волинь і Волинське Полісся : краєзнавчий словник / О. Цинкаловський. – Вінніпег, 1986.
17. Чернихівський Г. Портрети пером / Г. Чернихівський. – Кременець, 2001. – 307 с.
18. Чернихівський Г. І. Кременецький краєзнавчий музей : путівник / Г. І. Чернихівський. – Кременець : Папірус, 2005.

Резюме

ВОЛЫНСКАЯ ЭЛИТА ПЕРИОДА ВТОРОЙ РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ В ФОНДАХ КРЕМЕНЕЦКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Скакальская И. Б. (Кременец)

Швалюк И. Б. (Тернополь)

В статье авторы анализируют материалы музея, представляющие региональный аспект деятельности волынской украинской интеллигенции. Показана ее роль в национально-политической жизни и в развитии образования и культуры края межвоенного периода XX в. Рассмотрена деятельность известных представителей элиты Волыни. Таким образом по-является стремление привлечь внимание общественности к экспозиции музея.

Ключевые слова: элита, Кременеччина, Волынь, Кременецкий краеведческий музей, культура, национально-освободительное движение, искусство.

Summary

VOLYN ELITE PERIOD SECOND POLISH REPUBLIC IN THE FUND KREMENETSKIY HISTORY MUSEUM

Skakalska I. B. (Kremenets)

Shvaluk I. B. (Ternopil)

The authors examines the materials of the museum which representing the regional aspect of the Volyn Ukrainian intelligentsia. Its role in national-political life and in the development of education and culture of the region in the interwar period of the XX th century was shown. Considered the elite of known activity Volyn, so is the desire to attract the attention of the community to the museum.

Key words: elite, Kremenets district, Volyn, Kremenets Local History Museum, culture, national liberation movement, art.

Мокроусова О.Г.

(Київ)

РОЛЬ КОЛЕКЦІЇ КРЕСЛЕНЬ АРХІТЕКТОРА ПАВЛА АЛЬОШИНА У ФОРМУВАННІ АРХІВНИХ, МУЗЕЙНИХ І БІБЛІОТЕЧНИХ ФОНДІВ

УДК 72 (092) П. Альошин : 061.27

Анотація: Стаття присвячена історії комплектування особових архівних фондів архітекторів П. Альошина та В. і О. Беретті, формуванню музейних та бібліотечних фондів, пов'язаних з ними, та особистій ролі Альошина як колекціонера і бібліофіла у процесах зберігання документальної спадщини архітекторів України. Дослідження побудовано на архівних джерелах, частина яких вводиться у науковий обіг вперше.

Ключові слова: Павло Альошин, Вікентій Беретті, Олександр Беретті, Віктор Сичугов, Олександр Бекетов, архітектор, Київ, креслення, бібліотека, листування, архівний фонд, музей.

Вивчення особових архівних фондів відомих осіб, а ширше – персоналій тієї чи іншої епохи в цілому, є вельми важливим етапом наукового дослідження. Для вивчення історичної забудови фахівці опрацьовують не тільки проектні та фотоматеріали, а й намагаються заглибитися у життєвий шлях архітекторів. Втім, біографічна складова досліджень пам'яток України все ще залишається слабо розробленою. Це пояснюється обмеженістю джерел, але й наявні в архівах документи повною мірою ще не використані. Зокрема, особові фонди деяких відомих українських архітекторів, що зберігаються у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ), комплексно і глибоко ще не опрацьовані.

За кількістю і різноманітністю збережених документів, безперечно, виділяється спадок видатного архітектора Павла Федотовича Альошина (1881–1961) (ЦДАМЛМ. Ф. 8). Його повнота не має прецедентів серед архівних матеріалів українських архітекторів. Для біографічних досліджень важливо не тільки вивчати самі документи, а й встановити джерела надходження матеріалів до архівних фондів і музейних колекцій. Історія архівної спадщини П. Альошина є не менш складною і цікавою, ніж сама його творча та особиста біографія.

Після смерті П.Ф. Альошина в 1961 р. більша частина ретельно сформованого самим архітектором архіву була передана вдовою О. Альошиною до Музею архітектури і будівельної техніки¹ при Академії архітектури і будівництва УРСР, членом якої з 1944 р. був і П.Ф. Альошин. Незначна кількість креслень потрапила до Музею ще за життя архітектора. У 1948 р. директор Музею В. Грідін просив його особисто поповнити невелику державну колекцію [1, арк. 1]. Чи відгукнувся П. Альошин на це звернення, достеменно не відомо. Після скасування Академії архітектури у 1964 р. архів було поділено на декілька частин. Більша частина архітектурної графіки та фотографій, переважно великого формату, опинилися в методичному фонді Науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури (був утворений 1945 р. як відділ Академії архітектури). Після його розформування у 2007 р. документи передали до Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В.Г. Заболотного (м. Київ). Текстові та фотоматеріали, а також частину креслень передали до утвореного у 1966 р. ЦДАМЛМ України, де вони зберігаються і нині. Матеріали кілька десятиліть перебували на опрацюванні, до наукової обробки остаточно надійшли 2002 р. і з 2007 р. у повному обсязі фонд став доступний дослідникам. Здавальний опис містив 452 одиниці, сьогодні документи згруповані у 1094 архівні справи. Окремо у бібліотеці архіву-музею виділена бібліотека Павла Альошина, яка нараховує кілька сотень найменувань книг, альбомів, журналів.

Частина документального спадку архітектора зберігається у фонді національного заповідника “Софія Київська”. Креслення надійшли з Державного музею архітектури і будівельної техніки, про що свідчать первісні інвентарні номери. Фондова колекція складається з макету забудови Урядової площі в Києві 1930-х рр. і 60 графічних аркушів, які охоплюють 19 проектних робіт архітектора – здійснених і нереалізованих².

Понад 70 одиниць зберігання знаходиться і в Музеї історії Києва [2, с. 70–71]. Окремо фонд архітектора тут не виділений, матеріали віднесені до різних груп зберігання. Головним чином, це документи і фотографії, є також побутові та особисті речі архітектора. Вони поступали до Музею протягом двадцяти років:

¹ На жаль, цей музей, створений по війні у складі Академії будівництва і архітектури, проіснував недовго, і був розформований разом з Академією. Його головним завданням було збирання всіх матеріалів по пам'ятках архітектури. Повноцінну експозиційну діяльність розпочати не встиг. Академія архітектури та музей містилися на території заповідника “Софія Київська”, у Будинку митрополита.

² Автором у співавторстві із співробітниками заповідника “Софія Київська” у 2013–2014 рр. був підготовлений каталог колекції, але поки що не виданий.

перші експонати надійшли 1985 р., у 2002 р. нащадками був переданий великий документально-фотографічний архів П. Альошина. Частина цих матеріалів експонується на виставці “Київ і кияни” у Музейно-виставковому центрі Музею історії Києва на вул. Б. Хмельницького, 7. Окремі документи, переважно фотографії, ще залишаються в родинному архіві, зокрема, у онука архітектора – Вадима Альошина.

Павло Федотович, людина всебічна і неперевершено працездатна, був не тільки архітектором, будівничим і навіть талановитим адміністратором, а й колекціонером і бібліофілом. Архітектор цікавився творчістю своїх колег, збирав цінні графічні матеріали, листувався з їхніми нащадками. Завдяки інтересу П. Альошина до минулої архітектури збереглися унікальні архівні матеріали, на жаль, розпорошені між різними архівами та бібліотеками.

За заповітом архітектора його дружина Ольга Альошина у 1961 р. передала Музею архітектури колекцію зі 100 креслень: Вікентія та Олександра Беретті (77 креслень), Василя Стасова (18 креслень), Огюста Монферрана (5 креслень) [3]. Ці креслення, як і графіка самого Альошина, невдовзі опинилися у вже згаданому методфонді НДІТІАМу, а з 2007 р. – у ДНАББ ім. В. Заболотного. Зокрема, там зберігається 98 документів родини Беретті, частина з яких має помітку – з колекції П. Альошина. Креслення Зимового палацу у Санкт-Петербурзі, виконані В. Стасовим, також наявні. Графіка ж Монферрана, на жаль, відсутня. У ЦДАМЛМ сформовано особовий фонд родини Беретті – № 9 (58 одиниць зберігання). В передмові до опису фонду зазначено, що документи походять із зібрання Павла Альошина. Його ж власні дослідження та виписки, присвячені творчості Беретті, увійшли до розділу ф. 8 “Рукописи П.Ф. Альошина”.

Яким же чином Павло Альошин – онук селянина та син купця-підрядчика – став бібліофілом та захопився колекціонуванням? Важко повірити, але перша книга з’явилася в нього у 12-річному віці, причому випадково. Альбом архітектурних креслень з назвою на палітурці – “Проекты різних будівель” учню двокласного училища подарували робітники-тепларі, які працювали на його батька – Федота Альошина. А знайшли її на горіщі одного з будинків. Чи не ця книга стала поштовхом до вибору професії? Постійне навчання в наступні роки і потяг до самоосвіти вимагали формування бібліотеки, яка від суто практичного професійного інструменту з часом перетворилася на цінну колекцію. П. Альошин купував не тільки окремі видання (в т.ч. замовляв за кордоном), а вже сформовані зібрання.

Велику бібліотеку продала Альошину у 1912 р. вдова академіка архітектури Володимира Ніколаєва. Зберіглася її розписка про отримання дуже значної суми – 5500 рублів за бібліотеку згідно з каталогом, креслення і три бібліотечні шафи [4, арк. 1]. Сам В. Ніколаєв купив ці матеріали після смерті архітектора О. Беретті у його сина, про що також свідчить розписка: “18 июня 1895 года мною переданы в полную собственность Владимиру Николаевичу Николаеву два портфеля с чертежами и работами покойного деда моего Викентия Ивановича Беретти и покойного отца Александра Викентьевича Беретти, а также черновая переписка по постройке храма Св. Владимира в г. Киеве” [5, арк.1].

На жаль, креслень самого В. Ніколаєва в особовому фонді П. Альошина майже немає. Відклалися, зокрема, схеми розташування каменю для п’єдесталу пам’ятника Миколі I в Києві (1892 р.) [6]. Це саме походження має фотоальбом неіснуючого нині в Києві будинку Товариства взаємного кредиту по вул. Інститутській, 6. На ньому зберігся дарчий напис будівельного підрядчика Л. Гінзбурга автору проекту – архітектору В. Ніколаєву [7, с.54–61].

У 1913 р. П.Ф. Альошин отримав листа від дружини відомого московського архітектора Льва Кекушева, з яким був знайомий з поч. 1900-х рр. Вона писала про невиліковну хворобу чоловіка і пропонувала придбати його архітектурну бібліотеку [8, арк. 1]. Доля цієї пропозиції та бібліотеки, на жаль, не відома.

П. Альошин до революції постійно мешкав у Санкт-Петербурзі, хоча дуже часто бував в Києві у справах. Повертаючись в Україну у 1918 р., він спромігся перевезти і свою бібліотеку та зібрання креслень. Альошини оселилися в будинку по вул. Софійській, 23, де з 1914 р. мешкав батько архітектора. 1919 р. архітектор звернувся до ВУКОПСу з проханням взяти на облік цінні меблі червоного дерева з інкрустацією. Робилося це для того, щоб уникнути пограбувань. У тому ж році виконком Ради робітничих депутатів видав посвідчення, що квартира реквізиції не підлягає. П. Альошин з дружиною і доньками мешкав в окремій 6-кімнатній квартирі площею 100 кв. м і постійно боровся проти реквізиції двох кімнат бібліотеки (38 кв. м), які були наповнені книгами і архітектурними альбомами у тридцяти шафах і стелажах: “Утверждаю, что библиотека моя, собранная трудами всей моей жизни, является в моей научной, художественной и общественной работе повседневным орудием производства и не может быть размещена в других чрезвычайно малых комнатах квартиры...” [9, арк. 8]. Навіть в ці нелегкі часи бібліотека постійно збільшувалася – в 1924 р. вона складала більш ніж 5000 томів, а через 5 років – вже 6000. Не випадково, по війні П. Альошин – віце-президент Академії архітектури УРСР – став ще й головою Бібліотечної ради Академії.

1930 р. родина переїхала до зведеного за проектом самого П. Альошина будинку кооперативу “Радянський лікар” (Велика Житомирська, 17, кв. 22). Тут архітектор жив до своєї смерті у 1961 р., створивши унікальну обстановку і атмосферу. У кабінеті з напівкруглим еркером і сімома вікнами стояли шафи і робочий стіл, придбані у зодчого В.Н. Ніколаєва. Улюблене крісло Альошина – шкіряне з оригінальним попітром для книг – було виконано за його власними кресленнями. Помешкання прикрашав камін, конструкцію якого П. Альошин також розробив сам і сам підібрав кахлі. Квартира і меблі були продані у 2003 р. Спроби створити там музей архітектора провалилися, незважаючи на оригінальну концепцію, розроблену кандидатом архітектури Н. Кондель-Перміновою. На іноземні книжки П. Альошина відомий мистецтвознавець А. Пучков склав у 2002 р. каталог. Частина меблів, книг і картин придбав відомий український антиквар Федір Зернецький, засновник салону “Епоха” та організатор антикварних аукціонів. Вони і тепер зберігаються в його офісі в Києві.

Повертаючись до витоків колекціонування, нагадаємо, що Федот і Павло Альошини мали тісні багаторічні стосунки з родиною В. Ніколаєва, зокрема з його сином архітектором Іполітом Ніколаєвим (1870 – після 1937). Останній запроєктував і побудував для Ф.О. Альошина кілька будинків. Отже, в листі від Іполіта Володимировича до Павла Федотовича йдеться про креслення, що на той час – у 1916 р. – вже становили історичну цінність: “В чертежах отца брат разыскал кое-что из старинных работ; кажется, есть и Беретти; я еще не видел их, а брат уехал на месяц из Киева. К твоему приезду в Киев что-нибудь уже будет” [10, арк. 3 зв.]. Сам П. Альошин саме у 1916 р. активізував свої розвідки біографії Беретті – до 100-річного ювілею Олександра Беретті він готував фундаментальну статтю про родину архітекторів для впливового столичного журналу [11, с. 211].

Отже, у 1916 р. Павло Альошин пише кілька листів до Олександра Олександровича Беретті, старшого сина архітектора (1848 р.н.), який мешкав у Феодосії. В листі від 15.03.1916 р. Альошин, який щойно довідався про передачу бібліотечного зібрання О. Беретті до Миської публічної бібліотеки Києва (архітектор спілкувався з її директором), просив докладно описати архітектурний відділ зібрання, що було пожертвовано місту. Крім того докладно розповів про себе і своє ставлення до творчості Беретті, розкривши витoki професійного інтересу до них: “Изучая архитектуру Киева я, как автор зданий Педагогического Музея Цесаревича Алексея и гимназии Св. Кн. Ольги в усадьбе 1-й гимназии, – в сильной степени знаю архитектуру Вашего отца и деда А.В. и В.И. Беретти и, не жалея своих скромных средств, приобрел едва ли не все работы их, каковые в количестве свыше 50 листов хранятся у меня. Задавшись целью написать в связи с архитектурой Киева биографии и деятельность Александра Викентьевича и Викентия (Савелия) Ивановича Беретти (Беретия) я всепокорнейше обращаюсь к Вам предоставит мне возможность и право воспользоваться всем тем материалом, кот. располагаете Вы, для освещения всей жизни таких славных деятелей нашей архитектуры. В библиотеке г. Киева стоят Ваши ящики, где очевидно есть многое меня интересующее; возможно, что многое есть еще у Вас, особенно работы, т.е. чертежи и рисунки А.В. и В.И. Беретти. Все это крайне ценно для меня, как исследователя и поклонника деятельности Ваших предков. (...) Особенно интересным для меня является участие А.В. Беретти в постройке Владимирского собора, где он незаслуженно претерпел неприятности. Конечно, если у Вас имеются какие-либо записки или дневники их – все это разрешите мне использовать. Печатаю я предполагаю в одном из наших архитектурных журналов. Возможно, что я издам и отдельную книгу о Беретти. Не дожидаясь же конца исследований ... я теперь же хочу написать о Вашем пожертвовании... Чертежи и всякия рисунки А.В. и В.И., какие Вы имеете, я с особенной благодарностью принял бы для хранения у себя, опубликовал их незамедлительно в виде целого полного собрания работ Беретти.

Надеюсь, что уважение к памяти Ваших отца и деда, преклонение пред их талантом, мой восторг пред их произведениями – дадут Вам уверенность, что я исполню предполагаемую работу и оправдаю Ваше доверие. Не откажите сообщить о себе все те сведения, какия Вы найдете возможным” [12, арк. 3 зв. –4].

Для отримання більш детальної інформації щодо книг, яку не зміг дати сам дарувальник, Альошин звернувся до директора бібліотеки Г. Тимошенка і той розписав склад зібрання, до якого входили близько 4000 томів з економічних питань і більше 300 книжок з архітектури, в т.ч. рідкісних італійських, французьких, англійських, німецьких та російських увражів. За умовами дарування, книги ці мали поставити в окремі шафи з написом “бібліотека імені Беретті” [13, арк. 41–42]. Про подаровану Києву бібліотеку Альошин, як і збирався, написав невеличкий нарис [14, с. 211–212].

Аналогічного листа 27 березня 1916 р. П. Альошин направляє другому синові – Миколі Олександровичу Беретті (1852 р.н.). В листі архітектор також розповідає про себе, свою роботу і просить “облегчить мне мой труд предоставлением мне всего, что касается В.И. и А.В., т.е. чертежи их, рисунки, наброски, заметки, переписку, книги с имеющимися, быть может, пометками, а также документы в виде формулярных списков, метр[ических] свидет[ельств] и т.п. (...) как мне сообщил Алекс[андр] Алекс[андрович] – у Вас еще

есть многое, что меня интересует и без чего деятельность Ваших славных деда и отца не может быть достаточно выяснена, а вместе с сим и вполне определена та высокая роль, какую они сыграли в истории Киева 19 века” [12, арк. 5].

У листуванні Павло Альошин, перш за все, намагається з’ясувати точну дату народження Олександра Беретті для відзначення його 100-річного ювілею. За опублікованими на той час документами впливали дві дати – 15 квітня 1816 р. та 5 жовтня 1817 р. Відмітимо, що правильну дату О.В. Беретті у 1816 р. Павло Альошин уточнив-таки сам, відшукавши відомості в костюлі Св. Катерини у Санкт-Петербурзі. Цю ж інформацію підтвердив і Олександр Беретті-молодший, який знайшов у сестри Аделаїди молитовник їхньої матері (Олександри Карлівни Бухгольц), де серед інших родинних свят був вказаний день народження батька. Це відповідало і напису на його могилі на лютеранському кладовищі.

Крім дати народження і бажання отримати якісь нові креслення, Павло Альошин досить професійно підійшов до збирання біографічної інформації, намагаючись з’ясувати всі подробиці: *“Очень прошу сообщить мне по возможности подробно и все что Вам известно о деятельности и деда, и отца, их характере, взглядах, а также и о том, какие представители рода Беретти имеются еще в России, кроме Вас и Алекс[андра] Алекс[андровича]. И есть ли продолжатели этой фамилии по мужской линии. Я знаю из писем в Академию Вашего батюшки, что у него были братья (...)”* [12, арк. 6].

Доволі швидко отримавши деякі матеріали від О.О. Беретті, у другому листі П. Альошин зосереджується на Володимирському соборі в Києві і просить надіслати брошуру авторства О.В. Беретті щодо неоднозначних обставин цього будівництва [15]. *“Вообще же очень прошу Вас изложить все, что Вам известно об интригах против Вашего отца и обо всем, что касается этого дела. Я со своей стороны постараюсь добыть все, что поможет освободить имя А.В. от наветов, не имеющих во всяком случае для всех знающих, сделанное им, – никакого значения”* [12, арк. 8]. Тут слід зробити невеличке пояснення. О.В. Беретті став керівником робіт на будівництві собору 1862 р. Він змінив попередній проект і в результаті, у 1866 р., коли собор був доведений до куполів, його стіни тріснули, склепіння і арки розійшлися. Архітектора усунули від керівництва, а роботи зупинили на невизначений час. Після відвідування Києва імператором Олександром II у 1875 р. до будівництва повернулися із залученням більш досвідчених фахівців. Керівником робіт призначили В. Ніколаєва [16].

У відповіді О.О. Беретті висловлює радість, що діяльність його предків отримала належну оцінку. Але, відповідаючи на запитання, чесно пише: *“Я сам не специалист по архитектуре, а потому был ли отец мой виновен в трещинах и в приостановлении постройки храма, судить не могу, но он до конца свих дней утверждал, что он в них неповинен, а потому высказанное Вами преисполнило сердце мое радостью и надеждой – не настанет ли день полной реабилитации отца. (...)”*

Действительно, у меня имеются разные дела отца по постройке, там должна быть переписка, много смет и расчетов по постройке... я охотно передам Вам все эти дела, так как сам стою уже у могилы и наследников у меня нет. Насколько припоминаю, в этих делах имеются разные документы отца и деда, как то: аттестаты, свидетельства, удостоверения и пр.; но, кроме общаго плана собора и планов зимнего дворца (отец принимал участие в его отделке после пожара) других чертежей и рисунков в моем распоряжении нет; так как папку с таковыми при моем отъезде из Киева, я передал архитектору Николаеву. Кое-что из работ моего отца, а равно и деда портреты должны быть у моего брата... Устных преданий об отце и деде у меня очень мало, так как отец взрослым не был при деде, а я при отце...” [17].

Нагадаємо, що згадані креслення Зимового палацу, відновлення якого після пожежі 1837 р. керував В.П. Стасов, завдяки П. Альошину збереглися. В документах, переданих Ніколаєву, був і проект університету. О.О. Беретті згадає скульптурну групу, яка за первісним задумом мала прикрасити фронтон, і пише, що детальні її малюнки передав ректору університету. На жаль, подальша доля цих зображень невідома. Втім, О. Беретті просить Альошина допомогти вирішити питання про встановлення скульптур. Крім того, син архітектора просив настоятеля Володимирського собору відзначити ювілей батька і знов-таки звертався до Альошина за можливим сприянням. Важливо відмітити, що крім книг О.О. Беретті подарував Миському музею картини старих фламандських та голландських майстрів.

Другий син О.В. Беретті – інженер-технолог Микола Олександрович, який працював в управлінні акцизів Курської губернії, також позитивно поставився до звернення П. Альошина і надав йому для публікації фотографії з портретів діда і батька. Крім того, він передав, вочевидь родинний, живописний портрет Вікентія Беретті з дружиною та доньками Аделаїдою та Анною, який зберігся у ДНАББ ім. В.Г. Заболотного [18]. Але письмових документів щодо діяльності батька у нього на той час вже не було.

До сфери інтересів Альошина у 1910-х рр. потрапив ще один відомий в Російській імперії архітектор – Віктор Іванович Сичугов (1837–1892). Підкреслимо, що як справжній дослідник і колекціонер, П.Ф. Альошин шукав різні шляхи для отримання відомостей і матеріалів, перш за все, звичайно, користую-

чись особистими зв’язками. Так, в дружньому листі Макса Міхельсона до “дорогого Паши” від 29.04.1916 р. читаємо: *“Адрес Сычуговой, Олимпиады Викторовны, Б. Подвальная, 6. Я у нея сегодня был и она охотно согласилась сообщить Тебе интересующие Тебя сведения. Напиши ей, что Тебе главным образом хочется знать. У нас кроме Тебе известной библиотеки и документов ничего нет. Постараюсь Тебе эти рисунки раздобыть у наследников”* [19, арк.1–2]. Дійсно, Альошину вдалося зв’язатися з донькою архітектора і вона відповіла, що буде рада передати йому відомості про батька [20, арк. 1]. Цей запис щодо біографії Сичугова, нашвидкоруч зроблений олівцем 3 липня 1916 р., випадково потрапив у справу, що містить матеріали, пов’язані з Беретті. Тут крім офіційних даних біографії В. Сичугова та переліку робіт (вони на сьогодні відомі за іншими джерелами), відображені унікальні деталі біографії, характеру та поведінки архітектора, відсутні у будь-яких опублікованих архівних чи бібліографічних джерелах [21, арк. 40].

П. Альошин продовжував наполегливо розшукувати креслення Сичугова у колишніх його замовників, про що свідчить ще один лист – від Віктора Міхельсона, датований 7 квітня 1917 р.: *“Многоуважаемый Павел Федотович! Пишу Вам сидя в товарном вагоне и продолжаем ехать на фронт... Выехали мы на другой день после того как я был у Вас. Я все-таки успел на один день заехать в Киев. Обещанные планы Сычугова не успел разыскать, а фотографии киевских зданий собрал и просил дома выслать их Вам”* [19, арк. 4]. Вочевидь, в листі йдеться про один з київських будинків, які проектував В. Сичугов на замовлення одного з найбагатших київських домовласників – Фрідріха Міхельсона. Чи встиг Альошин отримати креслення, не відомо.

Вочевидь, з колекції архітектурних креслень Альошина походить і проект дерев’яної церкви в одному з сіл Київської губернії авторства відомого київського автора, єпархіального архітектора Є.Ф. Єрмакова [22]. З ним П. Альошин був особисто знайомий, оскільки його батько – підрядчик Ф.О. Альошин часто співпрацював з Єрмаковим.

Цікавився Павло Альошин і творчістю видатного українського архітектора Олександра Миколайовича Бекетова (1862–1941). Його особового фонду в Києві немає, але значна кількість графічного матеріалу зберігається у ДНАББ ім. В.Г. Заболотного. До бібліотеки вони також були передані у 2007 р. з методфонду розформованого НДІТІАМу. На відміну від креслень Беретті, роботи Бекетова не пов’язані з колекцією П. Альошина. Але окремі документи, що розкривають шляхи формування згаданого методфонду, збереглися завдяки Альошину. За деякими виключеннями вони об’єднані в одну архівну справу [23]. У ній знаходимо окремі листи до О.М. Бекетова різних технічних контор, їхні кошториси, технічні описи кількох будівель, пояснювальні записки, в т.ч. з автографами О. Бекетова. У справі відклалися і фотографії харківських об’єктів – професійні та аматорські, зроблені на поч. ХХ ст. і у 1930-х рр.

Особливо цінним для вивчення історії формування архівних фондів є листування доньки архітектора Олени Бекетової з дослідниками архітектури України, яке велось приблизно 10 років. Його результатом стала передача частини архівної спадщини О. Бекетова до Києва. В одній з перших відповідей О. Бекетової на запит про графічну спадщину батька (лист від 02.04.1954 р. на ім’я ученого секретаря НДІТІАМу Б. Крицького) відображені перші спроби вшанування пам’яті видатного архітектора та створення його музею в квартирі родини. Враховуючи сподівання отримати такий музей, донька архітектора писала: *“(...) в настоящее время, я не считаю возможным предложить Вам основную массу произведений моего отца, сохранившихся у меня, но некоторую часть, мне кажется, я могла бы Вам продать, т.к., если даже и будет организован мемориальный музей на дому, наша квартира вместит всех экспонатов не может (...)”* [23, арк. 106–107]. Зауважимо, що музей-квартира так і не був створений в Харкові – в будинку по вул. Дарвіна, 37, про який йдеться в процитованому листі, й досі мешкають онуки О. Бекетова. А в Алушті колишня дача родини (1896 р.) була-таки перетворена на музей.

Два наступні листи вже написані 1957 р. на ім’я відомого в майбутньому історика архітектури – тоді завідувача відділом Музею архітектури і будівельної техніки, Володимира Євгеновича Ясієвича (1929–1992). В. Ясієвич активно долучився до справи, розбирав разом з Бекетовою документи архіву та склав перелік робіт О.М. Бекетова. Виходячи з тону листів, можна стверджувати, що з молодим дослідником у Олені Миколаївни встановилися доволі теплі стосунки і взаєморозуміння – вона побачила професіонала й особу, дійсно зацікавлену [23, арк. 112–113].

Про шляхи потрапляння епістолярію і фотографій до Павла Альошина ми можемо лише здогадуватися. Втім відомо, що він багато спілкувався з В.Є. Ясієвичем – своїм майбутнім біографом [24], дав йому доступ до власного архіву ще у 1956 р., коли готувалася ювілейна виставка до 75-річчя П.Ф. Альошина. Отже, можна припустити, що він отримав згадані листи та окремі документи О. Бекетова для ознайомлення, але не встиг повернути. Після смерті Альошина вони опинилися у складі переданого державі особового архіву.

Спілкування дослідників архітектури з Оленою Бекетовою продовжилося після деякої перерви у 1960-х рр., про що свідчать документи історика архітектури Георгія Лебедева, також співробітника НДІ-

ТІАМу. Тоді велика частина креслень була передана до методфонду інституту на вічне зберігання. Але це вже тема окремого дослідження.

Підсумовуючи викладене у нашій розвідці, підкреслимо, що наукова та збирацька діяльність архітектора Павла Альошина є не менш важливою для нашої культури, ніж його архітектурна творчість. Завдяки уважному ставленню П.Ф. Альошина до власних документів та його інтересу до біографій колег, ми сьогодні маємо насичені архівні фонди та музейні збірки, більшість з яких є унікальними для вивчення історії архітектури Києва ХІХ – середини ХХ ст.

Джерела та література

1. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ) Ф. 8, оп. 1, спр. 869.
2. Друг О. Фонд архітектора Павла Федотовича Альошина в Музеї історії міста Києва / Ольга Друг // Пам'ятки України. – 2013. – №11. – С. 70–71.
3. Розписка Ольги Альошиної з приватного архіву Вадима Альошина.
4. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 882.
5. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 557.
6. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 911, 27 арк.
7. Мокроусова О. Будинок Київського кредитного товариства: погляд крізь об'єктив фотокамери / Олена Мокроусова // Пам'ятки України. – 2014. – №5. – С. 54–61.
8. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 592.
9. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 824.
10. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 604. Цей лист, як і процитований попередній зберігається у справі під назвою “Листи П. Альошину від Міхельсонів”. Втім, це помилка упорядника: лише перший лист писав М. Міхельсон, а другим кореспондентом, як нам вдалося атрибутувати, був саме Іпполіт Ніколаєв.
11. Алешин П. К столетию со дня рождения архитектора Александра Викентьевича Беретти (1816–1916) / Пав. Алешин // Архитектурно-художественный еженедельник. – 1916. – №18. – С. 211.
12. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 534
13. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 470
14. Алешин П.О библиотеке А.В. и В.И. Беретти / Пав. Алешин // Архитектурно-художественный еженедельник. – 1916. – № 18. – С. 211–212.
15. Беретти А.О строющемся соборе во имя Св. Владимира в Киеве / А. Беретти. – К. : В типографии Университета Св. Владимира. – 1884. – 37 с.
16. Киркевич В. Володимирський собор у Києві / В.Г. Киркевич. – К. : Техника. – 2004. – 205 с. – С.19.
17. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 557.
18. Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В.Г. Заболотного, № Г-5929.
19. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 604
20. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 627
21. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 471
22. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 1000, 2 арк.
23. ЦДАМЛМ Ф. 8, оп. 1, спр. 1090, 115 арк.
24. Ясієвич В. Архітектор Павло Альошин / В.С. Ясієвич. – К. : Будівельник. – 1966. – 66 с.

Резюме

РОЛЬ КОЛЛЕКЦИИ ЧЕРТЕЖЕЙ АРХИТЕКТОРА ПАВЛА АЛЕШИНА В ФОРМИРОВАНИИ АРХИВНЫХ, МУЗЕЙНЫХ И БИБЛИОТЕЧНЫХ ФОНДОВ

Мокроусова О.Г. (Київ)

Статья посвящена истории комплектования личных архивных фондов архитекторов Алешина и Беретти, формированию музейных и библиотечных фондов, связанных с ними и персональной роли Алешина как коллекционера и библиофила в процессах сохранения документального наследия архитекторов Украины. Исследование базируется на архивных источниках, часть которых вводится в научный оборот впервые.

Ключевые слова: Павел Алешин, Викентий Беретти, Александр Беретти, Виктор Сычугов, Александр Бекетов, архитектор, Киев, чертежи, библиотека, переписка, архивный фонд, музей.

Summary

THE ROLE OF PAVLO ALYOSHIN THE ARCHITECT'S DRAWING COLLECTION IN FORMING OF ARCHIVE, MUSEUM AND LIBRARY FUNDS

Mocrousova O.G. (Kyiv)

The article is dedicated to the history of forming the personal archive funds of Alyoshin and Beretty the architects, the museum and library funds connecting with them and the personal role of Alyoshin as a collector and a bibliophile in process of Ukrainian architects' documentary heritage preservation. The investigation is based on the archive sources some of which are taken in the scientific circulation for the first time.

Key words: Pavlo Alyoshin, Vikentiy Beretty, Alexander Beretty, Victor Sychugov, Alexander Beketov, architect, Kyiv, drawings, library, correspondence, archive funds, museum.

Ситниченко С.М.
(Київ)

ДО ПИТАННЯ ПРО ПЕРШІ СПРОБИ СТВОРЕННЯ ЗАКОНУ ПРО ОХОРОНУ ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ ТА АРХЕОЛОГІЇ

УДК 391 (477.87)(=1.23)

Анотація: Розвинені країни світу крім економічного, політичного розвитку намагаються підвищувати й духовний. Одним із напрямів духовного розвитку є збереження історичних пам'яток. У статті розглядаються історичні аспекти становлення і розвитку пам'ятоохоронної культури України.

Ключові слова: охорона пам'яток, пам'ятки історії, архітектури, археології.

Важливою частиною духовних надбань людства є пам'ятки історії та культури, які становлять значний і своєрідний пласт культурної спадщини, як унікальні “свідки” минулого, своєрідний літопис життя народів, свідчення їх самобутнього розвитку. Акумуляючи досвід, норми та цінності, життєві та естетичні ідеали різних поколінь, пам'ятки є безцінним джерелом інформації, справжньою енциклопедією пізнання минулого і сучасного, й вони потребують державного захисту. На жаль, в нашій країні і до сьогодні так і не вирішено повністю проблеми збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність, як це передбачено Конституцією України, Законом України “Про охорону культурної спадщини”. Тому й нищаться пам'ятки традиційної культури, розбираються на будівельний матеріал пам'ятки середньовічної архітектури – фортеці, замки, руйнуються і забудовуються сучасною інфраструктурою історичні ландшафти, не фінансуються музеї в частині реставрації архітектурних пам'яток тощо. Так, наприклад, унікальні пам'ятки традиційної архітектури Національного музею народної архітектури та побуту України й донині не внесені ще до Державного реєстру нерухомих пам'яток України. Тому тема збереження пам'яток залишається актуальною.

Мета роботи – розглянути історичні аспекти становлення розвитку пам'ятоохоронної справи культурної спадщини України. Зокрема, висвітлити перші спроби створення закону про охорону пам'яток історії та археології за імперського періоду України, до початку ХХ ст.

Поняття “історичні пам'ятки” охоплює всі першоджерела, які підтверджують все матеріальне та духовне життя людського суспільства. Однак до числа охоронних історичних пам'яток належать лише важливі першоджерела, які допомагають розкрити суттєві історичні явища, і пам'ятки, які мають меморіальну цінність і не втрачене художнє значення як взірці високих досягнень народної культури.

Кожна історична епоха встановлювала свої критерії відбору історичних та архітектурних пам'яток, і тільки поняття історичного процесу, що виникли в ХІХ ст., які розкрили закони людського суспільства, вказали правильний шлях для визнання пам'яток і озброїли винахідників дійсно науковими критеріями відбору даних першоджерел і художніх цінностей.

До середини ХІХ століття проблема охорони історичних і археологічних пам'яток в Україні навіть не розглядалася. У ХVІІІ столітті накази про охорону пам'яток в Російській імперії стосувалися лише пам'яток східної архітектури (болгар), а на початку ХІХ століття – античних та середньовічних пам'яток Криму. З середини ХІХ століття становище починає змінюватися. З одного боку, уряд хотів відірвати російську культуру від західних традицій і зорієнтувати її на візантійський шлях розвитку мистецтва. З іншого – в російському суспільстві виникла потреба до вивчення вітчизняної історії та археології, тому, звичайно, усіма способами намагалися забезпечити старожитності від руйнуючих тенденцій.

Навіть та мала частинка, що була зроблена до початку ХІХ ст. по знаходженню історичних пам'яток, надавала всі підстави говорити про більшість першокласних пам'яток архітектури і скульптури, писемності і образотворчого мистецтва, археологічних і етнографічних комплексів, які можуть викликати переворот в наукових уявленнях про окремі епохи, видатних пам'яток матеріальної і духовної культури, які є свідками історичного шляху творчої обдарованості численних народів країни.

Протягом довгого часу панування феодального способу виробництва російська держава зробила лише перші кроки з охорони пам'яток на території країни. Закони та розпорядження, які видавалися з початку ХVІІІ ст., і приписували охорону тих або інших пам'яток, як правило, мали великий вплив [9, с. 11]. Феодальна власність на землю зі священним правом феодала розпоряджатися в своїх володіннях по призову (в тому числі і пам'ятками), володіння церкви та її власницькі права на велику

кількість пам'яток (особливо архітектурних та пам'яток писемності), слабкий розвиток наукових установ і товариських організацій, темнота і забитість більшості маси населення країни, відсутність організацій, які б могли привести в життя розпорядження влади, – все це знижувало практичну значимість заходів з охорони пам'яток.

Разом з формуванням капіталістичного укладу були досягнуті значні успіхи в області виявлення та вивчення історичних пам'яток. Розпочалися систематичні археологічні дослідження на Україні. Ентузіастами цієї справи були: Павло Дзюбрюкс (1775–1835), Х. Стемпковський, А. Ашик, І. Браламберг (1772–1831) – на півдні України та в Криму, проф. М. Максимович (1804–1873), М. Берлінський (1764–1848), митрополит Є. Болховітінов (1767–1837), К. Лохвицький, А. Анненков, О. Турчанінова – у Києві та З. Доленго-Ходаковський, Ф. Сярчинський (1758–1829), П. Жегота (1814–1895) – у Львові [1, с. 25; 5, с. 42; 7, с. 30].

На початку ХІХ ст. було відкрито новий етап у справі виявлення і охорони пам'яток. Глибока цікавість до історичних пам'яток, пов'язана з розвитком нації, з ростом національної самосвідомості, збігається з посиленням розвитком історичної науки.

Тільки за 1870–1880-ті рр. було створено до 80 музеїв в більшості губернських міст і в деяких повітових містах. Але відносно швидкий розвиток музеїв лише частково вирішував задачу охорони пам'яток: у музеях була зосереджена маленька частина історичних пам'яток [2, с. 53]. Багато пам'яток неможливо було включити до музейних фондів, наприклад – пам'ятки архітектури, монументальної скульптури, меморіальні будівлі і території, пов'язані з видатними історичними датами і життям та діяльністю видатних представників науки, літератури і мистецтва.

Так, для визначення типів пам'яток, які підлягали охороні, створювалися спеціальні комісії, які склали проекти документів, на основі яких здійснювалася охорона, робили спроби класифікувати всі типи пам'яток. Більшість наукових документів сходилося на тому, що до найважливіших об'єктів охорони повинні належати:

1) пам'ятки зодчества. В цю категорію включали перш за все пам'ятки церковної архітектури, а також будь-чим значимі будівлі цивільної архітектури. В цілому вважалося, що крім цивільних і церковних будівель, до цієї категорії належать оборонні споруди (вали, фортеці). Чисто умовно сюди ж відносили місця стародавніх поселень (селища, городища) і поховання. Згадуванням цих поселень і поховань обмежувалась увага до пам'яток археології. Таким чином, нібито до уваги приймалася охорона пам'яток археології, але вони не виділялись спеціально, незважаючи на те, що наносилася велика шкода від злісного розтягування і антинаукових “досліджень” числені любителів із “шляхетних станів”;

2) пам'ятки скульптури, які включають творіння монументальної історії, різьбу;

3) пам'ятки живопису (малярства), до складу яких входили фрескове мистецтво, іконопис, мистецтво і графіка;

4) вироби прикладного мистецтва, або, як вони часом називались, “ремеслові вироби”;

5) пам'ятки писемності – група, яка об'єднує рукописні та печатні пам'ятки.

При цьому припускалося, що компетенція охорони розповсюджується лише на пам'ятки, які знаходяться за межами архівів і бібліотек – основних охоронців пам'яток писемності. В деяких матеріалах було визначено досить широке коло пам'яток, які належало охороняти. В записці, яка була подана головою Московського археологічного товариства О.С. Уваровим, крім перерахованих груп пам'яток, спеціально названі також тканина, стародавній одяг та інше [9, с. 75].

На жаль, незважаючи на всі дії із збереження пам'яток, багато з них нині вже утрачені. Причиною руйнування пам'яток є недоліки в області консервації, реставрації, недотримання правил, які забезпечували їх охорону, а також дії численних “вандалів”, скарбошукачів, спекулянтів і неосвічених збирачів. Окремі факти руйнування і знищення історичних пам'яток стали надбанням гласності завдяки оприлюдненню інформації у пресі, діяльності різних товариств і наукових організацій.

Однією з причин неблагополуччя у справі охорони історичних пам'яток є відсутність єдиного законодавства з питання охорони, що створювало б правову базу для існування спеціальних органів, які відповідали б за охорону пам'яток. Ці органи повинні бути організаторами цих товариських і наукових сил, які могли б сприяти охороні пам'яток [6, с. 11]. Важливість такого закону відчувалась протягом всієї капіталістичної епохи, що знайшло своє відображення в багатьох законопроектах, які розроблялися науковими організаціями та державними закладами. Ініціатива розробки проектів охоронних історичних пам'яток належала діячам науки та науковим організаціям.

Питання охорони історичних пам'яток було предметом обговорення на I археологічному з'їзді, який проходив у Москві в 1869 р. В обговоренні цього питання брали участь С.М. Соловйов, М.Л. Бестужев-Рюмін, О.С. Уваров, Н.А. Попов, Ф.Г. Сонцев, Д.М. Струков. Уже на з'їзді О. Уваров пропонував поділити всю країну на археологічні округи, в кожному з яких знаходився б так званий охоронець – відповідальна особа, що відала б справою охорони історичних пам'яток. Крім того, пропонувалося скласти списки пам'яток [4, с. 106]. Ці ідеї лягли в основу “Проекту мір охорони пам'яток давнини”, який був ухвалений на II археологічному з'їзді в 1871 р.

Проект, запропонований археологічною комісією, виходив з того, що всі заходи з охорони “розпадаються на два відділи: по-перше, приведення в відомість всіх існуючих до цього пам'яток; по-друге, самий спосіб збереження і захисту їх від всякого руйнування”.

В списки пам'яток включали такі відомості:

- дані, на основі яких він внесений в списки;
- на чийй землі знаходиться пам'ятка;
- стан пам'ятки.

Затверджені списки були вже документом, а комісії пропонувалось вибрати осіб, які б проводили нагляд за пам'ятками.

Початково пропонувалося утворити всього п'ять округів: Петербурзький, Московський, Київський, Казанський, Одеський. В трьох з названих округів обов'язки складання списків могли бути покладені на археологічні товариства, в Київському окрузі – на комісію при Київському університеті з можливим перетворенням її на археологічне товариство [8, с. 32].

Матеріально-фінансове забезпечення заходів охорони пам'яток майже не знайшло відображення в проекті, організатори цього проекту вважали, що тільки посада “наглядача”, на яку витрачаються значні кошти, може бути на державній службі. Але основну роботу з охорони пропонувалося здійснювати все ж на добровільних засадах.

Представлений в Міністерство народної освіти проект підлягав обговоренню в державних і наукових установах. Позитивний відгук отримав проект у воєнному міністерстві. Зовсім іншою була оцінка проекту, яка надавалась Академією наук та Академією мистецтв. Зокрема, академіки-історики С. Калиновський та А. Антонович, заявили про свою згоду з ідеєю охорони пам'яток, але не погодились з самим проектом. Правда, підставою для цього є досить слабка сторона проекту – невизначеність матеріально-фінансового забезпечення заходів з охорони пам'яток. Проект мав багато недоліків, але складений з метою покращання справи охорони пам'яток, був фактично похованим.

Тільки в 1876 р., коли безперервною лавиною до влади надходили відомості про масове поховання цінних історичних пам'яток у всіх кінцях нашої країни, міністерство просвіти після відповідного указу Сенату створило особливу комісію “для обговорення пропозицій про заходи з охорони на майбутнє існуючих пам'яток”. За згодою з міністерством внутрішніх справ на чолі комісії був поставлений товариш міністра внутрішніх справ князь Лобанов-Ростовський. Як матеріал “для обговорення” комісії був запропонований проект, розроблений в свій час комісією археологічного з'їзду.

З метою охорони пам'яток пропонувалося створити систему установ і заснувати при міністерстві народної освіти “Імператорську археологічну комісію зі збереження історичних пам'яток”. Шляхом призначення, а не виборів, пропонувалося формувати і склад комісії, при цьому постійні члени повинні були призначатися міністром народної освіти. Будучи центральним органом охорони пам'яток, комісія створює “особливі відділи” в археологічних округах, на які поділяється територія країни.

Позитивною стороною проекту була пропозиція про розподіл країни на 17 археологічних округів. В деяких археологічних округах – Петербурзькому, Київському, Московському – пропонувалося виділити по кілька установ-кураторів. Комісії з охорони пам'яток повинні були виявляти історичні пам'ятки, складати їх списки і інструкції відділам, слідкувати за чітким виконанням заходів з охорони.

Абсолютно виключались із відання комісії всі численні пам'ятки, які перебували в приватній власності і на приватних землях. Було вирішено розповсюдити компетенцію лише на пам'ятки, які складають урядову, церковну чи суспільну власність. Синод категорично вимагав виключення духовного відомства з числа установ, підпорядкованих комісії з охорони пам'яток [3, с. 44].

Таким чином, доля проекту вирішилася досить просто – не було підписано асигнування на утримання комісії з охорони пам'яток. Перші спроби законодавчо закріпити збереження цінностей зазнали поразки, і в пам'яткоохоронній сфері не відбулося ніяких змін.

Отже, пам'яткоохоронні традиції в Україні мають глибокі історичні корені. Саме вони віддзеркалюють пройдений народом історичний шлях, матеріалізують життя і побут минулих епох, рівень соціально-економічного, культурного розвитку, політичної свідомості, традиційно-народного, національного менталітету. Водночас служать джерелом історичного пізнання, важливим засобом формування світогляду наших сучасників з огляду на досвід минулого.

Однак однією з причин неблагополучного стану пам'яткоохоронної діяльності була відсутність єдиного законодавства з питань охорони. Спроба законодавчого закріплення постанови 1876 року зазнала поразки. До початку ХХ ст. в охороні історичних пам'яток не відбувалося ніяких змін.

Джерела та література

1. Берлинский М.Ф. Краткое описание Киева / М.Ф. Берлинский. – К. : Час, 1991. – 204 с.
2. Бондар М.М. Нариси музейної справи / М.М. Бондар, Г.Г. Мезенцева, Л.М. Славін – К., 1959. – 156 с.
3. Гаврилов А.В. Постановление и распоряжение Святейшего Синода о сохранении и изучении памятников древности 1855–1880 гг. / А.В. Гаврилов // Вестник археологии и истории. – 1886. – Т. 6. – С. 42–48.
4. Гольшев И.О. Сохранении памятников / И.О. Гольшев // Труды I археологического съезда. – Т. 1. – СПб., 1871. – С. 105–110.
5. Дамберг Е. О памятниках живой старины / Е.О. Дамберг. – М., 1914. – 222 с.
6. Курінний П.П. Історія археологічного знання про Україну / П.П. Курінний. – Полтава, 1996.
7. Курінний П.П. Історія археологічного знання про Україну / П.П. Курінний. – Умань, 2013.
8. Максимович М.А. Обзорение Старого Киева / М.А. Максимович // Киевлянин, кн. 1. – К, 1840. – С. 5–58.
9. Охрана памятников истории и культуры в России XVIII – начала XX вв. Сборник документов. – М., 1978. – 372 с.

Резюме

К ВОПРОСУ О ПЕРВЫХ ПОПЫТКАХ СОЗДАНИЯ ЗАКОНА ОБ ОХРАНЕ ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЕЙ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ

Сытниченко С.Н. (Киев)

Развитие страны мира, кроме экономического, политического развития, пытаются поднять и духовное. Одним из направлений духовного развития является сохранение исторических памятников. В статье рассматриваются исторические аспекты становления и развития культуры охраны памятников Украины.

Ключевые слова: охрана достопримечательностей, памятники истории, архитектуры, археологии.

Summary

ON THE FIRST ATTEMPTS TO MAKE LAWS ON PROTECTION OF MONUMENTS OF HISTORY AND ARCHEOLOGY

Sytnychenko S.M. (Kyiv)

Apart from economic and political progress the world's developed countries are doing their utmost to boost their spiritual development as well. One of the areas of spiritual development is the preservation of historical monuments. The article deals with the historical aspects of the formation and development of Ukraine's cultural heritage.

Key words: protection of monuments, historical monuments, monuments of architecture and archaeology.

Тараненко С.П.
(Київ)

ПРОБЛЕМА МУЗЕЄФІКАЦІЇ АРХЕОЛОГІЧНИХ ОБ'ЄКТІВ ПОДОЛУ – ТЕРИТОРІЇ ДІАЗ “СТАРОДАВНІЙ КИЇВ”

УДК [069.51:904] (477-25)“653/654”

Анотація: У статті розглядається історія та проблеми археологічного вивчення Подолу Києва, територія якого частково входить у склад Державного історико-архітектурного заповідника “Стародавній Київ”. Основною проблемою автор вважає відсутність музеєфікації нововиявлених пам'яток. Крім цього, представлені археологічні об'єкти, які гідні стати музеями безпосередньо на місці розкопок.

Ключові слова: археологічні об'єкти, конструкції, Київський Поділ, музеєфікація, розкопки, храм.

Державний історико-архітектурний заповідник “Стародавній Київ” був створений постановою Ради Міністрів УРСР у 1987 р. Ідея створення заповідника спричинена потребою забезпечення охорони історико-культурного надбання міського ядра, яке у територіальному визначенні базувалося на результатах тривалих наукових досліджень. Рішенням Київського міськвиконкому у 1988 р. визначено його площу – близько 175 га. Новостворена заповідна зона охоплювала 113 пам'яток історії і культури державного та місцевого значення та близько 150 нововиявлених пам'яток. Як пам'яткоохоронний орган, з 1995 року заповідник став підпорядковуватись створеному в структурі Київської міської державної адміністрації Управлінню охорони пам'яток історії, культури та історичного середовища. У 1997 році з метою підвищення ефективності діяльності та об'єднання зусиль окремих організацій щодо забезпечення режиму охорони історико-культурної спадщини міста, Київською міською державною адміністрацією було визнано доцільним злиття структурних підрозділів управління охорони пам'яток – ДІАЗ “Стародавній Київ” і Центру державного обліку пам'яток, із створенням на їх основі установи, яка могла б забезпечувати пам'яткоохоронну роботу та контролювати реставраційно-будівельні заходи в історичній забудові на всій території міста [3].

Основна частина території в межах заповідника розташована на Подолі, забудова якого являє собою унікальний архітектурний різностильовий ансамбль, що створювався протягом кількох століть. Але одними з основних важелів, що спонукали включення Подолу до складу заповідника, були дані археологічних досліджень.

Першими археологічними роботами на Подолі слід визнати розвідки наукових співробітників Всеукраїнського археологічного комітету, Інституту історії матеріальної культури та Інституту археології у 1920–1940-х рр. (К. Куниця, Л. Дмитров, І. Самойловський) [2; 7]. Як правило, дослідження обмежувалися спостереженнями за земляними роботами на новобудовах, під час прокладання та ремонту каналізаційних мереж. Характер та умови проведення цих розкопок зумовили фрагментарність польової документації й археологічних матеріалів.

Перші в історії вивчення Подолу стаціонарні археологічні дослідження проведені В. Богусевичем у 1950 р. На вул. Волоській, 16 його розкоп дав різноманітний та характерний археологічний матеріал, який підтверджував статус давньокиївського району як потужного ремісничо-торгового центру. У 1969 р. археологічні дослідження Подолу були відновлені П. Толочком (вул. Ярославська, 41) та В. Даниленком (вул. Оболонська, 25) [5].

У 1970 р. в Інституті археології АН УРСР створена окрема Київська археологічна експедиція під керівництвом П. Толочка (з 1974 р. – Відділ археології Києва). З метою систематичного й планомірного вивчення всієї території історичного Києва та оперативного реагування на новобудівельні роботи було організовано кілька загонів: Старокиївський (С. Кілієвич), Ярославський (Я. Боровський), Подільський (К. Гупало), Києво-окольний (І. Мовчан).

Найбільш цікаві відкриття відбулися у 1971 р., з початком прокладання другої лінії Київського метрополітену – Оболонської. Вона проходила через весь Поділ, і на деяких ділянках роботи провадилися відкритим способом. Відтак, з'явилася можливість дослідити значні ділянки давнього Подолу та, головне, на всю глибину залягання культурних нашарувань, до материка, що до цього часу було практично неможливим. Вже перші розвідувальні шурфи-колодязі на Поштовій і Червоній (сучасна Контрактова) площах, на ділянці вулиць Героїв Трипілля (Спаській) та Хорива, на Ярославській вулиці, які досліджувалися разом з метробудівцями на глибину понад 11 м, дали надзвичайні результати щодо стратиграфії нашарувань і дозволили зафіксувати культурні шари та матеріали IX–X ст. Надалі вдалося отримати повний стратиграфічний зріз культурних нашарувань Подолу завдовжки 1,5 км.

Масштабні розкопки розгорнулися 1972 р. у котлованах на пл. Контрактовій та між вулицями Хорива та Спаською (П. Толочко, К. Гупало), які принципово змінили пануючі на ті часи погляди на масову забудову давнього Києва та й всієї Південної Русі. Головні сили відділу було зосереджено саме на даному об'єкті. Дослідження наочно показали, що забудова переважно складалася із зрубних будівель. Така сама картина розкрилася на ще одному великому розкопі 1973 р. в іншому районі Подолу – Житньому ринку (П. Толочко, К. Гупало, М. Сагайдак). Всі ці розкопки, що продовжувалися у найбільших масштабах протягом 1972–1975 рр., дали феноменальні відкриття – розкрито і досліджено цілі квартали й садиби Подолу X–XI ст. з комплексами житлових і господарських будівель. Вони привернули увагу не тільки фахівців, але й широкої громадськості країни. Відтак не тільки було спростовано доти пануючу в історіографії теорію про “півземлянковий Київ X–XIII ст.”, а й здобуто величезний фактичний матеріал, усвідомлення якого дало поштовх для розробки багатьох нових тем з археології, етнографії, архітектури, дендрохронології тощо.

Необхідність проведення широкомасштабних рятувних археологічних робіт у Подільському районі міста Києва стала основною передумовою для переформування Подільського загону на окрему експедицію. На основі постанови Ради Міністрів Української РСР від 24 липня 1984 р. у складі Інституту археології АН УРСР була створена Подільська постійнодіюча археологічна експедиція під керівництвом М. Сагайдака, яка продовжила активне вивчення цього київського району. У 1990-х рр. паралельно з Подільською експедицією район досліджували співробітники науково-виробничого кооперативу “Археолог” під керівництвом В. Бідзілі. У 2007 р. на базі Подільської експедиції було організовано Центр археології Києва Інституту археології НАН України на чолі з М. Сагайдаком, який також проводить археологічне дослідження різночасових пам'яток Подолу. Начальником Подільської постійнодіючої експедиції був призначений В. Зоценко, після передчасної його смерті, з 2009 р., Подільською експедицією керує М. Сергеева. У своєму науково-дослідницькому активі Подільська експедиція налічує близько 160 стаціонарних розкопів, археологічних наглядів та розвідок [9].

Практично 100-річна історія археологічного дослідження Подолу Києва являє собою шлях наукового пошуку та сенсаційних відкриттів. Крім цього, очевидні проблеми, що притаманні українській археології, без вирішення яких ми так і залишимося на рівні 20-х років ХХ ст. Це, насамперед, музеєфікація археологічно виявлених об'єктів дерев'яної та мурованої архітектури. На сьогодні існує більше десяти археологічно виявлених об'єктів, які вимагають музеєфікації, враховуючи їхню історичну цінність. Наведемо декілька прикладів.

Одним із об'єктів, без перебільшення пам'яткою світового значення, є фундамент археологічно зафіксованої у 2003 році церкви XII ст. на Київському Подолі на вул. Юрківській, 3 (див. фото 1).

Основний план церкви розкритий практично повністю. Стіни храму, що збереглися на висоту до 1 м, фіксувалися на глибині 3,7–4,0 м від рівня сучасної денної поверхні. Споруда являла собою тринальний чотиристовпний храм, який мав довжину 19,53 м та ширину 13,6–14,77 м. Апсиди відрізнялися за розмірами одна від одної: ширина центральної апсиди сягала 3,2 м, північної – 1,52 м, південної – 1,71 м. Звертає на себе увагу більша товщина західної стіни. Така ситуація, зафіксована також в інших давньоруських храмах, може свідчити про наявність у ній сходів на другий поверх – на хори. У внутрішньому об'ємі храму збереглися залишки чотирьох підбаних стовпів, хрещатих у плані, які розміщувалися по лінії перетину осей бічних пілястр та апсид. У цілому досліджений храм має ряд спільних рис з церквою Богородиці Пирогощі на Подолі. Вони схожі за розмірами, а також за конструктивними особливостями: характер мурування стін, близький формат плінфи, використання підсіпок під час спорудження фундаментів тощо. Це може свідчити на користь того, що обидві церкви приблизно одночасні [6, с. 96–97]. Храм стояв на ділянці, де пересікалися дороги у Вишгородському та Білгородському напрямках, тому він міг відігравати важливу роль у соціальному житті вказаної частини Київського Подолу давньоруського часу. Десь тут пролягала лінія міських укріплень – “столпие” давньоруських літописів. Безпосередня атрибуція храму через відсутність прямих згадок у давньоруських писемних пам'ятках може робитися тільки на гіпотетичному рівні. Одним з авторів було зроблено припущення, що церкву можна пов'язувати зі св. Миколою [6, с. 97–99]. На думку М. Сагайдака, як продовження традиції у цьому випадку можна розглядати виникнення тут на початку XVII ст. монастиря з церквою Миколи Йорданського. На сьогодні фундаменти церкви законсервовані силами Подільської експедиції. Їх доля не визначена. Чи буде цікавитися цим унікальним об'єктом м. Київ, міністерство культури, численні пам'яткоохоронні організації – наразі невідомо. Єдине, що можна сказати впевнено – це те, що на місці виявленого храму відмінено будівництво і у пам'ятки є шанс на нове життя.

Існують приклади фіксації унікальних об'єктів дерев'яної архітектури. У 2003 р. археологічними розкопками у котловані новобудови за адресою вул. Межигірська, 3/7 відкриті залишки кварталу останньої

чверті XI–XII ст., поміж об'єктами масової житлово-господарської забудови якого зафіксований невідомий за літописними повідомленнями дерев'яний храм, зведений у XII ст. Зі сходу нововідкрита дерев'яна церква примикала до лінії паркану, що маркував західну межу вуличного тракту (його ширина біля храму – 3,3 м), а південною стіною частково виходила за обріз будівельного котловану. Із заходу, ближче до північно-західного рогу, за 0,5–2,0 м від її західної стіни були виявлені залишки каркасно-стовпкової будівлі, розмірами 4,5 x 4,0 м й орієнтованої кутами за сторонами світу. Церква являла собою велику зрубну будівлю розмірами 12,35 x 8,90 м, що збереглася на висоту від трьох до п'яти соснових колод. Діаметр колод дорівнював 35 см. Техніка рубки стін будівлі – “в обло” з випуском торців замків до 20 см. Два нижні вінця споруди були заглиблені у стрічковий по периметру котлован. На поверхні деревного тліну стін простежувалися явні сліди обвуглення, що свідчить про загибель будівлі від пожежі, після якої вона не відновлювалася. Орієнтована споруда була стінами за сторонами світу, при тому, що колоди довгої стіни спрямовані за віссю схід – захід з невеликим відхиленням на південь. Така орієнтація не притаманна решті відкритих тут будівель, у яких спрямованість за сторонами світу здійснена за кутами (див. фото 2).

Найголовнішою конструктивною деталлю, яка врешті-решт й визначила призначення цієї будови, був виступ, прибудований до середини східної стіни. Особливістю рубки цього виступу було те, що він, на відміну від входу, був замкнений з першим, підвальним вінцем східної стіни основного масиву будівлі, яка складалася з двох колод завдовжки по 3 м, при тому, що зруб виступу мав розміри 2,5 x 2,5 м з виносом торців північно-східного та південно-східного рогу у 20 см. Ззовні ця прибудова виступала з боків на 1,3 м. Східна та виступаючі ззовні частини північної й південної стін виступу додатково були округлені приставним плотом, закріпленим глиняним тинькуванням. Сліди цього плоту репрезентує численна дуга ямок діаметром до 8 см, що огинає стіни виступу на відстані 15–20 см. Щодо тинькування, то воно представлено щільним шаром обпаленої печини, який перекривав практично всю східну частину споруди, включно з прилягаючою до неї ділянкою вуличного тракту. Всі ці конструктивні вузли розглянутого виступу, а головне – утворення ним бокових членувань у східному завершенні основного зрубу, імітація заокруглення по зовнішньому його фасаді, наявність центральної перегородки, що, не з'єднуючись з боковими стінами, відокремлювала внутрішню його площу від решти інтер'єру будівлі й, фактично, відігравала роль передвітарної загорожі, переконливо дозволяють вбачати у ньому центральну апсиду зрубного храму.

За своєю локалізацією на історичній мапі Києва (периферія центрального району стародавнього Подолу, домінантою якого виступала церква Успіння Пирогощі) відкритий розкопками 2003 р. дерев'яний храм можна вважати одним з парафіяльних храмів киево-руського Подолу [1; 8]. На сьогодні на місці фіксації храму споруджені офісний центр та магазини.

Наведені приклади найбільш значимих археологічно виявлених об'єктів (хоча виявлені гідротехнічні конструкції, єдина у Києві криниця давньоруського часу, сотні зрубів та парканів, десятки вулиць, включаючи мостові) показують високий потенціал пам'яток Подолу. Ми, безумовно, чудово розуміємо, що неможливо відмінити сучасне будівництво, яке руйнує пам'ятки археології, так само неможливо музеєфікувати кожен нововиявлений археологічний об'єкт. Але до уваги пропонується проект підземного археологічного музею, ідея створення якого належить П. Толочко та М. Милецькому [4, с. 146–150] (див. фото 3). М. Сагайдак представляє сучасне бачення архітектурно-графічного втілення проекту підземного археологічного музею на Подолі. Суть проекту полягає у створенні підземної за формою та змістом інтерактивної експозиції з максимальним використанням автентичних архітектурно-археологічних комплексів, предметів широкого вжитку, рідкісних археологічних знахідок.

Основну частину музею пропонується виконати із скла та зв'язуючих металевих конструкцій, які у міру розкопок опускатимуться у товщу культурного шару. Місце розташування музейного центру пропонується влаштувати впритул до ділянки розкопок 1971–1973 рр., тобто в зоні сучасного скверу, що прилягає з одного боку до південного фасаду Гостинного двору, а з іншого – до початку вул. Андріївської узвіз. Ділянка, що пропонується для проведення стаціонарних археологічних досліджень, є найбільш перспективною у плані розв'язання проблем початкової фази урбаністичної історії міста Києва та характеризується унікальною збереженістю залишків міської забудови доби Київської Русі.

За підтримки та у координації з Інститутом археології НАН України Центр археології Києва запропонував внести до концепції програми реконструкції, реставрації та благоустрою Контрактової площі і вул. Сагайдачного у м. Києві заходи з проведення археологічних досліджень для подальшого створення підземної натурної експозиції на місці розкопок (див. фото 4).

Реставратори – автори концепції, а також Подільська райдержадміністрація висловили підтримку такої ідеї, вона була внесена до основних пропозицій проекту, однак, як показує аналіз сьогоденної ситуації, у вищих еталонах київської влади ідея підтримки не знаходить.

Рятувальні розкопки 2014–2015 рр. на Поштової площі знову загострили питання музеєфікації археологічних об'єктів на території ДІАЗ “Стародавній Київ”. Важко назвати зафіксовані конструкції унікальними, але поява на розкопі мера Києва В. Кличка та міністра культури В. Кириленка змусили задуматися над тим, де і як ми можемо дозволити собі зберегти чи зібрати матеріал для майбутньої експозиції. На момент написання статті жодного рішення про музеєфікацію залишків дерев'яних конструкцій XI–XIX ст. не прийнято. Будемо сподіватися, що питання буде вирішено і процес збереження археологічних об'єктів на Київському Подолі розпочнеться.

Джерела та література

1. Зоценко В. Відкриття дерев'яного храму XII ст. на Київському Подолі / Володимир Зоценко, Сергій Тараненко // Фортеця: збірник заповідника “Тустань”: на пошану Михайла Рожка. – Львів : Камула, 2009. – С. 302–332.
2. Івакін В.Г. Археологічні дослідження на Київському Подолі у 1920-1940-х рр. / В.Г. Івакін, І.Ю. Івакіна // Могилянські читання 2009 р. – К., 2010. – С. 257–264.
3. Мельников І. Державний історико-архітектурний заповідник “Стародавній Київ” – досвід роботи та перспективи розвитку / І. Мельников, Т. Богданова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://myslenedrevo.com.ua/studies/ksk/02melnykov.html>
4. Милецкий А.М. Парк-музей “Древний Киев” / А.М. Милецкий, П.П. Толочко. – К. : Наук. думка, 1989. – 152 с.
5. Сагайдак М.А. Давньокиївський Поділ / М.А. Сагайдак. – К. : Наук. думка, 1991. – 164 с.
6. Сагайдак М.А. Нові відкриття на Подолі та деякі дискусійні питання історичної топографії середньовічного Києва / М. Сагайдак // АНТ (Вісник археології, мистецтва, культурної антропології). – К. : Корвін-прес, 2005. – № 13-15. – С. 6–25.
7. Тараненко С.П. Ілля Самойловський – перший дослідник Подолу Києва / С.П. Тараненко // Могилянські читання : 2007. – К., 2008. – С. 440–443.
8. Тараненко С.П. Про находку двух деревянных культовых сооружений древнерусского времени на Киевском Подоле / С.П. Тараненко, В.Г. Ивакин // Acta archaeologica Albaruthenica. – Мінськ, 2008. – Vol. IV. – С. 158–168.
9. Тараненко С.П. Планувальна структура Подолу Києва (історіографічний нарис) / С.П. Тараненко // Сіверщина в історії України. – 2013. – Вип. 6. – С. 119–124.

Резюме

ПРОБЛЕМА МУЗЕЕФИКАЦИИ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ ПОДОЛА – ТЕРРИТОРИИ ГИАЗ “ДРЕВНИЙ КИЕВ”

Тараненко С.П. (Київ)

В статье предлагается к рассмотрению история и проблемы археологического изучения Подола Киева, территория которого частично входит в состав Государственного историко-архитектурного заповедника “Древний Киев”. Основной проблемой автор считает отсутствие на сегодня музефикации нововьявленных памятников. Кроме этого, рассматриваются примеры фиксации археологических объектов, на базе которых можно создать музей непосредственно на месте раскопок.

Ключевые слова: археологические объекты, конструкции, Киевский Подол, музефикация, раскопки, храм.

Summary

THE ISSUE OF RETENTION OF THE ARCHAEOLOGICAL COMPLEXES IN KYIV PODIL THE AREA OF THE SHCP “ANCIENT KYIV”

Taranenko S.P. (Kyiv)

This paper focuses the history and issues of investigations of the archaeological complexes in Kyiv Podil. Part of this territory is included into the State Historic and Cultural Preserve “Ancient Kyiv”. Retention of the new-found sites and objects seems to be the main problem. Examples of the recording of archaeological objects could be the base of museum formation right in the places of new excavations.

Key words: archaeological objects, constructions, Kyiv Podil, retention, excavations, temple.

Кепін Д.В.
(Київ)

АРХЕОЛОГІЧНІ СКАНСЕНИ З ІСТОРІЇ ПЕРВИСНОГО СУСПІЛЬСТВА

УДК 069.51:903

Анотація: У статті розглядаються методологічні підходи експонування пізньопалеолітичних пам'яток в Україні. Показана роль палеонтологів академіка АН УРСР І.Г. Підоплічка, Н.Л. Корнієць та археологів, професорів І.Г. Шовкопляса та М.І. Гладких у музеєфікації пізньопалеолітичних поселень, досліджених у Подесенні та Середній Наддніпрянщині. Виділено чотири типи експозицій з демонстрацією нерухомих палеолітичних пам'яток.

Ключові слова: пізньопалеолітичні пам'ятки, музеєфікація, археологічний скансен.

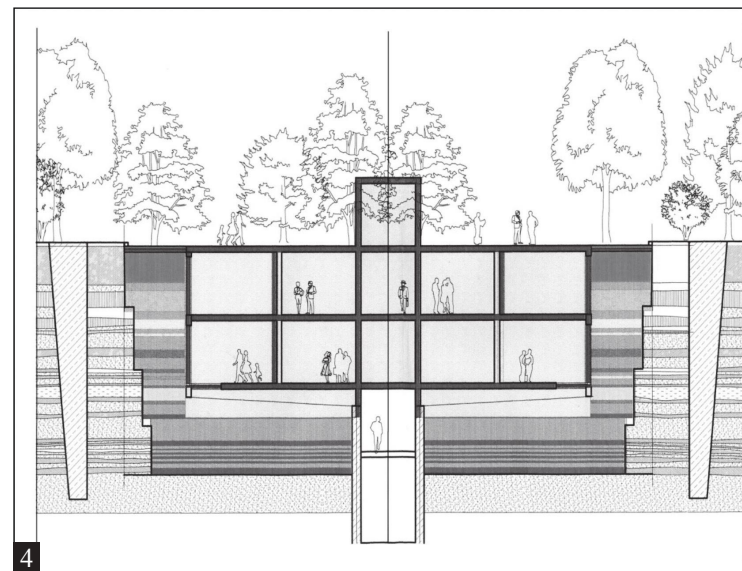
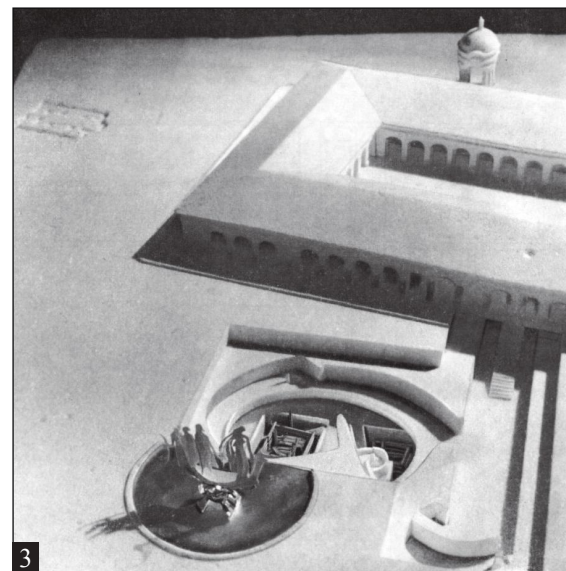
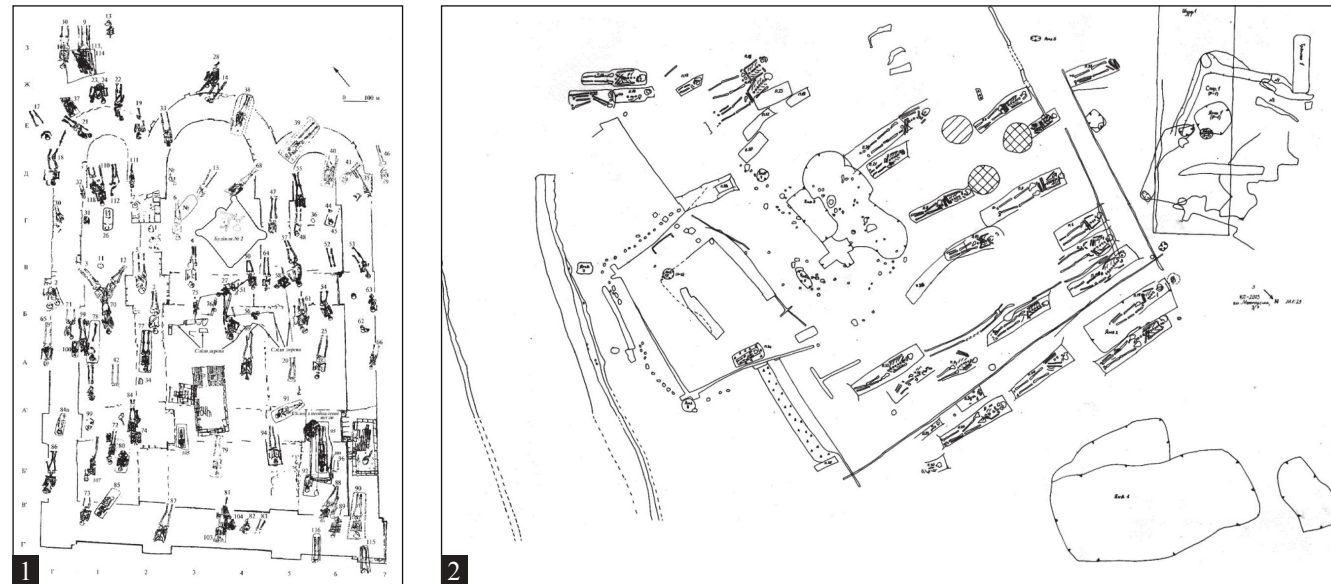


Фото 1. План розкопу на вул. Юрківській, 3, 2003 р. (розкопки М. Сагайдака і М. Сергєєвої).

Фото 2. План розкопу на вул. Межигірській, 3/7.

Фото 3. Проект підземного археологічного музею на Київському Подолі, 1972 р. (автори А. Милецький і П. Толочко).

Фото 4. Проект сучасного підземного музею (автори М. Сагайдак, В. Заплатников, Г. Судимак).

З другої половини ХХ ст. у європейській музеології та пам'яткознавстві набуває розвиток новий науковий напрям – археологічна скансенологія, одним із завданням якого є вироблення концепцій зі створення музейних експозицій *in situ*, що передбачає демонстрацію відкритих у ході археологічних та археолого-архітектурних досліджень комплексів та окремих об'єктів [28; 27; 17]. А це, у свою чергу, зумовлює проведення їхньої музеєфікації, тобто комплексу заходів, кінцевою метою якого є забезпечення збереження матеріальної структури археологічних пам'яток у режимі “археопарку”. Під “археопарком” (“археологічним скансеном”, археологічним музеєм-заповідником) розуміємо територію, що включає відкриті археологічні комплекси чи об'єкти, яка має відповідний режим охорони згідно із законодавством країни. Входить до окремої профільної групи – музеїв-заповідників просто неба. “Археопарк” може бути створений не тільки на основі нерухомих пам'яток археології різного виду і типу *in situ*, але і у районах концентрації таких об'єктів, що не можуть бути музеєфікованими, однак природний ландшафт яких дозволяє оголошувати їх природно-археологічними чи геолого-археологічними охоронюваними заповідними територіями. Підтипом “археопарку” є “археодром” (“експериментальне поселення”), т.зв. “уявний музей”, організація якого за даними археологічних досліджень не потребує заповідного статусу, адже він може розташовуватись на спеціально відведеній території за межами археологічної пам'ятки, у природному парку, сквері тощо (див. схему 1) [19].

Найбільш складним завданням є забезпечення збереження відкритих пам'яток доби палеоліту у природному середовищі, адже у багатьох випадках вони дійшли до нашого часу у фрагментарному стані і тому не можуть експонуватись безпосередньо просто неба.

Отже, метою данної статті є огляд сучасного стану музеєфікації пам'яток стародавнього кам'яного віку в Україні.

Існують різні класифікації об'єктів, що підлягають музеєфікації, та відповідних музеїв [1; 15; 7; 10]. Так, російський музеолог М.С. Каулен запропонувала таку типологію: за видами музеїв поділяються на ансамблеві та музеї-середовища. За типами вони розподілені на: музеї-пам'ятки, музеї просто неба, екомuzeї, заклади музейного типу [11, с. 46–52].

Спільно з археологом О.М. Титовою нами запропонована класифікація варіантів музеєфікації нерухомих об'єктів археологічної спадщини, які вже експоновані, або тих, що можуть бути збереженими *in situ* в Україні:

I. За групами (видами) пам'яток з подальшою відповідною класифікацією.

II. За способом збереження: а) в умовах природного ландшафту; б) у комбінованому режимі – павільйонному на фоні природного ландшафту та з об'єктами просто неба.

Варіанти музеєфікації обумовлює також класифікація археологічних пам'яток відповідно до їх матеріальної структури (будовою порід, характеру будівельних матеріалів і конструкцій тощо) [18].

Геологи (В.П. Гриценко, В.В. Манюк), палеогеографи (Н.П. Герасименко, А.А. Іщенко), палеонтолог (Н.Л. Корнієць) пропонують виокремлювати серед геологічних пам'яток тип геоархеологічних з включенням пам'яток кам'яного віку та енеоліту-бронзи, а також геокультурологічний – для об'єктів раннього залізного віку, раннього та пізнього середньовіччя. Експонуватись такі пам'ятки повинні у “геопарку” [6, с. 29].

На нашу думку, палеолітичні та ранньомезолітичні пам'ятки, на яких розкриті об'єкти з використанням великої кількості викопних решток хребетних тварин, таких як мамонт, північний олень та ін., доцільно називати археолого-палеонтологічними і на їх основі створювати “археопарки”.

Серед вітчизняних дослідників відсутнє чітке визначення “геопарку”. Так, геолог О.М. Шевчук також включає у структуру “геопарку” об’єкти культурної спадщини різних історичних періодів [20]. Більш вузьке розуміння “геопарку” запропоновано геологом К.І. Деревською: “...це природоохоронні, рекреаційні, культурно-освітні установи загальнодержавного значення. Вони створюються з метою збереження, відтворення і ефективного використання природних комплексів” [8, с. 343].

Під “геопарком” розуміємо природничонауковий музей просто неба, що має відповідний правовий статус, який включає територію з геологічними пам’ятками різних типів без участі в їх утворенні антропогенної діяльності в історичні епохи. Як виключення, у структуру “геопарку” можуть бути включені спелео-археологічні пам’ятки кам’яного віку, адже антропогене навантаження на такі природні об’єкти у той час було значне нижче, ніж у наступний історичний час. Зазначимо, що у вітчизняному законодавстві відсутнє положення як про “археопарки”, так і “геопарки”.

Найбільший досвід з експонування пам’яток *in situ* накопичений при вивченні пізньопалеолітичних поселень з рештками житлових конструкцій із кісток мамонтів Подесення та Середнього Придніпров’я і пов’язаний з діяльністю таких визначних вчених як-от: палеонтолог, академік АН УРСР І.Г. Підоплічко (1905–1975) та археолог, д-р іст. наук, проф. І.Г. Шовкопляс (1921–1997).

Так, пізньопалеолітичне поселення Мізин мадленського часу (Коропський р-н, Чернігівська обл.), яке розташоване в однойменному селі, досліджується з перервами з 1908 р. Під керівництвом вчених у 1954–1961 рр. завершено вивчення пам’ятки на площі 1250 кв. м. У 1954 р. було відкрито рештки житла з кісток мамонтів. Через неможливість його збереження *in situ* воно було перевезено до нинішнього Палеонтологічного музею ім. академіка В.О. Топачевського Національного науково-природничого музею НАН України (далі – ННПМ НАНУ), де наприкінці 1950-х – початку 1960-х рр. І.Г. Підоплічко виконав його реконструкцію. З 1968 р. житло відкрито для відвідувачів. У 2006 р. територія оголошення відкладень крейдиної системи, куди входить і стародавнє поселення, оголошена Мізинським національним природним парком. На периферії поселення, що примикає до п’ятого господарсько-побутового комплексу (далі – ГПК) (усне повідомлення М.І. Гладких), на ділянці шурфу, закладеного В.С. Куриленком, споруджено у 2008 р. скляний ковпакоподібний павільйон, що нагадує своїми обрисами піраміду. Поряд із павільйоном встановлено пам’яткоохоронний знак. Подібний знак є і на іншій ділянці дослідженої пам’ятки. У селі знаходиться Народний археологічний музей [22; 14; 9].

Під керівництвом І.Г. Шовкопляса у 1960–1970-х рр. досліджувалось пізньопалеолітичне поселення Добранічівка кінця мадленського часу (відкрите 1952 р.) в однойменному селі (Яготинський р-н, Київська обл.). Це єдина пізньопалеолітична пам’ятка Київщини, що повністю досліджена на широкій площі. За даними І.Г. Шовкопляса, археологічними розкопками відкрито 2500 кв. м (за Л.В. Кулаковською досліджена площа поселення становить 2672 кв. м). Під час дослідження пам’ятки вчений поставив питання про музеєфікацію, тобто створення експозиції *in situ* просто неба. Було вирішено законсервувати четвертий ГПК, відкритий 1970 р. Роботи проводились у співпраці з археологом М. І. Гладких. Раніше розкопаний 1969 року ГПК № 3 було перевезено до відділу археології Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини, який входить до складу Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”. Реконструкцію третього житла виконали І.Г. Шовкопляс, М.І. Гладких та М.І. Сікорський. Експонується у дерев’яному павільйоні із жерстяним дахом [24; 4].

Після побудови цегляного павільйону над рештками четвертого ГПК у 1977 р. відкрито експозицію Археологічного музею “Добранічівська стоянка” як філію Яготинського державного історичного музею імені Т.Г. Шевченка. 7 квітня 2006 р. до 85-річчя І.Г. Шовкопляса на фасаді павільйону відкрито меморіальну дошку.

У планах ученого було створення натурної експозиції просто неба навколо музейного павільйону, а також експериментального майданчика, де діти мали б змогу ознайомитись з виготовленням стародавніх знарядь праці, приготуванням їжі тощо. У павільйоні експозиція побудована за монографічним принципом і розповідає про дослідження пам’ятки. При цьому використовується науково-допоміжний матеріал, а також чотири картини яготинського художника М. Малінки, які дають змогу засобами художньої виразності уявити собі побут мешканців Добранічівського пізньопалеолітичного поселення.

Картини художника також є окрасою першого тематичного залу, присвяченого розкопкам пам’ятки, в Яготинському історичному музеї. У музеї 2007 р. відкрито меморіальну вітрину та стенд, присвячені життю та діяльності І.Г. Шовкопляса. Пам’ятка включена до екскурсійно-туристичного маршруту.

Після відкриття у 1965 р. пізньопалеолітичного поселення мадленського часу у с. Межирич (Канівський р-н, Черкаська обл.) І.Г. Підоплічко поставив питання про організацію заповідника. Через неможливість збереження першого житла *in situ*, у 1966 р. воно було перевезено до ННПМ НАНУ, де І.Г. Підоплічком зро-

блено натурну реконструкцію. Після виявлення 1976 р. та розкриття у 1978 р. четвертого ГПК з рештками житла М.І. Гладких та Н.Л. Корнієць розробили методику його консервації з подальшим експонуванням *in situ* у спеціально збудованому стаціонарному павільйоні, а також створення заповідника. Над розкопаним четвертим житлом у 1978 р. збудовано тимчасовий павільйон каркасної конструкції. Його замінено на новий у 2010 р. з оцинкованого заліза з двосхилим дахом.

За даними М.І. Гладких, пам’ятка досліджена на площі 1180 кв. м. Вчений реконструює на поселенні існування п’яти жител.

До сьогодні це унікальне поселення не музеєфіковане. Постановою Кабінету Міністрів України від 27 грудня 2001 р. № 174 пам’ятку занесено до Державного реєстру нерухомих пам’яток України. Дослідження пам’ятки тривають під керівництвом археолога П.С. Шидловського (Київський національний університет імені Тараса Шевченка) [16; 5; 12; 12; 21]. Пам’ятка включена до екскурсійно-туристичного маршруту.

На пізньопалеолітичному поселенні Гінці мадленського часу, що розташоване в однойменному селі (Лубенський р-н, Полтавська обл.) (перші знахідки відомі у 1823 р.) під керівництвом археолога Л.А. Яковлевої (Інститут археології НАНУ) з 1990-х рр. також ведуться роботи з консервації чотирьох жител у трьох переносних павільйонах-ангарах. Околиці однойменного села у 1990 р. включені до Полтавського обласного ландшафтного заказника. Пам’ятка має статус національного значення [25; 26].

Через неможливість збереження відкритих житлових конструкцій на пізньопалеолітичному поселенні у м. Радомишль (пункт І, дослідження І.Г. Шовкопляса 1957–1965 рр.) Житомирської області на місці розкопок встановлено пам’ятний знак з написом: “30–35 тис. років тому на цьому місці знаходилась стоянка первісних людей, розкопана Академією наук УРСР” [23].

Зазначимо, що багато палеолітичних пам’яток включено до природних заповідників різного рангу. Проте роботи з їх музеєфікації практично не ведуться. Так, печерна стоянка ранньої пори пізнього палеоліту мисливців на ведмеда (с. Велика Уголька, Тячівський р-н, Закарпатська обл.) до 1992 р. входила до Угольського флористичного заповідника. У 1992 р. включена до складу Карпатського біосферного заповідника, що входить до міжнародної мережі біосферних резерватів UNESCO. Пам’ятку досліджували археологи: у 1970-х рр. – В.М. Гладилін, 1980-х рр. – В.І. Ткаченко (Інститут археології АН УРСР), 1991 р. – М.І. Гладких (Київський національний університет імені Тараса Шевченка) [2; 3].

Таким чином, музеєфікація палеолітичних пам’яток як технологічного процесу пов’язана із застосуванням методів консервації, що залежать від виду об’єкта, його збереженості, а також від обраного типу експозиції:

- 1) “закрита” експозиція (напівпідземна або підземна) для стоянок, досліджених у печерах та гротах;
- 2) напіввідкрита (комбінована) експозиція. Передбачає створення експозиції як *in situ* просто неба, так і під навісами та в павільйонах;
- 3) павільйонний спосіб експонування музеєфікованих пам’яток (більшою частиною це стосується “відкритих поселень”);
- 4) заповідна територія у межах поширення культурного шару при неможливості консервації як усього культурного шару, так і окремих ділянок на пам’ятках великого наукового значення.

За межами поширення культурного шару, там, де дозволяє прилегла територія, можна розташовувати павільйон з монографічною експозицією, присвяченою історії дослідження конкретної пам’ятки стародавнього кам’яного віку. Для наочного уявлення про гіпотетичну конструкцію та інтер’єр стародавніх будівель доцільно, використовуючи екоетноархеологічний підхід, робити натурні реконструкції-макети чи у певному масштабі, які можуть стати своєрідними експонатами такого комплексу. При цьому можна залучати і новітні комп’ютерні технології. Також можна розташовувати діорами-реконструкції.

Джерела та література

1. Бадер О. Н. Музеєфікация археологических памятников // Советская археология. – 1978. – № 3. – С. 138–153.
2. Брусак В. П., Зінько Ю. В., Кричевська Д. А. Географічні основи формування екологічної мережі в Українських Карпатах // Розвиток заповідної справи в Україні і формування пан’європейської екологічної мережі. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Рахів, 11–13 листопада 2008 року). – Рахів, 2008. – С. 61–68.
3. Гетьман В. І. Печери природно-заповідного фонду України, їх використання // Сучасні проблеми геології: Збірник наукових праць до 155-річчя з дня народження академіка Павла Аполлоновича Тутковського. – К.: Фітон, 2013. – С. 337–342.
4. Гладких М. І. Пізньопалеолітичні житла, методи їх консервації та експонування // Археологія. – 1972. – № 6. – С. 106–107.

5. Гладких М. І., Корнієць Н. Л. Нова споруда з кісток мамонта в Межириччі // Вісник Академії наук УРСР. – 1979. – № 9. – С. 50 – 54.
6. Гриценко В.П., Корнієць Н. Л., Русько Ю. О., Ярошук Е.О. Музейний аспект вивчення геологічних пам'яток України // Вісник Національного науково-природничого музею. – К. : Національний науково-природничий музей НАН України, 2001. – С. 15–28.
7. Гусев С.В., Загорулько А.В., Минеева И.М., Ожередов Ю.И. Археологические музеи-заповедники в России: проблемы формирования и функционирования // Наследие и современность: Информационный сборник. Вып. 18. – М. : Институт наследия, 2012. – С. 13 – 52.
8. Деревська К. І., Кожневський С. Р., Пилипчук О. М., Руденко К. В., Шевчук О. М. Житомирське Полісся – “Легендарна країна” – унікальний об’єкт для створення в Україні першого геологічного парку // Сучасні проблеми геології : Збірник наукових праць до 155-річчя з дня народження академіка Павла Аполлоновича Тутковського. – К. : Фітон, 2013. – С. 343–345.
9. Дорошкевич С. П. Історія розвитку природи Мезинського національного природного парку // От минералогии до геохимии : сборник научных трудов, посвященный 130-летию со дня рождения академика Александра Евгеньевича Ферсмана. – С. 404 – 415 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://museumkiev.org/Geology/conf/fersman/.pdf> (дата звернення 26.08.2013 р.).
10. Иванова И. Музеи-заповедники и их роль в сохранении историко-культурных и природных ландшафтов (По материалам Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева) // Вісник Інституту “УкрНДІпроектреставрація” : Збірник наукових праць. Вип. 7 – 8. – К. : Софія, 2013. – С. 96 – 106.
11. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. – М. : Этерна, 2012. – 432 с.
12. Корнієць Н.Л. Пізньопалеолітична стоянка Межирич // VII Всеукраїнська наукова конференція “Історичне краєзнавство в Україні: тенденції і сучасність” (Матеріали пленарних та секційних засідань). Частина II. – К. : Рідний край, 1995. – С. 471 – 472.
13. Крахмальна Т.В. Здійснена мрія академіка І.Г. Підопличка (до 40-річчя відкриття діючої експозиції Палеонтологічного музею) // Вісник Національного науково-природничого музею. – 2008–2009. – № 6-7. – С. 245 – 257.
14. Крахмальна Т.В. Мезинская стоянка в экспозиции Палеонтологического музея им. академика В. А. Топачевского // Питання історії науки і техніки. – 2009. – № 4. – С. 49 – 55.
15. Медведь А.Н. Музеефикация памятников археологии в России (прошлое и настоящее). – М. : Изд-во “ГНОМ и Д”, 2004. – 80 с.
16. Підопличко І.Г. Межиричские жилища из костей мамонта. – К. : Наук. думка, 1976. – 240 с.
17. Титова О.М. Збереження нерухомих пам'яток археології в заповідниках та музеях // Праці Центру пам'яткознавства. – К. : Центр пам'яткознавства НАН України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, 2004. – Вип. 6. – С. 106 – 110.
18. Титова О., Кепін Д. Принципи організації “археопарків” // Вісник Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. – 2000. – № 1. – С. 55–62.
19. Титова О.М., Кепін Д.В. Дефініція поняття “археопарк” // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава, 2003. – № 2. – С. 5 – 13.
20. Шевчук О. Геопарки як форма збереження геоспадщини, розвитку геоосвіти та геотуризму // Вісник Львівського університету. Серія географічна. – 2010. – Вип. 38. – С. 357 – 370.
21. Шидловський П.С. Дослідження та проблеми збереження Межирицького поселення мисливців на мамонтів // Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. – К. : Фенікс, 2013. – Вип. 8. – С. 567 – 581.
22. Шовкопляс І.Г. Перлина українських старожитностей (до 90-річчя археологічних розкопок Мезинської палеолітичної стоянки) // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава, 1998. – №1/2. – С. 7 – 11.
23. Шовкопляс І.Г. Пам'ятник – історичний пам'ятці // Археометрія та охорона історико-культурної спадщини. – 2000. – № 4. – С. 135 – 139.
24. Шовкопляс І.Г., Пашкевич Г.О. Добранічівська стоянка // Кам'яна доба України. – К. : Шлях, 2011. – Вип. 14. До 90-річчя І.Г. Шовкопляса. – С. 15 – 19.
25. Яковлева Л.А. Відкриття четвертого житла з кісток мамонта на Гінцівському палеолітичному поселенні // Археологічні дослідження в Україні. 2011. – Луцьк : Волинські старожитності, 2012. – С. 392 – 394.
26. Iakovleva L., Djindjian F. Le site Paleolithique de Gontsy (Ukraine) et les sites a cabanes en os de Mammouth du Paleolithique superieur recent D'Europe orientale. Les campagnes de fouilles 1993 – 2005 à Gontsy. – Kiev, 2005. – 28 p.
27. Pleinerová I. Rekonstrukce archeologických objektů (RAO) – Občanské sdružení pro popularizaci archeologie // Archeologické rozhledy. – 1998. – Ročník L, Číslo 2. – S. 494 – 496, 511 – 518.
28. Sklenař K. Skansenové expozice pravekého stavebnictví // Muzejní a vlastivedna prace. – 1983. – Ročník XXI, Číslo 4. – S. 194 – 201.
29. Wimbeldon W. A. P., Ishchenko A. A., Gerasimenko N. P., Karis L. O., Suominen V., Johansson C. E., Freden C. Geosites – an iugs initiative: science supported by conservation // Geological Heritage : Its Conservation and Management. – Madrid: Instituto Tecnológico Geominero de España, 2000. – P. 69 – 94.

Резюме

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ СКАНСЕНЫ ПО ИСТОРИИ ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА

Кепин Д. (Киев)

В статье рассматриваются история и современные проблемы экспонирования позднепалеолитических памятников в Украине. Предложена классификация археологических музеев под открытым небом – “археопарков” и “геопарков”. Среди них рассматриваются особенности археолого-палеонтологических парков и “археодромов” – “экспериментальных поселений” (“воображаемых музеев”).

В заключение автором выделены типы экспозиций недвижимых палеолитических памятников.

Ключевые слова: позднепалеолитические памятники, музеефикация, археологический скансен.

Summary

ARCHEOLOGICAL SKANSENS ON THE PRIMITIVE SOCIETY'

Керпін Д. (Київ)

In the article of history and contemporary condition of the problems of the museum display of the Late Paleolithic monuments in the Ukraine. The classification of archeological museums “in the open-air” – “archeoparks” and “geoparks” is suggested. Among them the peculiarities of setting up archeological-paleontology parks are considered as well as “archeodromes” – “experimental settlements” (“imaginary museums”).

In conclusion the author separate of points out several types of expositions of the display of unmovable Paleolithic monuments.

Key words: Late Paleolithic monuments, museification, archeological skansen.



Схема. Місце та структура археологічної скансенології у системі наук

Кукула Р.О.
(Галич)

САКРАЛЬНІ ПАМ'ЯТКИ АРХЕОЛОГІЇ ДАВНЬОГО ГАЛИЧА

УДК 903.26 (477.83/86)

Анотація: У даному дослідженні автор подає аналіз сакральних пам'яток археології Давнього Галича на основі результатів розкопів, виявленні знахідок, паспортизації об'єктів. Основна увага приділяється церкві св. Пророка Іллі (XII–XIII ст.), церкві свв. Кирила і Мефодія (XII–XIII ст.), Ротонді, церкві Спаса (XII–XIII ст.), церкві Благовіщення (XII–XIII ст.), “Вознесіння” (XII–XIII ст.), церкві “На Царинці” (XII–XIII ст.). Знайомить із історією об'єктів. На даному етапі постало питання популяризації сакральних пам'яток археології, їх належна охорона та музеєфікація, протрасування фундаментів, розробка екскурсійних маршрутів.

Ключові слова: сакральні пам'ятки, Галич, церква, археологи, культурний шар, знахідки, споруда, датування, музеєфікація, популяризація.

Земля акумулює в собі таємниці минулого. Вона може багато розповісти, тільки треба вміти це почути. Галицька земля вабила науковців археологів споконвіків. Вона багата на історію, насичена відомими подіями і неповторністю пересічних галичан. Наша земля зберігає рештки фундаментів величних церков, іконографічний матеріал, уламки керамічних плит та ін.

Археологічні дослідження свідчать, що княжий Галич був розташований за 5 км південніше від сучасного, на стрімкому правому березі річки Лукви (нині – східна околиця с. Крилос). Центральна частина княжого міста була між річкою Луквою та Мозолевим потоком на Крилоській горі. Найдавніша сторона міста – Золотий Тік, де відбувались княжі суди, урочисті збори, лицарські двобої. Далі на південь розташовувався міський посад, який захищала з південного боку потрійна лінія оборонних валів та ровів. Біля західного підніжжя Крилоської гори по обидвох берегах Лукви розташовувалось Підгороддя. Найбільша кількість церков була у сучасному с. Крилосі, с. Шевченковому та с. Залукві: діяло по 9 храмів. Жителі центральної частини середньовічного Галича мали 3 церкви [1, с.14].

На даний час на балансі Національного заповідника “Давній Галич” є сім пам'яток археології, що належать до сакральної культури. Кожен об'єкт пройшов державну реєстрацію. Відмічений пам'ятним знаком. Проведемо невеличкий екскурс у минуле наших пращурів, звернемо увагу на декілька цікавих археологічних пам'яток галицьких околиць. Однією з них є **Іллінська церква** XII-XIII ст. (церква простояла до початку XIX ст.). Це музеєфікований об'єкт культурної спадщини – Церквище з фундаментом храму і залишками кладовища, розміщений на пагорбі Убіч в урочищі Прокаліїв сад. Тут з давніх часів до сер. XVIII ст., існував монастир з білокам'яним храмом пророка Іллі. Починаючи з XVI ст. про церкву св. Іллі згадують історичні джерела. За ними А. Петрушевич стверджував, що Іллінський монастир був діючим у 1-й пол. XVI ст. Доказом цьому слугувало те, що благодійниця Галицького релігійного центру королева Бона Сфорца подарувала монастирській церкві старовинне крісло із зображенням свого герба [2, с. 58]. Після закриття храму реліквію перенесли у крилоську катедрu. Грамота з дарчим написом, скріпленням підписом королеви та її гербом, зберігалися в архіві А. Петрушевича. У 1654 р. монастир святого пророка Іллі був жіночим. Припускають дослідники, що був зруйнований під час турецького нападу в 1676 р. Легат про його відновлення підписав у 1708 р. єпископ Йосиф Шумлянський, виділивши 600 злотих на ремонт. Іллінську церкву в цьому документі владика назвав найстарішою з усіх [3, с. 80]. Це може бути доказом про її існування ще в княжі часи. Отець Іларіон Карп'як у сер. XX ст. розшукав документи, в яких говорилося, що у келіях Святоїллінського монастиря з ініціативи єпископа П. Білянського в 90-х рр. XVIII ст. дійсно відкрилася однорічна єпархіальна семінарія [4, с. 98].

Перші розкопки втраченої споруди провели Л. Лаврецький та І. Шараневич у 1886–1887 рр. Виявилось, що це була ротонда, до якої з заходу прилягав прямокутний притвір, а зі сходу – напівкругла апсида [5, с. 73]. Пам'ятка є залишком сакральної споруди – за типологією ротондальний храм з апсидою зі сходу та прямокутним притвором із заходу. Загальна площа пам'ятки 226 м². Потужність культурного шару, який датується XIII – поч. XIX ст. – 1,7 м. Елементи архітектурного декору храму, віднайдені в ході археологічних досліджень, вказують на приналежність споруди до галицької архітектурної школи XII–XIII ст. Тип ротонди св. Іллі не має аналогів у архітектурі Давньої Русі, але відомий у Середній Європі (ротонди св. Іржі в Ржіпі – Чехія, св. Прокопа у Стшельно – Польща). На основі цих пам'яток і архітектурно-археологічного аналізу галицьку ротонду датують другою пол. XII ст. Під час археологічних досліджень виявлено рештки порталу: восьмигранні колонки і валки з архівольту покриті різьбленим рослинним орнаментом, шматки

тиньку з синьою фарбою; у похованнях знайдено складаний позолочений хрест, залишки саркофагу з обтесаних кам'яних плит, фрагмент бази цоколя храму [6].

Одним із значних фактів є те, що у церкві пророка Іллі побував 17 березня 1727 р. автор Першої Української Конституції – гетьман Пилип Орлик [7, с. 25]. На початку XIX ст. церква була розібрана, а кам'яні блоки із стін храму використані для побудови Митрополичих палат у с. Крилос. Своім плануванням, будівельними особливостями та декором церква ілюструє жваві взаємини галицької архітектурної школи із західноєвропейським зодчеством. Нині на місці колишньої церкви пророка Іллі встановлено символічний пам'ятний хрест, а її фундаменти музеєфіковано. На даний час територія перебуває під охороною держави. План фундаменту прочитується над поверхнею землі [8].

Вартим уваги є й фундамент **церкви свв. Кирила та Мефодія** XII – XIII ст. з могильником, розташованим за межами сучасного населеного пункту на пагорбі правого берега р. Лімниці на захід від с. Крилоса під лісом Дібровою, в урочищі Над Борщовом, біля дороги, яка у давнину була соляним шляхом [9, с. 72].

Основними речовими знахідками є архітектурні деталі: фрагменти білокам'яного цоколю, невеликий фрагмент білокам'яного блока з валиком, який йде по лицьовій поверхні, три групи полив'яних керамічних плиток, які в давнину склали набір підлоги, а також два варіанти плиток з рельєфом, покритих жовтою та зеленою поливою із зображенням грифона. 1882 року при північній межі Діброви парох с.Залуква о.Лев Лаврецький за участі львівського історика Ісидора Шараневича виявили масивні фундаменти чотиристоронньої триапсидної кам'яної церкви. На початку XX ст. фундаменти повторно в кількох місцях розкрив О. Пеленський і опублікував після цього дещо відмінний план фундаментів. На підставі топоніму “Кирилівка” дослідник назвав церкву Кирилівською і вважав її монастирським храмом [10, с. 74-75]. Деякі особливості плану фундаменту (виступи від лопатки стін, окремо влаштовані подушки стовпів, кладка з річкового каменю) вказують на почерк галицької архітектурної школи. Археолог Ю. Лукомський відносить пам'ятку до вежоподібних храмів нового стильового напрямку в архітектурі Давньої Русі, які зводились в кін. XII ст. Письмові згадки про храм відсутні. Дослідники припускають, що він був зруйнований ще у першій половині XIII ст. [11, с. 24].

У 1882 році на високому правому березі р. Лімниці Л. Лаврецький та І. Шараневич відкрили фундаменти загадкової невеликої давньої споруди. Ю. Захарієвич після обмірів протракував план пам'ятки багатокутником зі округленою східною частиною, що дістав назву “**Полігон**” або “**Ротонда**” [12, с. 83]. Цей об'єкт сакральної архітектури давнього Галича знаходився за 400 м на схід від р. Лімниці, в урочищі Карпів Гай. План Ротонди ледь витягнутий із заходу на схід: більший діаметр становить 14,9, а поперечний до нього – 14,4 м. Фундамент був опущений в культурний шар, який утворився на цьому місці, і на 40-50 см заглиблений в лесовий материк. Верхня частина фундаменту, що лежить в культурному шарі має ту ж висоту. Таким чином, висота збереженого фундаменту досягає 0,90-1,00 м [13].

Зі звіту І. Шараневича відомо, що розкопані в 1882 р. фундаменти “Полігону” не засипалися, а в 1884 р. були законсервовані [14, с. 9-10]. На підставі зовнішнього вигляду збережених подібних храмів у Моравії, Угорщині, Польщі дослідники зробили реконструкцію галицької ротонди. Судячи з відносно тонких і малопотужних фундаментів, кам'яні стіни галицького квадрифолію мали досить точно відповідати їхнім контурам, а також бути одноярусними. Повідомлення про споруду в історичних джерелах відсутні, очевидно, це свідчить про її раннє зруйнування.

План знятий Ю. Захарієвичем, став спробою реконструкції незрозумілої споруди і тим самим ще більше ввів в оману наступних дослідників. На цю обставину звернув увагу вже і О. Пеленський, відмовившись від спроб інтерпретації пам'ятки. Будовою невизначеної приналежності вважав “Полігон” і М.М. Воронін. Я. Пастернак, посилаючись на те, що під час розкопів “Полігону” були знайдені полив'яні плитки та людські поховання, вважав, що це вказує “скоріш на каплицю, аніж на оборонну вежу” [15, с. 76-77].

Вже на початку 1950-х років, коли в Галичі працювала експедиція під керівництвом М.К. Каргера, місце “Полігону” було загублено. В ході розвідки, проведеної в 1978 р. експедицією О.М. Іоаннісяна, вдалось знову віднайти місце фундаменту, а в 1979 р. “Полігон” було повторно відкрито Галицьким загоном архітектурно-археологічної експедиції ЛОІА АН СРСР.

Знахідки з розкопів О. Іоаннісяна взяті на опрацювання до Ленінграда. Він виявив фрагмент білокам'яної водосвятної чаші і поховання, що вказувало на культове призначення споруди [16, с. 273]. На даний час територія об'єкта відзначена металевим хрестом, який обминають при оранці поля.

Фундамент **церкви Спаса** XII–XIII ст. – це городище з храмом (можливо, з монастирем). Знаходилась на пагорбі Карпиця, поблизу дороги “Камінний вивіз”. Ця споруда на відміну від інших, відома за історичними та археологічними джерелами. Літопис Руський свідчить, що церква святого Спаса була при-

дворним храмом галицького князя Володимирка Володаревича [17, с. 257-258]. Розкопки Л. Лаврецького та І. Шараневича з'ясували, що фундамент церкви у плані мав форму “дещо видовженого квадрату”, розділеного усередині на три нави, які закінчувались зі сходу трьома апсидами. Центральний купол підтримували 4 стовпи. Схематичний план фундаменту і його розміри зробив Ю. Захарієвич. В основі квадрат зі стороною 17 м. Загальна довжина плану з апсидами становить 19,7 м, ширина фундаментів зовнішніх стін досягає 2,7 м, а глибина – 1,4 м [18, с. 9-10]. Невеликий уламок стіни, знайдений поруч з фундаментом, підтверджує романську техніку зведення муру. На деяких каменях траплялись останки фрескового розпису. Збереглась невелика ділянка підлоги, вимощена трикутними полив'яними плитками трьох кольорів: жовтого, коричневого та зеленого. Плитки залягають смугами впоперек головної осі храму. Крім трикутних, зрідка зустрічались також частини квадратних та фігурних плиток. Знахідка частини свинцевого листа вказує на відповідну покрівлю будівлі [19, с. 96]. При північній стіні фундаменту було ще в XIX ст. віднайдено білокам'яний саркофаг з останками поховання, які, ймовірно, слід пов'язувати з іменем Володимирка Володаревича. Під час розкопок 1882 р. було виявлено уламки різьблених витих та гранчастих тесаних колонок, блок зі ступінчастим орнаментом, частину кам'яної хрестильниці, фрагмент кам'яної плити із зеленого мармуру, нагрудні хрестики – енклопіони. Одним із найцінніших предметів, віднайдених під час розкопок, була олов'яна привісна печатка галицького єпископа Косьми. З одного боку вона мала виکارбуване зображення погруддя Богородиці з піднятими руками та Ісусиком на колінах, а з іншого – напис церковнослов'янською. Знайдена печатка є орієнтиром у датуванні будівництва храму. На час, коли Косьма був єпископом (1165 р.), церква вже мала б існувати [20, с. 1-4].

У роки Першої світової війни на пагорбі був опорний пункт. Під час копання шанців вояки знаходили поблизу руїн церкви зотлілі сувої пергаменту. Цей факт доказує існування у Спаській церкві архіву та бібліотеки.

Культурний шар містить речові знахідки часів Давньої Русі. Траплялась кераміка трипільської культури [21].

Фундаменти **церкви Благовіщення** XII–XIII ст. – це поселення з храмом. У 1884–1885 рр. професор І. Шараневич та о. Л. Лаврецький на полі В. Фіголя та коваля Мошинського розкопали фундаменти храму. Його назву встановили за переказами, записаними у 80-х рр. XIX ст. І. Шараневичем від паламаря крилоської Успенської церкви П. Маланія [22, с. 69]. Назва ця була тільки вказівкою на населений пункт, де знаходилась споруда. Згадка про село з таким найменуванням міститься в “Актах земських”, які повідомляють, що у 1458 р. галицький староста Станіслав із Ходеча продав за 25 гривень опікунство над Крилоським монастирем та селом Підгороддя і церкву Благовіщення львівському вікарію Романові з Остапович [23, с. 94].

У 1987 та 1990 роках Благовіщенську церкву ще повторно досліджувала археологічна експедиція з Львівського інституту народознавства ім. Крип'якевича під керівництвом В. Ауліха [24, с. 6].

Знаходиться вона на плоскому пагорбі в урочищі Церквиська. Фундаменти склалися з кількох рядів річкового каменю, викладеного накосом з перемінним чергуванням нахилу. Внутрішні фундаменти амвону та переділки між навою і пресвітерієм були закладені через деякий час після зведення споруди. Знайдені у грубій кладці підвалин куски тесаних блоків зі слідами архітектурної обробки свідчать про використання будівельного матеріалу із руїн інших споруд.

За результатами обстежень уцілілих частин підлоги та понад 3,5 тис. уламків полив'яних плиток археологи зробили висновок, що мозаїчна підлога храму була викладена із 6-ти видів різних форм та кольорів. Біля північної стіни фундаменту дослідники виявили частину монолітного саркофагу та численні людські кістки. Серед поховального інвентарю були бронзові прикраси та високохудожня річ давньоруської ювелірної справи – ажурна золота коралина київського типу [25, с. 45]. Церква була закладена після того, як був знищений пожежею попередній дерев'яний храм зрубної конструкції, який існував тут ще в XII ст. Це було підтверджено археологічно-архітектурними дослідженнями, при яких було відкрито виразні сліди від підвалин. Церква складалася із двох майже квадратних клітей – більшої нави та меншого вівтаря. Судячи з численних знахідок окислених крупинок олова в комплексі споруди, вона була перекрита дахом з олов'яних листів. Об'єкт відзначений металевим хрестом. Церква Благовіщення відіграла важливу роль в релігійному житті Галича [26].

Фундамент **церкви “Вознесіння”** XII–XIII ст. Л. Лаврецький відкрив у 1884 році. На той час для нього це була невідома восьмикутна споруда. І. Шараневич заочно зробив висновок, що фундамент подібний за формою та матеріалом до “Полігону” в урочищі Карпів Гай, вважаючи знахідку залишками церкви-ротонди Воскресіння, яка, на основі даних вченого, існувала ще у XVIII ст. [27, с. 76]. Київський професор Володимир Антонович, який оглянув розкопи у 1885 році, зробив припущення, що ці фундаменти, як і “Полігону” треба відносити до оборонних кам'яних веж [28, с. 72]. Повторні дослідження нерозгаданої ро-

тонди розпочав Я. Пастернак у 1941 році. Війна не дала до кінця вивчити об'єкт. Однак Я. Пастернак встиг зафіксувати план каплиці [29, с. 78]. Брак багатьох даних змусив звернутись до пам'ятки втретє у 1989 р. Розкопки почали археологи з Ленінграда, а продовжила експедиція Інституту суспільних наук зі Львова, під час якої було локалізовано залишки кам'яного фундаменту. Тоді ними було виявлено багато давніх поховань. У 1994 р. під час охоронних археологічних досліджень, проведених Галицькою слов'яно-руською археологічною експедицією під керівництвом доктора історичних наук, професора В. Барана (м. Київ) та завідувача відділу археології області Б. Томенчука (м. Івано-Франківськ), що мала за мету продовження вивчення слов'яно-руських старожитностей давнього Галича, дійшли висновку, що це фундамент округлої будівлі, зовнішні контури якої досить розпливчасті й утворюють коло діаметром близько 10 м. Фундамент сильно пошкоджений під час оранки та після розкопів 1884 р. Конструкція фундаменту складається з плит мергелю, або опоки і річкового каміння на землі та глині. Жодних слідів кам'яного будівництва не було зафіксовано. Археологи зробили припущення, що споруда представляла собою зрубну дво- або триярусну дерев'яну церкву-каплицю, план якої швидше всього був восьмигранним. А матеріал, з якого був споруджений фундамент, вказує на відносно пізній час побудови. Споруду слід датувати XIII ст. [30, с. 19].

Після зникнення споруди цю ділянку використовували як орне поле. Тривала оранка призвела до часткової втрати верхньої пласту культурного шару та часткової втрати самого фундаменту. Територія пам'ятки незабудована. На місці церкви встановлено металевий хрест.

Місце розташування фундаменту **церкви “На Царинці”** XII–XIII ст. – підніжжя Крилоської гори, на лівому березі Мозолевого потоку при впадінні його в р. Лукву. Відомості про храм черпаємо за археологічними джерелами. Вперше на цьому місці археологічні розкопки проводив В. Ауліх у 1982 р. Він відкрив рештки великого двоповерхового будинку з житловими кімнатами та господарськими угіддями. Тут були фрагменти давньоруської кераміки, цвяхи, заступи, скляні браслети, намисто, кришка від скриньки із зображенням лева. З цього дослідники зробили висновок, що у XII–XIII ст. в урочищі Царинка було боярське житло [31, с. 115].

Виявлені навесні 1986 р. крилоським трактористом Я. Федорняком румовища тесаного каміння та двох покришок від саркофагів спокусило археологів розпочати дослідження “На Царинці” [32]. Експедиція львівських археологів виявила тут залишки середньої за величиною, але багатою за оздобою церкви, а точніше храму-усипальниці. План храму має форму рівнораменного хреста, який видовжений зі сходу трьома апсидами. Він подібний за формою до плану церкви св. Миколая у Львові (сер. XIII ст.), але у внутрішній частині мав ще два окремі стовпи. Загальні розміри пам'ятки становлять – 14,6x18,9 м. Фундамент споруди акуратно викладений у рови річковим каменем на глині. Ширина їх 0,9-1,0 м, а глибина – 0,70-0,80 м. Підлога храму була замощена тесаними вапняковими плитами у поєднанні з вкрапленнями керамічних полив'яних плиток. Частина плиток має рельєфні зображення птаха-сирени та рослинного орнаменту. Стіни церкви були дерев'яними, зрубно-каркасної конструкції. У внутрішній частині пам'ятки археологи виявили три вапнякові саркофаги, у двох з яких знайдено останки поховань. Отож, храм був одночасно усипальницею [33, с. 16]. Вчені датують цю церкву другою половиною XII ст. На розкопках було знайдено уламки різьблених та тесаних архітектурних деталей. Це фрагмент надпортальної дуги (архівольта), прикрашеної рослинним орнаментом, частини гранчастих та круглих колонок [34].

Завдяки археологічним відкриттям ми маємо на сьогоднішній день відомості про пам'ятки археології галицької землі. Виявленню і дослідженню княжих церков завдячуємо А. Петрушевичу, о. Л. Лаврецькому, І. Шараневичу, Л. Чачковському, О. Пеленському, Я. Пастернаку, а також О. Іоаннісяну, М. Каргеру, О. Ратичу, В. Ауліху, Ю. Лукомському, Б. Томенчуку, Т. Ткачуку, О. Мельничуку та ін.

Важливо зберегти виявлені залишки для наступних поколінь. Кожен житель та приїжджий гість має змогу торкнутися минулого княжого Галича, усвідомити його велич і красу. Галицька земля може ще багато цікавого розповісти, примножити історичну значимість минувшини. На даний час кожна пам'ятка археології має паспорт, що засвідчує її існування і велику історичну та культурну значимість. Місце її розташування відзначено пам'ятним знаком. Планується протрасування фундаментів кожної церкви. Актуальною є на даний час популяризація цих об'єктів, створення туристичних маршрутів. Адже археологічні об'єкти виринають до нас “з-під землі” і не кожен може це побачити, потрібно зацікавити людей, показати красу і велич давньогалицьких храмів. Не слід тримати їх прихованими у землі, хоча це тільки фундаменти. Звичайно, ці проекти потребують внесків та спочатку ідеї, а за нею і послідує діло.

Джерела та література

1. Дідух В. Галич. Фотоальбом. – Національний заповідник “Давній Галич”, видавництво “Манускрипт-Львів”, 2005, – с. 25.
2. Петрушевич А. Археологические находки близъ города Галича // Вестникъ Народного Дома. – 1883. – Ч.6. – С. 58.
3. Peleński J. Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej na podstawie archeologicznych i źródeł archiwalnych. – Kraków, – s.80.
4. Карп'як Іларіон. Галицько-Львівська єпархія. – Львів, 1958. (Машинопис) // ЛНБ. – Ф. 9. – №237/3. – С. 96, 98.
5. Szaraniewicz I. O rezultatach rozszukiwan archeologicznych w okolicy Halicha. – Lwow, 1888. – s.73.
6. Паспорт об'єкта (пам'ятки) культурної спадщини Іллінська церква (руїни) (Городище Крилос XVI (з храмом) Фундаменти церкви св. Іллі).
7. Запис у щоденнику Пилипа Орлика під датою 17.III.1721 р. (архівний № – не відомий) / Дідух В. Галич. Фотоальбом. – Національний заповідник “Давній Галич”, видавництво “Манускрипт-Львів”, 2005. – С.25.
8. Паспорт об'єкта (пам'ятки) культурної спадщини Іллінська церква (руїни) (Городище Крилос XVI (з храмом) Фундаменти церкви св. Іллі).
9. Peleński J. Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej na podstawie archeologicznych i źródeł archiwalnych. – Kraków, – s.72.
10. Peleński J. Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej na podstawie archeologicznych i źródeł archiwalnych. – Kraków, – S.74-75.
11. Лукомський Ю.В. Архітектурна спадщина Давнього Галича. – Галич. – 1991. – С. 24.
12. Szaraniewicz I. O rezultatach rozszukiwan archeologicznych w okolicy Halicha. – Lwow, 1888. – S. 83.
13. Паспорт об'єкта (пам'ятки) культурної спадщини. Фундаменти церкви свв.Кирила та Мефодія. Поселення Залуква III (з храмом).
14. Zacharjiewicz Y. Wukopaliska w Zalukwi nad Dniestrem. – Dzwignia, 1882. – S. 9-10.
15. Пастернак Я. Старий Галич. – Івано-Франківськ, ПЛАЙ. – 1998. – С. 76-77.
16. Ионнисян О. Раскопки древнерусской ротонды-квадрифолия в окрестностях Галича // А.о. 1979 года. – М., 1979. – С. 273.
17. Літопис Руський, С. 257-258.
18. Zacharjiewicz Y. Wukopaliska w Zalukwi nad Dniestrem. – Dzwignia, 1882. – S. 9-10.
19. Szaraniewicz I. Die Franciscaner-Kirche in Halitsch. – Wien, 1888. – S. 96.
20. Грушевський М. Печатки з околиць Галича // Записки НТШ. – Львів, 1900. – Кн. 6. – Т. 38. – С. 1-4.
21. Коваль І. Світильник мудрості // Прапор перемоги. – 1989. – 13 травня.
22. Szaraniewicz I. O rezultatach rozszukiwan archeologicznych w okolicy Halicha. – Lwow, 1888. – S. 69.
23. AGZ. – T.VII. – Lwow, 1878. – S. 94.
24. Ауліх В., Джеджора О., Лукомський Ю. Дослідження Галицького подолу (1987 р.) // Нові матеріали з археології Прикарпаття і Волині. – Львів, 1991. – С. 6.
25. Лукомський Ю. На прощу до княжого міста // Літопис Червоної Калини. – 1991. – № 1. – С. 45.
26. Паспорт об'єкта (пам'ятки) культурної спадщини. Фундаменти церкви Благовіщення Поселення Крилос XXVIII (з храмом).
27. Szaraniewicz I. O rezultatach rozszukiwan archeologicznych w okolicy Halicha. – Lwow, 1888. – S.76.
28. Чачковський Л., Хмілевський Я. Княжий Галич. – Станіслав, 1938. – С. 72.
29. Пастернак Я. Старий Галич. – Івано-Франківськ, ПЛАЙ. – 1998. – С. 78.
30. Томенчук Б. Археологія дерев'яних храмів Галицького князівства // Галицько-буковинський хронограф. – 1996. – №1. – С.19.
31. Археологічні пам'ятки Прикарпаття і Волині ранньослов'янського і давньоруського періодів. – К., 1982. – № 34. – С.115.
32. Коваль І. Відкриття в Крилосі // Прапор перемоги. – 1987. – 10 січня.
33. Лукомський Ю.В. Архітектурна спадщина Давнього Галича – Галич, 1991. – С.16.
34. Лукомський Ю. Археологічні розкопки // Галицьке слово. – 1993. – 18 серпня.

Резюме

РЕЛИГИОЗНЫЕ ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТИ АРХЕОЛОГИИ ДРЕВНЕГО ГАЛИЧА

Кукула Р.О. (Галич)

В данном исследовании автор представляет анализ религиозных достопримечательностей археологии Древнего Галича. В основе – результаты археологических раскопок, обнаружение находок, документализация объектов. Главное внимание уделяется церкви св. пророка Илии (XII–XIII вв.), церкви Кирилла и Мефодия (XII–XIII вв.), "Ротонде", церкви Спаса (XII–XIII вв.), церкви Благовещения (XII–XIII), "Вознесе-

ния" (XII–XIII вв.), церкви "На Царинке" (XII–XIII вв.). Сейчас стоит вопрос рекламы религиозных достопримечательностей археологии Древнего Галича, разработки экскурсионных маршрутов.

Ключевые слова: сакральные памятники, Галич, церковь, археологи, культурный слой, датирование, постройка, охрана, популяризация.

Summary

SACRAL MONUMENTS OF ARCHEOLOGY OF ANCIENT HALYCH

Kukula R. (Halich)

In this investigation the author presents an analysis of sacred monuments of archaeology of Ancient Halych on the basis of the results of archaeological research, identification of the findings, certification of objects. The main attention is given to the church of St.prophet Elijah (XII–XIII century), church St. Cyril and Methodius (XII–XIII centuries), "Rotonda", Church Savior (XII–XIII century), The church of the Annunciation (XII–XIII), "Ascension" (XII–XIII), the church "Na Carinci" (XII–XIII). It make acquaint with the history of objects. At this stage arises the question about the popularization of the sacral monuments of archaeology, their proper protection and conservation foundations, development of excursion routes.

Key words: sacred, sights, Halych, church, archaeologists, cultural layer, findings, Building, dating musefication, popularization.

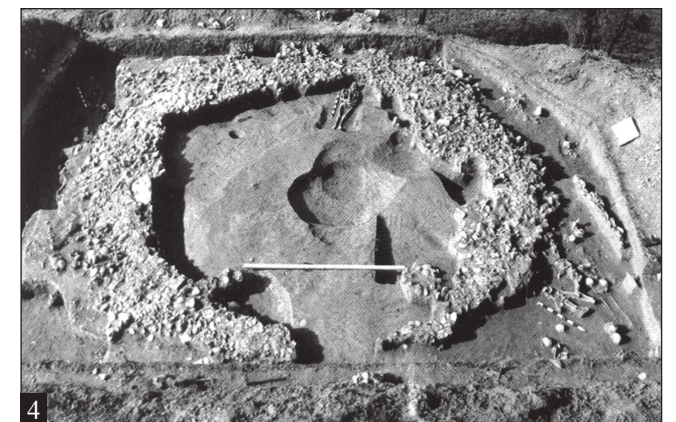


Фото 1. Фундамент церкви Благовіщення (фото Ю. Лукомського)

Фото 2. Фундамент церкви свв.Кирила і Мефодія (фото Ю. Лукомського)

Фото 3. Фундамент церкви "На Царинці" (фото Ю. Лукомського)

Фото 4. Фундамент Воскресенської ротонди (фото Ю. Лукомського)

© Кукула Р.О.

Балабакін С.А.,
Зажигалов О.В.
(Київ)

ДОСЛІДЖЕННЯ В КОРПУСІ “СОБОРНИХ СТАРЦІВ” КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ У 2012–2014 рр.

УДК 904 (477-25)

Анотація: Дана стаття присвячена археологічним дослідженням 2012-2014 рр., які проводились всередині східної частини пам'ятки архітектури XVIII ст. – корпусу “соборних старців” на території Києво-Печерської лаври. Завдяки проведеним дослідженням вдалося точніше простежити будівельну історію корпусу, а також виявити унікальну, як для Києва, вимостку XVII-XVIII ст. та залишки тимчасового вітваря. Важливим питанням на даний час є консервація та музеєфікація нововиявленої пам'ятки.

Ключові слова: келії “соборних старців”, бутові фундаменти, архітектурна еволюція, вимостка, надгробна плита, тимчасовий вітвар.

Археологічні розкопки, проведені всередині східної секції сучасного корпусу № 4 (келії “соборних старців”) вкотре довели, що, розглядаючи архітектурну історію тієї чи іншої пам'ятки, не слід спиратись лише на письмові джерела, адже саме матеріальні знахідки дають змогу підтвердити їх точність.

Результати попередніх археологічних досліджень в районі корпусу “соборних старців” дозволяють стверджувати, що ані в площині, ані поблизу цієї споруди об'єктів домонгольського часу немає. Нечисельні окремі знахідки (фрагменти кераміки, кубики смальти тощо) дають підстави вважати, що у цей час зазначена ділянка Верхньої лаври являла собою північну периферію будівельного майданчику Успенського собору і у господарському сенсі не використовувалася. Перші об'єкти побутового призначення і, відповідно, більш-менш репрезентативні археологічні матеріали тут з'являються лише наприкінці XV – початку XVI ст.

Історія досліджень у межах східної частини корпусу № 4 розпочалася у 2012 р., коли тут, у зв'язку із ремонтними роботами, було поставлено невеликий розвідковий шурф розмірами 1,35 x 1,55 м і глибиною 2,2 м. У шурфі простежено товщу нашарувань часів спорудження сучасної будівлі корпусу та виявлено два археологічні об'єкти більш раннього часу. Передусім, це мурована вимостка, зафіксована на глибині 0,5 м від рівня сучасної підлоги приміщення. Її виконано уламками плінфи, бутового каменю, шиферу та брускової цегли на глиняному розчині. Будівельний матеріал безсумнівно повторного використання і походить, очевидно, з руїн Успенського собору. Датується цей об'єкт, очевидно, в межах XV-XVI ст. Нижче вимостки, з глибини 1,0 м, в площині шурфу “читалися” контури південно-східного кута каркасно-стовпової споруди, заглибленої в материковий лес на 1,1 м. Знахідок у заповненні об'єкта небагато і найбільш цікавою з них є неповний розвал горщикоподібної кахлі з квадрифольним отвором, яка на теренах Середньої Наддніпряни зазвичай датується кінцем XV – початком XVI ст. Основна колекція археологічних матеріалів 2012 р. складалася з поодиноких знахідок різного часу – від уламків скіфської ліпної кераміки до матеріалів середньовічного періоду, синхронних будівництву корпусу “соборних старців” [1, 13-20].

У 2013 році дослідження було продовжено – шурф № 1 розширено до лінії фундаментів споруди, у суміжній кімнаті секції поставлено шурф № 2 з метою з'ясування стратиграфічної ситуації всередині корпусу та встановлення технічних параметрів фундаментів внутрішньої стіни споруди.

В результаті розширення шурфу № 1 (прирізка 0,6 x 1,35 м) було встановлено, що підмурки східної секції корпусу складено битою цеглою та бутовим каменем на вапняному розчині. Горішня площина фундаментів фіксувалася на глибині 0,6 м від рівня сучасної підлоги приміщення, а підшва підмурків, заглиблених в материковий лес, мала відмітку 2,15 м. Отже, загальна потужність фундаментів становила 1,50-1,55 м. Наведені технічні параметри не є типовими для лаврських споруд XVII-XVIII ст. Спираючись на відомі аналоги (комплекс Мазепинських мурів КПЛ) та деякі міркування історико-топографічного плану, можна зробити висновок, що зазначена частина корпусу № 4 виникла раніше за його інші компартименти і тому значною мірою вплинула на процес подальшого формування сучасної розпланувальної структури Верхньої лаври.

Шурф № 2, розміщений за лінією шурфу № 1 у сусідньому приміщенні секції, мав розміри 1,3 x 1,6 м. З самого верху тут фіксувалася напівзруйнована двохшарова цегляна підлога, покладена на лесовому ґрунті. Нижче знаходився шар мішаного ґрунту та дрібного будівельного сміття зі спорадичними археологічними знахідками різного часу. На глибині 0,3 м шурф потрапив на “пляму” міцного бетонного ін'єктування фундаментів часів минулого століття, зняти який звичайними засобами не вдалося. Тому у подальшому

шурф виконувався лише на його вільній площі, де його глибину було доведено до 1,1 м. У нашаруваннях шурфу – гумусований ґрунт, щільно насичений дрібним будівельним сміттям, крихтами деревного вугілля, кістками тварин і риб – спорадично траплялися малоцікаві археологічні знахідки різного часу [2, 45-47].

У 2014 р. дослідження продовжились і їх результати виявилися ще більш значними і, певною мірою, несподіваними. Зокрема, важливим відкриттям цього року було виявлення подвійної структури фундаментів східної секції корп. № 4. Йдеться про те, що у всіх 3 шурфах під бутовими (бита цегла “під наброс”) фундаментами, автентичними стіновій кладці сучасної східної частини корпусу, були зафіксовані інші за технічними параметрами підмурки, що лишилися від більш ранньої споруди (рис. 1). У всіх випадках ці фундаменти мали вигляд монолітного блоку, складеного уламками цегли та бутового каменю на міцному вапняно-піщаному розчині. Підшва фундаментів, заглиблених до материкового лесоподібного суглинку, являла собою суцільну вимостку з великих блоків пісковика, товщиною від 20 до 38 см, покладених на 2-3-сантиметровий прошарок чистого вапняного розчину. Зовнішню площину підмурків отиньковано мурувальним розчином “під рукавицю”. Верхня площина фундаментів фіксувалася на глибині 1,1-1,2 м від рівня ґрунтової підлоги приміщення, а їх підшва мала відмітку 2,2-2,3 м. Отже, загальна потужність нижніх фундаментів східної частини корпусу становила 1,1 м, а їх ширина (внутрішня стіна секції) дорівнювала 1,35 м.

У планіграфічному сенсі необхідно відмітити, що шурфи, поставлені у більшому приміщенні секції (№ 2 та № 4), по-перше, дозволили з'ясувати, що нижні фундаменти тут на 0,6 м виходять за лінію обрізу її внутрішньої стіни, а по-друге, завдяки ним вдалося віднайти точку змикання двох поперечних фундаментних стрічок, виявлену в районі західного кута приміщення секції (шурф № 4). У плані вона відповідає точці змикання сучасних стін споруди. Варто відмітити, що факт продовження зазначених підмурків у південно-західному напрямку означає те, що подвійну структуру фундаментів слід прогнозувати й для сучасного лицьового фасаду корпусу. В цілому, враховуючи дані шурфу № 1 2013 р., це говорить про те, що виявлена мурована споруда XVII ст. у плані мала щонайменше двочастинну структуру, повторену згодом сучасною будівлею.

Складнішим видається питання щодо історичної інтерпретації щойно виявленої пам'ятки. На першому мальованому плані Києва А. Кальнофойського в районі майбутнього східного крила корп. № 4 зображено декілька споруд, дві з яких можуть бути причетні до підмурків, що розглядаються. Позначені вони як “одна ремесленническая, а другая монашеская келлія” (№ 12) та “Келлія позаді ихъ хорошая и спокойная” (№ 13) [4, 147]. Більш вірогідною версією виглядає перший варіант, адже зазначену споруду на плані 1638 р. зображено у вигляді невеликого двоповерхового будинку з двохилою покрівлею. Принаймні, значна потужність нововиявлених фундаментів наведеному вище опису (двоповерховість та різнофункціональність) не протирічить.

Не менш важливим результатом досліджень 2014 р. слід вважати відкриття у внутрішньому просторі східної секції корп. № 4 ділянки давньої вимостки, що атрибує будівельний горизонт, який передував появі сучасної споруди корпусу. Загальна площа виявленого об'єкта становить близько 24 м², глибина залягання дорівнює 0,4 м від рівня ґрунтової підлоги приміщення, що відповідає відміткам 188,03 – 188,15 балтійської шкали висотних вимірювань. В структурному відношенні вимостка неоднорідна і навіть візуально поділяється на декілька окремих елементів (рис. 2).

Центральним за положенням і найбільш цікавим з них є прямокутний у плані майданчик розмірами 2,8 x 4,0 м (11,2 м²), вимощений різномірними будівельними матеріалами – ділянка I (рис. 3). У його складі виокремлюються два структурні компоненти – південний та північний. Перший з них має вигляд смуги 1,5 м завширшки, яка повздовжньою віссю орієнтована за лінією схід-захід і виходить за межі майданчика у напрямку, приблизно, на район північних дверей Успенського собору. З обох боків зазначена смуга (доріжка?) підкреслена бордюром з керамічних плиток, а її середня частина вимощена цеглою та блоками каменю, в т.ч. з шиферними плитами та уламком вапнякового надгробку. Південна частина цього майданчика являє собою мощення, виконане різноформатною коричневою цеглою (переважно) та керамічною плиткою. Малюнок цегляної кладки нескладний і зводиться до чергування рядів з перпендикулярним розташуванням цеглин. Розміри цієї ділянки – 2,5 x 2,6 м (6,5 м²). Весь зазначений прямокутний майданчик за зовнішнім контуром мав дерев'яне облямування, яке збереглося у фрагментованому й напівзотлілому (згорілому) вигляді. Горішня поверхня мощення має очевидні сліди активного використання у вигляді затертості цеглин. У даному разі, очевидно, йдеться про підлогу невеликої дерев'яної споруди, що існувала на місці східного крила корп. № 4 до його будівництва. Вірогідно, це залишки споруди на кшталт окремої келії, тобто такої забудови монастиря, яку можна бачити, наприклад, на гравюрах О. Тарасевича 1702 р. [6].

Інші складові елементи вимостки можна, очевидно, трактувати як рештки різних за часом споруд інженерного призначення, зокрема як сліди облаштування території. Маються на увазі три окремі ділянки мощення, одну з яких (ділянка IV) виконано уламками різномірних (в т.ч. плінфа та камінь) будівельних матеріалів. Можливо, що це зовнішнє (присадибне) мощення згаданої вище споруди (ділянка I). Ділянка II, виявлена з північного боку центрального мощення, являє собою фрагмент рядового цегляного мурування, яке стратиграфічно належить до більш раннього часу, ніж ділянка I. Призначення цього мощення поки не з'ясовано. Нарешті, ділянка III, розташована з південного боку вимостки I, має вигляд трирядної цегляної кладки, доповненої стрічкою з блоків пісковика. Нагадаємо, що активне застосування цього матеріалу в лаврському будівництві та поховальному обряді (надгробки) за наявними даними датується серединою – другою половиною XVII ст.

Отже, цегляна вимостка, про яку йдеться, не має прямого відношення до сучасної будівлі корпусу № 4 (в т.ч. і в його субстратному варіанті першої половини XVII ст.), хоча, зрозуміло, й становить важливий (найраніший) етап архітектурної еволюції цієї споруди. Щодо самої вимостки, то наразі цілком очевидно, що тут ми маємо справу з результатом нашарування декількох архітектурних компонентів різного призначення та часу виникнення. Однак розв'язання цих проблем становить перспективу вже подальших досліджень.

Несподіваною знахідкою під час розчистки вимостки стало виявлення у її складі уламку вапнякового надгробка, прикрашеного за внутрішнім контуром специфічним різьбленим орнаментом (рис. 4). Надгробні плити такого гатунку на теренах Середньої Наддніпряни (і території КПЛ зокрема) досі не траплялися. Проте вони добре відомі для земель Московської держави, де аналогічні вироби датуються в межах XVI ст. з максимальним поширенням в інтервалі 40-70-х років цього століття [3]. Появу цього надгробка на території КПЛ, очевидно, можна пов'язувати з похованням (вірогідно, на погості Успенського собору) одного з численних “московитів” місцевого походження, прізвища яких часто-густо згадуються на сторінках найдавнішого Печерського пом'яника кінця XV ст. Зважаючи на те, що цей надгробок певний час повинен був виконувати своє пряме призначення, появу його уламка у складі вимостки можна датувати періодом від другої половини XVI до першої половини XVII ст.

Колекція археологічних знахідок, зібрана в процесі вивчення вимостки, нечисленна і складається в основному з поодиноких різночасових знахідок. Виявлений на поверхні вимостки неповний розвал поліхромного полив'яного тарелю за аналогіями з розкопок головних київських монастирів датується строго в межах XVIII ст. (рис. 5) Всі три монетні знахідки вимостки – драйпелькер Георга Вільгельма (1624 р.), солід Крістіни Августи (1638-1654 рр.) та “боратинка” Яна II Казимира (1649-1668 рр.) – мають ознаки значної зношеності і їх потрапляння до культурного шару може бути датоване часом від середини до кінця XVII ст. включно.

Таким чином, за наявними даними час виникнення споруди з цегляною вимосткою можна віднести до кінця XVI – початку XVII ст. Якщо згадані вище нововиявлені перші фундаменти східної секції корп. № 4, що перерізають згадану цегляну вимостку, дійсно можна ототожнювати з будівлею на плані 1638 р., то тоді впливає, що час існування “споруди з вимосткою” слід датувати не пізніше першої третини XVII ст. Щодо наведених монетних знахідок, то вони пов'язуються не з самою вимосткою, а з періодом існування будівлі, що прийшла їй на зміну.

Ще одним структурним елементом об'єкта, що розглядається, є двоярусна цегляна конструкція (1,15 x 1,3 м), розчищена над центральною ділянкою вимостки (рис. 6). На відміну від самої вимостки, просто-риво неузгодженою з розпланувальною структурою східної секції корпусу, зазначена конструкція точно відповідає орієнтації стін приміщення. Цю споруду складено різноякісним (цегла, керамічна плитка тощо) будівельним матеріалом повторного використання (в т.ч. цегла з пічним нагаром) на глиняному розчині. Під час розчистки у складі ґрунтової підсипки об'єкта та у його заповненні зафіксовано велику кількість деревного вугілля (переважно згорілі гілки дерев).

Враховуючи наведені дані та деякі моменти історичного розвитку Лаври, можна припустити, що у цьому випадку ми маємо справу з основою тимчасового вівтаря, який було споруджено нашвидкоруч і який використовувався обмежений час – у період відновлення (20-ті роки XVIII ст.) Успенського собору після нищівної пожежі 1718 р. [5, 120-160; 7, 81-91].

Нарешті, щодо подальших перспектив пам'ятки, про яку йшлося. У суто науковому плані тут є дві основні проблеми. Перша з них полягає у необхідності встановлення максимально повної планіграфічної структури будівлі першої половини XVII ст., субстратної для сучасної східної секції корп. № 4. Мається на увазі проведення додаткових польових досліджень, зокрема влаштування розвідкових шурфів на ще недо-

сліджених ділянках споруди. Важливим моментом тут, зрозуміло, є й отримання обґрунтованої історичної інтерпретації нововиявленої археологічної пам'ятки.

Інший аспект майбутніх досліджень також становить проблема визначення функціональної приналежності та часу існування цегляної вимостки, що виникла раніше від будівлі першої половини XVII ст. і лише згодом опинилася у складі сучасного корпусу № 4. У більш широкому розумінні мається на увазі створення докладної схеми мікрохронології процесу архітектурного розвитку східної частини корпусу № 4 та всієї цієї споруди загалом.

У практичному сенсі головною проблемою нововиявленої архітектурної пам'ятки КПЛ є розробка програми та здійснення низки заходів щодо консервації його та музеєфікації даного об'єкта з метою повноцінного включення у музейно-експозиційний простір Києво-Печерського заповідника.

Джерела та література

1. Балакін С.А. Звіт про результати археологічних досліджень на території Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника у 2012 р. – К., 2012 // КПЛ-А-НДФ. – № 278.
2. Балакін С.А., Ткаченко Т. О. Архітектурно-археологічні дослідження 2012 р. у східній секції корпусу № 4 Києво-Печерської лаври // Матеріали XI Міжнародної наукової конференції “Церква–наука–суспільство: питання взаємодії”. – К., 2013. – С. 45-47.
3. Беляев Л.А. Русское средневековое надгробие (Белокаменные плиты Москвы и Северо-Восточной Руси XIII-XVII вв.). – М., 1996. – 568 с.
4. Болховитинов В. Описание Киево-Печерской Лавры с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное, так же планов Лавры и обеих пещер. – К., 1826. – С. 147.
5. Сіткарьова О.В. Успенський собор Києво-Печерської лаври. – К., 2000. – С. 98-160.
6. Степовик Д.В. Олександр Тарасевич. – К., 1975.
7. Щербина В.Г. Головні будівлі Печерської лаври // Нові студії з історії Києва. – К., 1926. – С. 81-91.

Резюме

ИССЛЕДОВАНИЯ В КОРПУСЕ “СОБОРНЫХ СТАРЦЕВ” КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ В 2012–2014 гг.

Балабакин С.А., Зажигалов А.В. (Киев)

Данная статья посвящена археологическим исследованиям 2012–2014 гг., которые проводились внутри восточной части памятника архитектуры XVIII века – корпуса “соборных старцев” на территории Киево-Печерской лавры. Благодаря проведенным исследованиям удалось точнее проследить строительную историю корпуса, а также обнаружить уникальную, как для Киева, вымостку XVII-XVIII вв. и остатки временного алтаря. Важным вопросом в настоящее время является консервация и музеефикация новообнаруженного памятника.

Ключевые слова: кельи соборных старцев, бутовые фундаменты, архитектурная эволюция, вымостка, надгробная плита, временный алтарь.

Summary

ARCHAEOLOGICAL RESEARCHES IN THE HOUSING “CATHEDRAL ELDERS” IN THE KIEV-PECHERSK LAVRA 2012-2014

Balabakin S., Zazhygalov O. (Kyiv)

This article is dedicated to archaeological research in 2012-2014, which took place in the eastern part of the architectural monument of the XVIII century – Housing “cathedral elders” in the Kiev-Pechersk Lavra. Thanks to the research we were able to establish exactly the history of housing construction, and identify unique for Kiev pavement XVII-XVIII centuries and the remains of a temporary altar. An important problem now is the preservation and museumification of the newfound ancient monument.

Key words: cells, “cathedral elders”, rubble masonry, architectural evolution, pavement, headstone, temporary altar.

Дундяк І.М.
(Івано-Франківськ)

МУЗЕЄФІКАЦІЯ ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ. ЯК СПОСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 246:247:261.6

Анотація: Українська церковна культура впродовж ХХ ст. часто нищилась внаслідок політики комуністів. Ґрунтовні мистецтвознавчі видання з цієї тематики також були в той час рідкістю. Стаття висвітлює маловідомі широкому загалу факти, які супроводжували музеєфікацію церковних пам'яток у др. пол. ХХ ст., та обставини, що супроводжували видання книжок, тематика яких пов'язана з українським церковним мистецтвом. Фактаж, висвітлений у статті, пов'язаний з іменами відомих мистецтвознавців Г. Логвина, Б. Возницького, Л. Міляєвої.

Ключові слова: науково-мистецькі видання, церковне мистецтво, музеєфікація, мистецтвознавці.

Державна ідеологічна машина Радянського Союзу вперто трималась атеїстичної пропаганди, тому продовжувала нищити храми, нівечити церковні речі тощо. Важливими віхами у збереженні й трансляції традицій та засад церковного мистецтва у той час, попри заборону, можна вважати музеєфікацію, реставрацію українського церковного мистецтва та науково-дослідницьку діяльність у цій сфері. Власне цим займалися окремі відомі діячі українського культури того часу. Серед них хочеться особливо виділити В. Свенціцьку, Г. Логвина, Б. Возницького, Л. Міляєву, В. Свенціцьку, П. Жолтовського, В. Овсійчука. Їхніми зусиллями були поповнені фонди провідних музеїв держави, взято під охорону багато цінних пам'яток культового мистецтва тощо. Власне завдяки їм сьогоднішні майстри церковного мистецтва можуть бачити кращі зразки давнього українського церковного мистецтва. Висвітлення науково-практичної діяльності цих вчених й становить актуальність цієї розвідки, яка стане важливою складовою усестороннього дослідження історії українського церковного мистецтва ХХ ст.

Загалом комплексних досліджень українського церковного мистецтва др. пол. ХХ ст. на сьогодні немає. Історичних хронік музеєфікації церковного мистецтва у ХХ ст. також практично немає. Окремі аспекти статті побіжно висвітлювали наступні розвідки – [2], [3], [4], [5]. А в цілому розвідка побудована на маловідомих фактах, які переважно були зібрані автором самостійно.

Завданням автора було зібрати, систематизувати та зафіксувати окремі достовірні факти та події другої половини ХХ ст., які супроводжували музеєфікацію пам'яток церковного мистецтва й пов'язані з діяльністю вчених, вказаних вище.

Після Другої світової війни музеї, мистецтвознавча наука й загалом культура радянської України були у жалюгідному стані, адже війна двічі прокотилась по її території. Хоча Радянська влада загалом намагалася дбати про культуру, всім було зрозуміло, що церковне мистецтво в цей перелік не входило. Тому польові дослідження старих церков України, збирання, реставрація та атрибуція ікон й інших церковних пам'яток було справою невдячною, а часом і ризикованою. Така діяльність, особливо не узаконена державою, могла нашкодити будь-якому фахівцю в галузі мистецтва. Однак знаходились сміливці і фанати своєї справи і серед музейних працівників, і серед мистецтвознавців.

Висвітлити весь цікавий фактаж, який стосується музеєфікації пам'яток церковного мистецтва, у цій статті неможливо. Нами у цій розвідці не передбачено аналіз усіх аспектів музеєфікації церковного мистецтва України у радянський період після Другої світової війни. На сайтах музеїв, в каталогах, монографіях сьогодні коротко висвітлено історію створення більшості музейних колекцій вітчизняного церковного мистецтва. Хоча мусимо усвідомити, що за сухими музейними інвентарними номерами ховаються реалії того часу, постаті, цікаві і трагічні історії. Факти, наведені нижче, допоможуть зрозуміти обставини які супроводжували музеєфікацію об'єктів церковного мистецтва у 50-70-ті роки та видання книг з цієї тематики. В статті викладено події, які супроводжували порятунок та реставрацію відомих пам'яток церковного мистецтва, знайдених Г. Логвином, Б. Возницьким, Л. Міляєвою. Ці факти подані переважно за спогадами Л. Міляєвої – живого свідка та безпосереднього учасника цих подій. На сьогодні фіксація такого типу спогадів є максимально необхідною, адже йдуть з життя останні учасники тих подій – носії правдивої інформації про обставини й персоналії тих складних часів. Завдяки цим фактам (іноді курйозним, а іноді жорстоким) буде утворена правдива історія збереження церковного мистецтва у др. пол. ХХ ст.

Отож, спочатку декілька біографічних фактів з життя Л. Міляєвої: у 1950 р. – закінчила філологічний факультет Київського університету, з 1949 до 1964 р. працювала у Національному художньому музеї Укра-

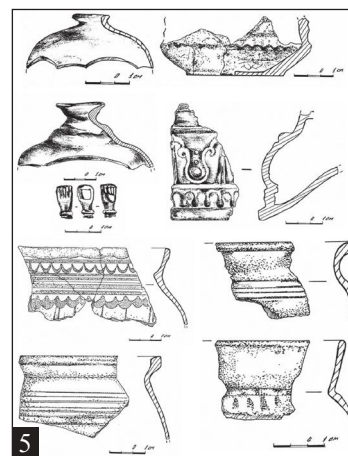
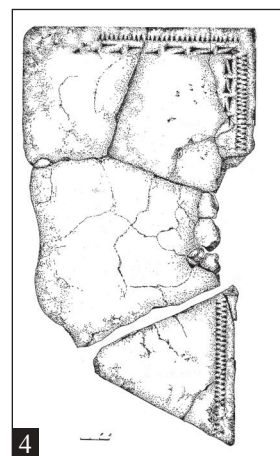
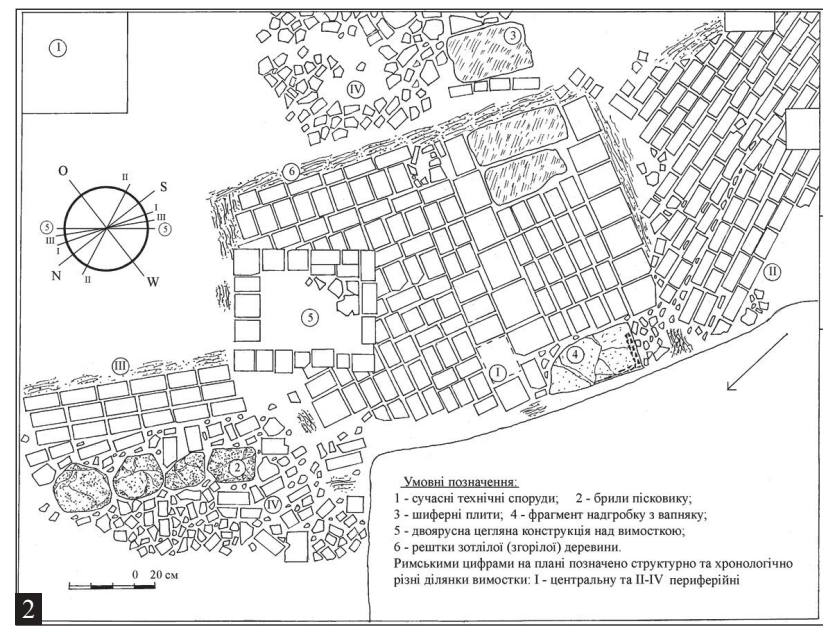


Фото 1. Блок мурування 1-ї пол. XVII ст. у шурфі № 1

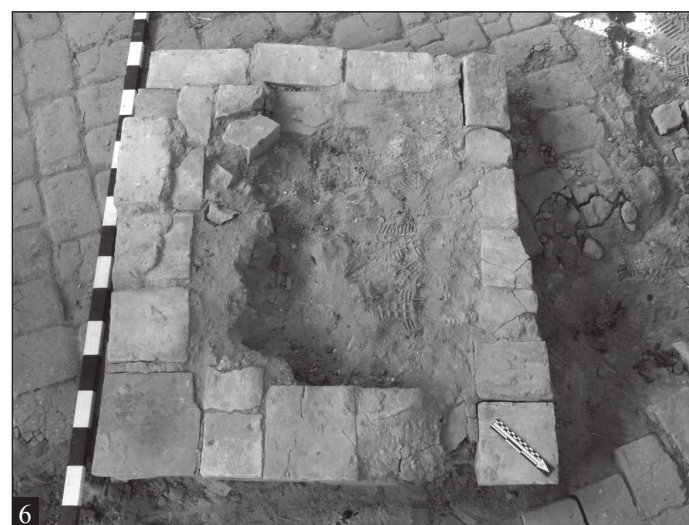
Фото 2. План цегляної вимостки

Фото 3. Центральна частина вимостки (ділянка I)

Фото 4. Надгробок XVI ст. з вапняку у складі вимостки

Фото 5. Археологічні знахідки XVII-XVIII ст.

Фото 6. Основа тимчасового вівтаря



їни (НХМУ). Здійснювала експедиції по Україні з метою поповнення музейної колекції, з 1962 р. й по сьогодні викладає у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури. Для студентів-мистецтвознавців Л. Міляєва – один з тих рідкісних викладачів, які є камертоном професії. Вона працює на кафедрі теорії і історії мистецтва з дня її заснування і завжди пред'являє найвищі вимоги до оточення, маючи для цього усі підстави, адже спочатку вона завжди адресує їх самій собі. Тому абсолютно справедливо вона вважає, що музей – це не приватна структура: “Передусім тут має бути облік і відповідні умови зберігання експонатів, принциповість в експозиційній роботі, просвітницька діяльність – ще один найважливіший елемент. Але найголовніші людські якості не можна просто прописати, їх наявності неможливо вимагати. Вони або є, або немає” [2]. Тому далі пропонуємо декілька історій, пов'язаних з музеєфікацією відомих артефактів українського церковного мистецтва.

Відомий П'ятницький собор у Чернігові був в програмі одної з перших подорожей Л. Міляєвої Україною, під час яких вона вивчала і збирала пам'ятки церковного мистецтва. Просто героїчним, за її словами, був вчинок реставратора П'ятницької церкви П. Барановського, який відреставрував її одразу після Другої світової війни. Впродовж 1943-45 років було проведено консерваційні роботи, а реставраційні тривали довгі сімнадцять років. Реставратор практично не виходив з храму, жив там на зло “партійній банді Чернігова”, яка, вважаючи його божевільним, намагалась будь-якими способами знищити храм (тихцем вони підірвали один з стовпів церкви у його відсутність) [1]. Навіть уночі П. Барановський не припиняв свою роботу, а на питання Л. Міляєвої про світло у дзвіниці о третій ночі він відповів: “Я там розраховував маятник Фуко, як у Ісаківському соборі Пітера. Хочу його тут повісити, щоб конюшню тут не зробили” [1]. І лише в 1962 р. реставрацію церкви у вигляді, близькому до первісного, було завершено. Внаслідок цього досліднику вдалося музеєфікувати її та з великою достовірністю відтворити всі форми споруди, однієї з найважливіших пам'яток давньоруської архітектури. Завдячуючи таким небайдужим людям ошатна П'ятницька церква стоїть сьогодні у центрі стародавнього українського міста. З 1991 року П'ятницька церква – діючий храм Української Православної Церкви Київського Патріархату та улюблене місце молитви багатьох мешканців Чернігова.

Елементи детективу мала й історія першої експозиції церковного мистецтва у післявоєнній Україні у Національному художньому музеї України в Києві. За словами Л. Міляєвої, ця експозиція з'явилась практично нелегально, адже радянські музеї були ідеологічною зброєю, де не мало бути місця “опіуму для народу – релігії”. Музейні працівники зробили її крадькома з фондівських ікон у залі правого крила музею. А якщо серед відвідувачів було начальство (особливо партійне), то зал музейники закривали і робили вигляд, що в тому залі не експозиція. Так у цьому залі “Деїсус” з с. Березної, який і нині у діючій експозиції музею, висів таким чином, що коли заходиш в зал, його одразу не було видно [1].

Наступним кроком Л. Міляєвої на тернистому шляху збереження церковного мистецтва було вивезення ікон та церковних старожитностей з діючих церков, які були відомі їй завдяки численним подорожам Україною в товаристві Г. Логвина та інших відомих діячів культури. Найяскравіше запам'ятались окремі випадки, пов'язані з експонатами, що є нині гордістю музейної збірки НХМУ. “Волинська Богородиця” потрапила до музею наступним чином. Г. Логвин під час своїх численних польових досліджень церковного мистецтва особливо полюбляв відвідувати Волинь, адже з волинськими пам'ятками була пов'язана тема його кандидатської дисертації. Під час одної з подорожей у храмі м. Луцьк його увагу привернула ікона Богородиці, вмонтована у кіот червоного дерева у стилі класицизму, в дорогій шаці 18 ст., дуже затемнена, але з дивовижним поглядом очей лику [1]. Оглянути на місці цю ікону у нього не було тоді можливості і часу. Після приїзду Л. Міляєвої до Луцька та розмови з нею місцевий єпископ зрозумів, що у музеї зберегти в цілісності цю ікону є шансів більше, ніж у діючому храмі за антирелігійної політики держави. Тобто було отримане “добро” від служителів церкви. Однак староста церкви навідріз відмовився передавати ту ікону. Як останній аргумент ним було названо дозвіл з луцької міськради. Такі вимоги музейного працівника не зупинили. В той час була чергова хвиля антирелігійної кампанії і голова міста дав добро, супроводжуючи свій дозвіл словами: “Та забирайте разом з церквою...” [1]. Ікону після того вже без заперечень передали до музейної збірки і вона рік була на реставрації у Санкт-Петербурзі.

Візантійський поліхромний дерев'яний рельєф XI ст. “Святий Георгій з житієм”, перлина сьогоднішньої збірки НХМУ, вважався надзвичайно рідкісним та втраченим ще до війни. Про нього існували дореволюційні публікації, знаходився він до революції у Харлампієвському храмі Маріуполя, а потім сліди його губились в маріупольських степах. За ініціативою своїх випускників – студентів-театралів, які працювали у Маріупольському театрі, Л. Міляєва у товаристві Г. Логвина вирушили у відрядження на пошуки втраченої пам'ятки. “Всі церкви на той час були закриті, у музеях Маріуполя ніхто нічого не знає про нього, крає-

знавці також розводять руками. Змушені повертатись з порожніми руками, однак потрібно було відмітити відрядну посвідку у краєзнавчий музей в адміністрації, яка знаходилась у маленькому сільському будинку у дворі музею. Уже виходячи з будинку, Г. Логвин штовхнув ногою двері у підсобне приміщення (там були ганчірки, відра, віники), а замість частини підлоги, обернута лицем вниз, лежала ця ікона. Це був 1965 р. і я вже не працювала в музеї, тому по приїзді в Київ кажу Л. Членовій – негайно бери реставраторів і вивозь цей скарб” [1]. Після того була довга історія з реставрацією у Санкт-Петербурзі цієї ікони, адже вона була неймовірно пошкоджена, бо, окрім неналежного зберігання, вона двічі горіла.

Навіть у Києві траплялись цікаві історії з “подорожами” ікон між діючими церквами та музеями. Наприкінці 60-х рр. один з керівників відділу релігії у київській міськраді, на відміну від свого попередника – “злодія”, вирішив описати мистецькі пам'ятки у діючих церквах, тобто інвентаризувати те, за що він відповідає. Була створена комісія у складі Г. Логвина, Л. Членової, Л. Міляєвої та інших, завданням якої було обстежити всі діючі церкви і виявити, що там є цінного. Цікава історія сталася під час огляду комісією Покровського жіночого монастиря. Потрапила комісія до монастиря лише з другого разу, завдяки тому що Г. Логвин зумів своїм авторитетом та енциклопедичними знаннями в галузі церковного мистецтва переконати монахинь та ігумену дати дозвіл на обслідування монастиря [1]. “Заходимо у нижню церкву монастиря і бачимо ікону Богородиці в повний зріст, яка закінчується овалом. Вона досить темна, брудна, але ми з Г. Логвином вдивляємось і думаємо, що вона нам нагадує і де ми вже щось подібне бачили? В тій іконі по бокам криптограми Богородиці, але вони вміщені у такі гарні картуші з гірляндами, які тримають путто. І ми згадуємо, що таке бачили на хресті в іконостасі Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Знімаємо розміри, йдемо до церкви в лавру, а там нема ікони Богородиці в іконостасі, щось таке випадкове вставлене. Тобто та ікона була з Троїцької церкви. Потім ця ікона була на реставрації і тепер вона там в іконостасі” – згадує Л. Міляєва [1].

Б. Возницький – унікальна фігура у українському мистецтвознавстві та музейній справі. Завдяки йому в Олесько зберігаються унікальні ікони з Волині та Галичини, привезені експедиціями Картинної галереї і дбайливо розчищені галерейними реставраторами, певні зали замку він присвятив українській іконі. Він вивіз з Бузька першокласні ікони середини XVI ст. Петра і Павла, рідкісну за іконографією ікону Богородиці Милування початку XVI ст. з волинського села Доросиня (в експедиції брав участь Г. Н. Логвин), багато робіт художників XVII ст., в тому числі і Йова Кондзелевича та інших.

Серед львівських славетних ікон було дві, які особливо шанувалися. Одна – святина Домініканського ордену: Богоматір Одигітрія, як пізніше з'ясувалося, XIV – початку XV ст., вивезена поляками після війни до Гданська; друга – ікона Вірменської Богоматері, яка знаходилась у Вірменському соборі. Під час війни вона зникла. І якимось чином на неї натрапив В.С. Вуйцик – ікона знаходилась в родині професора Львівської Політехніки А. Отко. Вуйцик став переконувати власників, щоб вони віддали ікону до музею. Сповістив про це Возницького, згадує Л. Міляєва. Стали агітувати родину удвох. Нарешті власники піддалися, я вважаю, що їх переконала, перш за все, безкорисливість музейників, і вони віддали ікону. Коли ікону розчистили, з'ясувалося, що це чи не найбільш давня ікона Львова. Її датовано XIV ст. і походить вона первісно не з Вірменської церкви, а з львівської катедрі (про що свідчать написи на звороті про реставрацію в XVI ст., які було замальовано олійними фарбами) [4].

“Борис Григорович тішився цією іконою, і спочатку планувалося, що вона буде експонуватися в одній з львівських церков (костел Івана Хрестителя), яка стане музеєм цієї ікони. Він мріяв, що ікона пануватиме в цій церкві, яку колись заснувала Констанція Угорська, дружина князя Лева I Даниловича. Згодом ікону було перенесено в ЛНГМ, де Возницький завжди дбав, щоб вона була належним чином освітлена. Ми з Борисом Григоровичем неодноразово шукали відповіді на питання, які ставила нам ця ікона: про її походження, незвичайний колір тла, відсутність криптограми Богородиці” [4].

Польові дослідження пам'яток (обміри церков, фотофіксацію), які потім були ретельно проаналізовані і залучено до наукового обігу, висвітлено у різних виданнях, виконувались впродовж багатьох експедицій по всій Україні. “Їхали переважно автостопом, несучи всі свої речі й технічне спорядження в руках. Його спеціальна лінійка для обмірів архітектурних об'єктів була у футлярі, подібному на гранатомет. Одного разу його навіть арештували через цю лінійку” [1]. Він мав багато талантів, однак тут ми ще наголосимо на такому моменті його стосовно видання книг: “Важливою складовою всіх цих видань були світлини, зняті, проявлені та надруковані власноручно Григорієм Никоновичем на високому мистецькому рівні. Треба було бачити, як ретельно він обирав оптимальну точку для зйомки, дбайливо налагоджував свою (чи не найдорожчу в Києві 1960-х) широкоформатну фотокамеру “Лінгоф-техніка”, ще і ще настроював механізм компенсації паралаксу, вичікував сприятливого освітлення для досягнення найкращого результату” [5, с. 120].

Події ХХ ст., на жаль, принесли величезні втрати церковному мистецтву, які загальмували його природний розвиток. Латентне існування цього напрямку українського мистецтва у др. пол. ХХ ст. забезпечували багато факторів, зокрема й музеєфікація, реставрація та наукове вивчення. Без збережених пам'яток церковного малярства, пластики тощо практично неможливою б була трансляція традицій та засад церковного мистецтва сьогодні. Тому історія церковного мистецтва України др. пол. ХХ ст., незважаючи на комуністичне свавілля, має унікальні сторінки, своїх безстрашних лицарів та ангелів-охоронців, без фанатичної праці і відваги яких не існувало б багатьох пам'яток церковного мистецтва, а серед них хочеться відзначити внесок Г. Логвина, Б. Возницького, Л. Міляєвої.

Джерела та література

1. Аудіозапис бесіди з Л. С. Міляєвою 15.06.2014, зберігається в архіві автора.
2. Балашова О. Крылатые и бескрылые. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kogydor.in.ua/interviews/1026-krilatye-i-beskrlyye>
3. Вечерський В.В. Феномен довгожителів на ниві українського мистецтвознавства (до 90-річчя Григорія Логвина) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://donklass.com/arhiv/histdisk/heritage/heritage/arhitektura/arhitektura/VechLogv/VechLogv01.htm>
4. Міляєва Л. Спогади про Бориса Возницького. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://namu.kiev.ua/ua/blog/view.html?nid=5>
5. Селівачов М.Р. Григорій Никонович Логвин / Михайло Романович Селівачов// Ант. – № 7-8. – 2002. – С. 119-120.

Резюме

МУЗЕЕФИКАЦИЯ ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ ХХ в. КАК СПОСОБ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ УКРАИНСКОЙ ЦЕРКОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

Дундяк И. (Ивано-Франковск)

Памятники церковного искусства Украины на протяжении ХХ в. часто уничтожались в результате политики коммунистов. Основательные искусствоведческие издания по этой тематике также были в то время редкостью. В статье представлены мало известные широкой общественности эпизоды, которые сопровождали музеификацию церковных достопримечательностей во второй пол. ХХ в. Факты, приведенные в тексте статьи, связаны с именами известных искусствоведов Г. Логвина, Б. Возницкого, Л. Милыевой.

Ключевые слова: научно-художественные издания, церковное искусство, музеификация, искусствоведы.

Summary

HISTORY OF UKRAINIAN CHURCH ART OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY: CHURCH MONUMENTS AND ART CRITIC PUBLICATIONS

Dundyak I. (Ivano-Frankivsk)

During the 20th century, monuments of the Ukrainian Church art were often destroyed as a result of the communists' policy. Fundamental art critic publications on this subject also were rare at those times. The article clears up little known to the public facts accompanying museum study and classification of Church monuments in the second half of the 20th century, as well as circumstances of publishing books on topics related to the Ukrainian Church art. The article covers the facts related to names of famous art critics G. Logvyn, B. Voznytsky, L. Milyaeva.

Key words: scientific and art publications, church art, museum research and classification, art critics.

Федоришин М.В.

(с. Пересопниця,
Рівненська обл.)

ПАМ'ЯТКОЗНАВЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПЕРЕСОПНИЦІ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

УДК 93.902 [904, 908] + 72 : 7.04+37

Анотація: У статті розглядаються проблеми збереження пам'яток культурної спадщини історичного поселення села Пересопниця, проблеми їх дослідження, визначення місця і ролі, динаміки у розвитку та їх подальшої музеєфікації. Крім того, здійснено спробу спрогнозувати тенденції і перспективи популяризації цих пам'яток.

Ключові слова: пам'ятка, культурно-археологічний центр "Пересопниця", село Пересопниця.

Пошук розв'язання проблем збереження пам'яток культурної спадщини в Україні, та й зокрема у Пересопниці, лежить у розумінні важливості руху в соціальному часі, який передбачає об'єктивне вивчення, усвідомлення та висвітлення проблем збереження історичної пам'яті, формування історичної свідомості української нації, популяризації вітчизняного пам'ятокознавчого потенціалу у світовому просторі. На часі також подальше вивчення й актуалізація ефективного використання позитивного потенціалу історичного минулого на сучасному етапі.

Мета роботи зумовлена актуальністю вибраної теми і полягає у комплексному історичному аналізі пам'яток культурної спадщини на терені села Пересопниця.

Реалізація мети передбачає вирішення таких завдань:

- визначити місце і роль, динаміку розвитку музеєфікації історичного поселення Пересопниці;
- спрогнозувати тенденції і перспективи розвитку пам'яток культурної спадщини у Пересопниці.

Як об'єкт вивчення, археологічна пам'ятка на терені Пересопниці має істотні досягнення, які полягають у звітах польових археологів протягом столітнього періоду (Мельник К., Цинкаловський О., Ауліх В., Раппорт П., Терський В., Терський С., Прищепа Б.). Крім того, написана монографія О. Чепіги щодо дослідження пам'ятки староукраїнської філології та графічного мистецтва – Пересопницького Євангелія. Однак, як предмет дослідження історичного ідеалу українського пам'ятокознавства, пересопниця не була у центрі вітчизняних наукових розвідок з релігієзнавства, філології, історії, музеології. У вітчизняній історичній літературі відсутні спеціальні праці, присвячені комплексному дослідженню особливостей історичного поселення та пам'яток Пересопниці. Фактично рівень наукової розробки обраної проблеми визначається лише розрізненими розвідками різної наукової цінності.

Серед здобутків у сфері охорони пам'яток останнім часом – прийняття постанови Кабінету Міністрів "Про занесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України" (2010 р.).

Цінні об'єкти культурної спадщини мають сьогодні майже 1500 міст і селищ та понад 8 тисяч сіл України. На державному обліку перебуває понад 130 тисяч пам'яток, з яких 44% – пам'ятки археології, понад 39% – історії, майже 13% – архітектури та містобудування, понад 4% – монументального мистецтва. До списку історичних населених місць України включено 401 населений пункт

Рівненщина, як історична земля давньої Волині, зберігає 2933 унікальні пам'ятки культурної спадщини.

Літописна Пересопниця, столиця удільного князівства Давньоруської держави, розташована на терені історичної Волині у Рівненській області. Сьогодні це невеличке депресивне село. Однак тут є перспектива створення потужної туристичної інфраструктури. У 2011 році з нагоди відзначення 450-річчя Пересопницького Євангелія тут споруджено музейний комплекс (археологічний музей, музей Пересопницького Євангелія, музей просто неба "Княже місто XI-XIII ст.").

У Пересопниці представлені пам'ятки археології, історії, містобудування та архітектури (культури та воєнно-оборонного зодчества).

Ставлення до пам'яток минулого завжди було і є своєрідним індикатором цивілізованості суспільства. Їх вивчення змінювалося у суспільстві залежно від політичної та економічної ситуації.

Першими науковими розкопками курганних могильників княжої доби на терені колишнього Пересопницького князівства у ХІХ ст. визнані сьогодні роботи Якова Волошинського [5, с. 303]. Він дослідив три кургани [3, с. 74]. Наприкінці ХІХ ст. продовжили розкопки на курганних могильниках Катерина Мель-

ник-Антонович (80 курганів) [8; с. 520] та Федір Штейнгель (7 курганів) [16; с. 145]. У наші часи пам'ятки археології на цій території більш ґрунтовно дослідили археологи С. Терський [13] та Б. Прищепа [9; 10].

Пересопниця – це типове історичне поселення, тут досить добре зберігся ареал середньовічного міста.

Городище літописного міста Пересопниця часів Київської Русі, охоронний номер 2229 (90), розташоване на невисокому мисі правого берега р. Стубли. Археолог Святослав Терський визначив, що це городище – княжий дитинець XII-XIII ст. [13, с. 27].

Окольне місто XII ст. знаходиться у центральній частині села. Це півострів загальною площею 11 га. С. Терський вважає, що тут знаходився підйомний міст [13, с. 32]. Розкопки Б. Прищепи восени 2012 року ділянки на садибі М. Федоришина свідчать про щільну забудову жителів XII ст. над дорогою від центру до дитинця.

Сьогодні ця частина досить щільно забудована, у центрі споруджено у 2011 році головний корпус Культурно-археологічного центру “Пересопниця”.

Городище, монастирище XII ст. (урочище Пастівник) села Пересопниця. На думку С. Терського, існування третьої укріпленої ділянки правобережної частини міста до певної міри копіює тричленну структуру середньоевропейських міст цього періоду [13, с. 32]. Тут знаходиться кам'яний хрест на місці розібраного княжого монастиря XII-XVII ст. при церкві Різдва Богородиці. На сьогодні дане городище не має офіційного статусу пам'ятки археології, але входить до охоронної зони історичного поселення. Сьогодні тут розташований музей-скансен “Княже місто XII-XIII ст.” культурно-археологічного центру “Пересопниця”.

Крім дитинця, сучасні археологи, історики, краєзнавці не менш звертають увагу на **урочище Мигор, посад міста**. Він розташований з південно-східного боку села за мостом через р. Омелянівка. Являє собою великий півострів до 10 га у міжириччі Стубли і Омелянівки. З південного боку можна припустити наявність штучних укріплень, робота аналогічна до спорудження укріплень окольного міста.

Пам'ятку навпіл розділяє автотраса, обабіч якої знаходиться приватна забудова.

Урочище Замостя, посад міста розташований на південь від села за річкою Стублою. Належить до земель запасу села Новостав-Дальній Радухівської сільської ради.

У XII столітті був найбільшим посадським районом літописного міста Пересопниці. Це урочище використовують мешканці села Новостав-Дальній під огороди. На нашу думку, тут ідеальне місце для музеєфікації цієї пам'ятки.

У Пересопниці та околицях відомі такі види архітектурних пам'яток:

- пам'ятки культової архітектури (церковні пам'ятки дерев'яного зодчества та мурованого церковного будівництва);

- пам'ятки воєнно-оборонного зодчества.

Регіоналізм, тобто наявність місцевих відмінностей, є однією з визначальних характеристик нашої національної архітектури. Цій проблемі приділяли увагу багато дослідників – Степан Таранушенко [24], Іван Могитич [22], Віктор Завада [19], Леонід Прибега [23], Григорій Логвин [21]. Для дерев'яних храмів волинського типу характерні присадкуватість пропорцій, наявність опасань, перехід від центрального четверика до восьмерика верху без залому, а також шоломовидна форма бань. Саме до подібного типу і належить наша Свято-Миколаївська церква у Пересопниці. Церква розташована на дитинці давньоруського літописного міста. Археолог Володимир Терський знайшов тут сліди давньоруського храму [25]. Подібні храми (одноверхі, тридільні) збудовані у селах Рівненського району: Михайлівська церква у Старожуківі (1731 р.), Успенські церкви у селі Караєвичі (1740 р.) та місті Рівному (1756 р.), церква Святої Параскеви П'ятниці у селі Понябелі (1767 р.), Покровська церква у Грушвиці (1766 р.), Миколаївська церква у селі Корнині (1771 р.), Воскресенська церква у селі Голишіві (1775 р.).

Вперше історію Пересопницької церкви описав відомий краєзнавець Микола Теодорович наприкінці XIX ст. [20, с. 436]. Краєзнавець подав інформацію про наявність у церкві метричної книги від 1804 року, сповідальні відомості від 1806 року. Зовнішній вигляд пересопницької церкви та дзвіниці спробувала описати Олена Годованюк у своїй збірці “Монастирі та храми Волинського краю” [18, с. 42]. Автор зробив опис будівлі церкви та внутрішньої частини у 2013 році [33]. Слід визнати, що на сьогодні ще не має наукового архітектурного опису нашої пам'ятки.

Свято-Миколаївська церква у Пересопниці належить до пам'яток давньоукраїнської волинської школи, яка не зазнала іноземних впливів. Вона збудована безіменними місцевими теслярами і в цьому її унікальність.

В околицях Пересопниці нині зберігється цілий ряд унікальних пам'яток церковної архітектури XVIII ст., які можна позначити двома типами: тридільним і хрещатим. Крім того, їх можна поділити на муровані та дерев'яні.

Муровані церкви у селах Милостіві, Сухівцях та Ясининичах.

У мурованому церковному будівництві Волині XVIII ст. хрещаті центричні храми посідають одне з провідних місць. У цей час створено певний канон, який знайшов своє відображення у формі плану, пірамідальної композиції об'ємів і висотному розкритті внутрішнього простору.

Пам'ятки воєнно-оборонного зодчества. Регіон Погориння або Погорина – територія в басейні р. Горині, правої притоки р. Прип'яті, посідає особливе місце в історії України. У X ст. тут проходив західний кордон “Руської землі” – історичного ядра Київської держави. До знаменитого походу великого київського князя Володимира на території між ріками Горинь та Стир, у районі древлянсько-волинського пограниччя необхідно шукати сліди діяльності київської влади, спрямовані на освоєння прикордонного регіону. Згодом ця територія стала ареною запеклої боротьби між київськими та волинськими князями. У соціальному плані на Русі, як і в інших країнах, існували різні типи укріплених поселень: общинні фортеці, військово-феодалні замки, порубіжні фортеці та власне міста.

Досить ретельно класифікував західноукраїнські пам'ятки оборонного зодчества Микола Котляр [25], а волинські – Богдан Прищепа [26]. Велику увагу приділив оборонним укріпленням волинських давньоруських міст і зокрема Пересопниці Святослав Терський [32]. Появі історичної карти міст Давньоруської держави завдячуємо дослідникові XIX ст. Миколі Тихомирову [34]. Він за скупими рядками літописів виявляв міста та локалізував їх. На основі археологічних досліджень оборонну систему давньоруських міст досить змістовно описав О. Ратич [30].

Протягом останніх десятиліть внаслідок проведення на цій території широкомасштабних археологічних розкопок та розвідок зібрано багатий джерельний матеріал. Успіхи археологічних досліджень останніх десятиліть, проведених передусім Волинською археологічною експедицією Львівського історичного музею у 1987-2006 рр., дають змогу роглянути згадані наукові проблеми у різних аспектах.

Значні роботи проведено у літописних містах Пересопниця (В.С. Терський, С.В. Терський, Б.А. Прищепа (1974–2004 рр.), Дубно (І.К. Свешніков, 1994, Б.А. Прищепа, 1989 р.), на городищах Листвин (Р.М. Чайка, 1071–1995 рр.), Жорнів (Р.М. Чайка, 1978, Б.А. Прищепа, 1989 р.).

Військовим та політико-адміністративним центром цієї території у розглядуваний період була Пересопниця. В етапах розвитку соціально-топографічної структури княжої фортеці та її округи протягом X–XIV ст. втілювався процес військово-технічного розвитку фортифікацій.

Історію розбудови укріплень княжого замку (дитинця) вказує сам топонім “Пересопниця”, що походить від слова “пересип”, “гребля” – назви земляних укріплень та гідротехнічної споруди. Освоєне у 2-й половині XI ст. чотирикутне городище так званого “волинського типу”, поширеного, за словами С. Терського, лише в межах історичної Волині: від Горині на сході, до Вепра – на заході (на колишньому польсько-українському пограниччі) площею близько 7 га було найбільшим серед укріплень цього типу. Воно в три рази більше за площею, аніж збудований за цією ж схемою дитинець столиці Волині (Володимирії) – Володимир. На основі власних розвідок та мандрівок автор має змогу розширити ареал поширення городищ так званого волинського типу. Це Північне Підляшшя. На сьогодні тут добре збережені і доглянуті подібні городища у місті Більську Підляському, селах Збучі, Мельнику та Дорогичині.

Суцільні обстеження міської округи Пересопниці дали змогу встановити систему оборони цієї густо-заселеної поселенської агломерації, що займала басейн р. Стубли. Це потужні замки-фортеці у літописних містах Заріцьку, Мильську та Жорнові.

Пам'ятки історії. Група пам'яток і пам'ятних місць, пов'язаних з найбільш важливими подіями культури, мистецтва та творчістю виявлена у Пересопниці. Зокрема, це пам'ятні місця та знаки, пов'язані із Пересопницьким Євангелієм:

- кам'яний хрест на монастирищі (урочище Пастівник);

- пам'ятний знак Пересопницькому Євангелію (центральна частина села, нині територія КАЦ “Пересопниця”).

Кам'яний хрест заввишки 160 см поставили мешканці села на місці колишнього монастиря. У цій православній обителі 29 серпня 1561 року було завершено велику подвижницьку працю над перекладом Четвероевангелія на тогочасну руську (староукраїнську) мову, яке увійшло в історію під назвою Пересопницьке Євангеліє.

Коли було встановлено хрест – невідомо, найстаріші мешканці села Пересопниця розповідали, що їхні діди пам'ятають його таким, яким він є сьогодні. Однак пошанування з боку мешканців Пересопниці до цієї святині проявлялося в наступному:

- перед Великоднем його білили вапном;
- на престольне свято Святого Миколая 22 травня церква виділяла вишитий новий рушник, який вішали на верхнє рамено хреста.

Відомо, що у 1630 році монастир у Пересопниці розібрали відповідно до грамоти короля, а майно передали до Клеванського замку. Там князь Миколай Чорторійський готував відкриття школи єзуїтів-мессіонаріїв. Цілком очевидно, що хрест поставили мешканці села, парафіяни Миколаївської церкви.

Кам'яний хрест у Пересопниці не стоїть на державному обліку як пам'ятка історії. Хоча, на нашу думку, він заслуговує статусу пам'ятки історії місцевого значення.

Під час будівництва культурно-археологічного центру "Пересопниця" біля хреста було розкопано два поховання, а надмогильні плити давньоруського періоду поклали для експозиції. Нині цей об'єкт входить до музею історичної реконструкції "Княже місто XII-XIII ст."

Отже, кам'яний хрест є визначним місцем. Місцем, де творилося і було завершено знамените Пересопницьке Євангеліє.

Пам'ятний знак Пересопницькому Євангелію було споруджено у селі Пересопниця біля сільського клубу 14 травня 1989 року. На сірому граніті заввишки 2,5 м були викарбувані слова у стилізованому давньоруському обрамленні: "У Пересопниці в 1560–1561 роках створено українську першокнигу "Пересопницьке Євангеліє" – визначну пам'ятку української літератури і культури".

У кожній битві настає переломний момент, коли шальки терезів хитнулися в той чи інший бік. Хитнулися ледь помітно. Але саме від цієї миті і починається новий етап, новий відлік часу. За словами письменника Євгена Шморгуна, саме таким переломним моментом у багатолітній війні наших земляків-волинян за незалежність Вітчизни і стало відкриття пам'ятного знака українській Першокнизі у Пересопниці. Цей клаптик землі довкола брили сірого граніту з викарбуваною на ній розгорненою книгою перетворився у плацдарм поступу до нової історії України. І хоч комуністичний режим тоді ще мав величезну силу, хоч його щупальці ще продовжували стискувати кожну живу думку і дію, але глуху радянську греблю вже було підточено живим весняним струмком [34].

14 травня 1989 року у Пересопниці було відкрито пам'ятник радості і високого злету духу нашого народу. За цією книгою стоїть наша справжня історія і наша культура, які творилися століттями. З цього часу з ініціативи Рівненської обласної організації Спілки письменників України було започатковано обласне свято духовності і культури.

Цей культурологічний захід відбувався щороку 22 травня, на храмове свято у Пересопниці. Пам'ятний знак Пересопницькому Євангелію у селі Пересопниця занесений до Реєстру нерухомих пам'яток культурної спадщини у 2001 році як пам'ятка історії місцевого значення.

Одним із першочергових завдань в Україні у сфері є створення сучасної законодавчої бази, її розвиток та гармонізація відповідно збереження пам'яток культурної спадщини до вимог європейського законодавства.

Нині в Україні діє понад 100 нормативних актів, що формують відповідне правове поле охорони пам'яток культурної спадщини.

У міру просування людської цивілізації в сучасному просторі все більше вивільняється вільного часу для самовдосконалення людини; тож сфера туристичної індустрії об'єктивно буде розширюватися, як буде зростати й зацікавлення людини культурно-мистецькою спадщиною, посилюватися її інтерес до міжкультурних контактів. А отже, актуалізується питання охорони культурної спадщини, яка в сучасних умовах все більше виступатиме об'єднуючим чинником народів та значним фінансовим джерелом існування держави.

В контексті нашого дослідження звертаємо увагу на те, що село Пересопниця має повне право бути внесеним до переліку історичних населених місць. Відповідно до Порядку визнання населеного місця історичним, воно має відповідати щонайменше двом критеріям:

- наявність історичних, архітектурних, ландшафтних та садово-паркових об'єктів культурної спадщини, які мають містоутворювальне значення;

- збереження основних композиційних центрів та композиційних осей населених місць.

Вказані критерії уможливають віднесення села Пересопниці до списку історичних місць України.

З'ясуємо, особливість дерев'яних храмів XVIII ст. у Пересопниці та околицях:

1) храми не мають ні головних, ні другорядних фасадів. Вони – як скульптура – розглядаються з усіх боків. Тому красу нашої церкви важко збагнути в проекції чи малюнку, їх треба бачити в натурі, обійти навколо. Вони вражають гармонією, зачаровують інтимністю і задушевністю;

2) велика кількість сполучень і варіацій різноманітних частин споруди породжує неповторність дерев'яних зразків у різних населених пунктах;

3) оригінальність інтер'єрів (іконостаси, царські врата – справжні мистецькі витвори);

4) іконопис – як джерело найдавнішого образотворчого мистецтва.

Зрештою, це музеї просто неба.

Отже, село Пересопниця на сьогодні має досить потужний археологічний, історичний та архітектурний потенціал пам'яток культурної спадщини, які слугують джерелом для пізнання минулого нашого краю, стверджують у свідомості людей поняття приналежності до національної культури, водночас демонструють вклад українського народу до світової культури.

Джерела та література

1. Закон України "Про охорону археологічної спадщини" № 1626-IV від 18.03.2004 року.
2. Закон України "Про охорону культурної спадщини" № 1771-III від 01.06.2000 року.
3. Антонович В.Б. Археологическая карта Вольнской губернии / В.Б. Антонович // Труды XI Археологического съезда в Киеве. – М., 1901. – Т. 1. – С. 36-133.
4. Антонович В.Б. О местоположении летописных городов Шумска и Пересопницы / В.Б. Антонович // Труды XI Археологического съезда в Киеве. – М., 1901. – Т. 1. – С. 148-154.
5. Бліфельд Д.І. Могиляники / Д. І. Бліфельд // Археологія Української РСР. – К.: Наук. думка, 1975. – Т. 3. – С. 303-307.
6. Горін С.М. Пересопницький монастир Різдва Пресвятої Богородиці / С.М. Горін // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Історичні науки. – Луцьк, 2009. – № 22. – С. 222-229.
7. Клейн С.С. Археологические источники / С.С. Клейн. – Л., 1978. – С. 88.
8. Мельник Е.Н. Раскопки в земле лучан / Е.Н. Мельник // Труды XI Археологического съезда в Киеве. – М., 1901. – Т. 1. – С. 514-576.
9. Прищепя Б.А. Дослідження поселення ранніх слов'ян у Пересопниці / Б.А. Прищепя // Археологічні дослідження Львівського університету. Вип. 13. – Львів, 2010. – С. 276-295.
10. Прищепя Б.А. Слов'яно-руські фортеці IX–XII ст. у Погоринні / Б.А. Прищепя // Вісник Національного університету "Львівська політехніка". – № 571. – Держава та армія. – Львів, 2006. – С. 105–118.
11. Пелешин М.А., Чайка Р.М. Нові давньоруські ювелірні вироби із Західної Волині / М.А. Пелешин, Р.М. Чайка / Археологія. – К., 1991. – № 1. – С. 137–141.
12. Терський В.С. Шукаючи сліди Пересопниці / В.С. Терський // Червоний прапор. – Рівне, 1975. – 6 липня. – № 131.
13. Терський С.В. Пересопниця. Красназвичайний нарис : Монографія / С.В. Терський. – Рівне, 2003. – 158 с.
14. Федоришин М.В. Історія містечка Жукова / М.В. Федоришин // [Електронний ресурс] : сайт Історична Волинь.
15. Цинкаловський О. Стара Волинь та Волинське Полісся : (Красназвичайний словник від найдавніших часів до 1914 року) : у 2-х т./ О. Цинкаловський. – Вінніпег, 1986. – Т. 2. – 579 с.
16. Штейнгель Ф. Р. Раскопки курганов в Вольнской губернии, произведенные в 1897-1900 гг. //Ф.Р. Штейнгель // АЛЮР. – К., 1901. – № 4. – С. 145-146.
17. Двойнінова О.В. Особливості дерев'яної церковної архітектури Волині XVIII століття / О.В. Двойнінова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки РДГУ. – Вип. 16. – Т. I. – Рівне, 2010. – С. 34-37.
18. Годованюк Олена. Монастирі та храми Волинського краю. / Олена Годованюк – К., 2004. – С. 176.
19. Завада В. Особливості становлення стилю бароко в монументальній дерев'яній архітектурі Полісся / В. Завада // Архітектурна спадщина України: Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 243–247.
20. Историко-статистическое описание церквей и приходов Вольнской епархии / сост. Н.И. Теодорович. – Т. 2: уезды Ровенский, Острожский, Дубенский. – Почаев, 1889. – С. 1120.
21. Логвин Г. Стильові особливості архітектури й монументально-декоративного мистецтва українського бароко / Г. Логвин // Архітектурна спадщина України. – Вип. 4. – К., 1997. – С. 51-59.
22. Могитич И. Традиции и влияние в народном зодчестве западных областей Украины / И. Могитич // Архитектурное наследие. – 1984. – № 32. – С. 114–118.
23. Прибега Л. Народное зодчество Украины: Охрана и реставрация / Л. Прибега. – К., 1987. – с. 89.
24. Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України / С. Таранушенко. – К., 1976. – С. 132.
25. Котляр М.Ф. Нариси воєнного мистецтва Давньої Русі / М.Ф. Котляр. – К., 2010. – 278 с.
26. Прищепя Б., Прищепя О. Історичне красназнавство Волині : Навч. посіб. / Б. Прищепя, О. Прищепя. – Рівне, 2008. – 351 с.
27. Ратич О. До питання про розташування і оборонні споруди давньоруських городів Південно-Західної Русі / О. Ратич // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Вип. 5. – К., 1964. – С. 115–129.
28. Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). – Т. II. – М., 1989. – С. 378–379.

29. Терський С.В. Оборонний комплекс княжого міста Пересопниці / С.В. Терський // Вісник Національного університету "Львівська політехніка". – № 634: Держава та армія. – 2008. – С. 8–17.
30. Терський С. В. Оборонні укріплення Наддублянщини – волості княжого міста Пересопниці у X–XIII ст. / С.В. Терський // Вісник Національного ун-ту "Львівська політехніка". – № 652 : Держава та армія. – 2009. – С. 14–19.
31. Тихомиров М.Н. Древнерусские города. – Издание второе, дополненное и переработанное. – М., 1956.
32. Федоришин Микола. Правда про спорудження пам'ятного Знаку. З перших уст / Микола Федоришин // Пересопницькому Євангелію – 450 років / Упоряд. П.М. Кралюк. – Острог-Рівне, 2011. – 240 с.
33. Федоришин Микола. Пам'ятки культової архітектури XVIII ст. у Пересопниці як складова музейного комплексу / Микола Федоришин // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. Кн. II. – Львів, 2014. – С. 450–460.
34. Шморгун Євген. Те, що гріє душу / Євген Шморгун // Пересопницькому Євангелію – 450 років / Упоряд. П.М. Кралюк. – Острог-Рівне, 2011. – 240 с.

Резюме

ПАМ'ЯТНИКОВЕДЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПЕРЕСОПНИЦЫ В НЫНЕШНИХ УСЛОВИЯХ

Федоришин Н. (С. Пересопница, Ровенская обл.)

В данной статье рассмотрены памятники национального наследия, находящиеся на территории исторического (летописного) села Пересопница Ровенской области. Представлено детальное описание памятников археологии, истории, культовой архитектуры. При их характеристике основное внимание обращается на проблемы сохранения и дальнейшего использования с целью привлечения туристов.

Памятники Пересопницы служат источником для познания прошлого родного края, воспитывают у людей чувство принадлежности к национальной культуре, одновременно демонстрируя вклад украинского народа в мировую культуру.

Ключевые слова: *памятник, культурно-археологический центр "Пересопница", деревня Пересопница.*

Summary

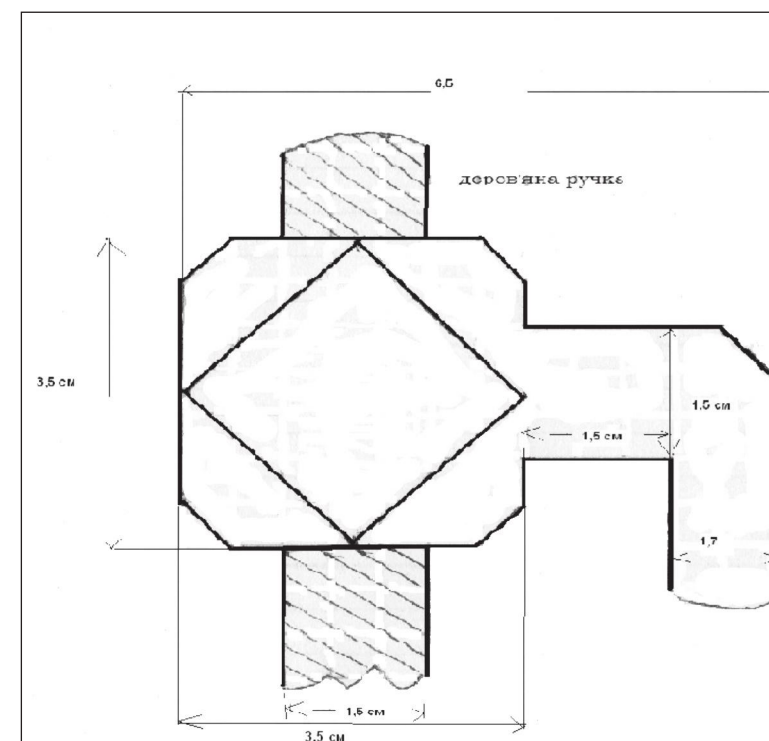
PERESOPNITSA HERITAGE POTENTIAL IN MODERN TIMES

Fedoryshin M. (Peresopnica)

This article deals with national heritage monuments on the territory of historical (Chronicle) Peresopnitsa village of Rivne region. Presented by a detailed description of archaeological, historical, religious architecture. With their characteristic focuses on the problems of preservation and future use s to attract tourists.

Monuments Peresopnitsu serve as a source for knowledge of the past of his native land, bring people the notion of belonging to a national culture, at the same time show the contribution of the Ukrainian people to world culture.

Key words: *monuments, culture and archaeology center Peresopnitsa, Peresopnitsa village.*



Булава з гачком із Пересопниці. Мал. М. Федоришина

Шишка М.М.
(Броди)

АВСТРО-УГОРСЬКІ ФОРТИФІКАЦІЙНІ СПОРУДИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В ОКОЛИЦЯХ БРОДІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

УДК 355.424.1:623.12

У статті на основі польових об'єктів, переказів старожиливі та історичної літератури досліджено військові фортифікаційні споруди австро-угорської армії періоду Першої світової війни. Також подано детальний аналіз параметрів бліндажів і ДОТів, опис їх конструкції та картографічне розташування на місцевості. На окрему увагу заслуговує характеристика облаштування військових австро-угорських фортифікаційних споруд. Також звернено особливу увагу на побут вояків цесарської армії, зокрема старшого офіцерського складу.

Ключові слова: залізобетонні бліндажі, ДОТи, бійниці, бункери, окопи, шанці, фашини, лінія оборони, фронтова смуга.

Як відомо з історії Першої світової війни, під час широкомасштабних боїв, зокрема Горлицької військової операції і подальших стрімких атак, проведених австро-угорськими та німецькими військами проти армії Російської імперії, росіяни, сповненні страхом поразок, почали спішно відступати. До осені фронтова смуга між воюючими імперіалістичними сторонами перемістилася від Карпат далеко на схід і пролягла практично по прямій (з невеликими вигинами) від Риги аж до румунського кордону неподалік Чернівців. Місто Броди, що в сотні кілометрів на схід від Львова, теж потрапило у фронтову смугу, яка простяглася від Балтики до Румунії.

Обмежені у військових припасах і виснажені важкими боями, воюючі сторони до осені 1915 року майже припинили бойові дії і почали готуватися до зими – розбудовували оборонні фортифікації, укріпляли бойові позиції. Якщо на фронті й відбувалися якісь бої, то вони були незначними – позиційними.

З осені 1915-го до літа 1916-го на західних околицях міста Броди австро-угорські війська облаштували широченну лінію оборони. Про її потужність можна судити із залишків шанців та залізобетонних фортифікаційних споруд, яких дуже багато між селами Берлин, Лагодів, Сидинівка, Ковпін, Пониковиця Бродівського району Львівської області. Оборонна смуга тут сягала ширини 1-2 км і складалася з 2-х ліній бліндажів, повнопрофільних окопів з траверсами та вузлів опору, які були поєднані між собою ходами сполучення. Залишки бункерних ям в лісовому масиві за селом Лагодів свідчать про те, що розміри земляних бліндажів, вибудованих австрійськими вояками у цій місцевості, в середньому сягали 8x10 м. Вони були достатньо просторими, всередині облаштовані столами, зазвичай на причілку, а по боках – нари. У деяких бліндажах було електричне освітлення.

Щодо шанців, сліди яких ще й сьогодні можна бачити в околичних лісах біля Бродів, то вони були досить таки глибокими, у декілька ярусів і будувалися зигзагом. Їх стінки і бруствери були старанно викладені фашинами (фото 1).

Аналізуючи розташування колишніх укріплень, що у лісах за селами Лагодів та Ковпін, можна стверджувати, що тут розташовувалися тили австро-угорської армії. Очевидно, то була друга лінія оборонної смуги, яка пролягала в західних околицях міста Броди. Адже перша лінія оборони, на якій більше бойових позицій у вигляді ДОТів, заглиблень під артилерійські лафети, кулеметних гнізд тощо, знаходилася від другої на віддалі 1-1,5 км у бік Бродів і тягнулася з Волині, через села Бовдури, Берлин, Лагодів – до присілка Голотівка, що біля села Смільне Бродівського району. Там вона стрімко повертала до села Сидинівка, утворюючи гострокутне фортифікаційне спорудження бастіонного типу, далі через залізничну колію пролягала полями в напрямку Пониковиці... й на Тернопільщину (див. карту 1).

Ділянка лінії оборони від села Берлин до присілка Голотівка була прокладена практично паралельно із руслом річки Бовдурки на відстані кількох десятків метрів. Саме на ній було вибудовано багато залізобетонних бліндажів. За своїми розмірами вони були невеликими й призначалися, найвірогідніше, для укриття офіцерів. Дистанція між бліндажами, в основному, сягала не більше 300-400 м, хоча місцями віддаль між ними була значно меншою. Цей факт вказує на те, що дистанційне розташування залізобетонних бліндажів по першій окопній лінії не мало чіткої структури і залежало від рельєфу місцевості. До речі, шанці бойової лінії австрійського фронту, які проходили через село Лагодів, були прокладені саме на піщаному ґрунті, але не по торф'яних болотах. І хоча стан колишніх австрійських окопів бойової лінії оборонної смуги на

західній околиці Бродів, зокрема в селі Лагодів, за 100 років доволі неприглядний – вони значно зруйновані часом, а місцями взагалі й сліду немає – за селом є ще ділянки, де окопи добре збереглися. Також в цій місцевості залишилися у добротному стані й більшість залізобетонних бліндажів. Найбільше їх скупчення – на зламі лінії оборони, у місці її крутого згину, неподалік присілка Голотівка, що між селами Лагодів та Смільне, де бойові позиції австро-угорців мали форму бастіону. На площі якихось 3 га була доволі складна шанцева розв'язка. Дотепер збереглося 6 залізобетонних бліндажів, розташованих безсистемно й на незначній віддалі один від одного – всього кілька метрів. Можливо, їх там було й більше. За своїми розмірами вони не є великими, проте різними у метричному значенні (Карта 1).

На жаль, сьогоденний стан бліндажів на цьому своєрідному бастіоні між Лагодівом і Смільном не дозволяє детально обслідувати їх й провести точні заміри кожного – деякі з них зруйновані, інші – до верху обсіпані землею й оброслі чагарниками. Однак все ж вдалося дослідити окремі із них.

Щоб детально уявляти, для кого і для чого вибудовувалися вояками цесарської армії залізобетонні бункери в оборонній системі, наведу детальний опис деяких із них.

Бліндаж (фото 2), що в шанцевій системі окопів, яка є чи не найближче до Бродів, не є просторим за своїми внутрішніми розмірами. На топографічній карті його позначено як Бл. 1. За своєю формою бліндаж прямокутний, зовнішні розміри складають 290x470 см. Товщина бетонного перекриття (без земляного насипу) дорівнює 80 см. Товщина трьох окружних стін – 60 см, товщина четвертої тильної стіни – 46 см. Ширина дверного проходу – 70 см. Площа внутрішнього приміщення – 350x184 см, що дорівнює майже 6,5 м² кімнатної площі. Висота до стелі в бункері сягає 180 см. У бетонному перекритті є вентиляційний канал діаметром 25 см. Цей бліндаж, у порівнянні з бліндажами Бл. 2 і Бл. 3 (фото 3, 4), що на віддалі декількох метрів по обидва боки від нього, можна вважати достатньо просторим за своєю кімнатною площею. Площі двох бункерів, що поруч, – значно менші.

Бліндаж Бл. 4 (фото 5) знаходиться на рельєфному підвищенні – піщаному валуні й не обсіпаний землею. За своїми розмірами його прямокутна форма із зовні дорівнює 460x310 см. Товщина перекриття, можна сказати, стандартна – 80 см з вентиляційним каналом діаметром 25 см. Внутрішні розміри – 300x155 см. Дверний прохід дорівнює 70 см, висота приміщення – 180 см.

Бліндаж Бл. 5 (фото 6) вибудований поруч четвертого бліндажа на віддалі майже тридцяти метрів і до половини обнесений землею. Його зовнішні розміри дорівнюють 320x340 см, внутрішні – 180x180 см. Товщина бетонного перекриття без земляного покриву та товщина передньої і двох бокових стін – 80 см, а товщина тильної стіни, в якій знаходиться дверний прохід, – 60 см. Відмінним від інших бліндажів у цьому бункері є вентиляційний канал, який закладено у боковій стіні, притім – горизонтально й діаметром 14 см. Ширина дверного проходу – 70 см, висота до стелі стандартна – 180 см.

Бліндаж Бл. 6 (фото 7) у згаданому оборонному бастіоні є крайнім з південного боку й розташований край дороги, що поєднує села Смільно і Лагодів. Точно визначити зовнішні розміри цього бліндажа неможливо, оскільки він із трьох боків обнесений землею. Товщина стіни тильної – 80 см, а товщина перекриття на 10 см більша, ніж у п'ятих вищезгаданих, й дорівнює 90 см. До речі, на фото добре проглядається лінія додаткового десятисантиметрового нарощення товщини перекриття. Розміри приміщення – 160x180 см. Висота до стелі – 180 см.

З огляду на вищенаведений опис, можна зробити висновок, що бліндажі на території фортифікаційних споруд бастіонного типу під Бродами у своїх внутрішніх розмірах є доволі, так би мовити, тісними для довгострокового мешкання у них. Адже за такої обмеженої площі, всередині окремих бліндажів не було реальної можливості облаштувати спальне місце для вояка, не кажучи вже за необхідні, щонайменше, столик і табуретку. Відтак, можна зробити висновок, що призначення цих бліндажів – схованка для офіцера під час гарматного обстрілу, несення бойової вахти тощо. Житлові бліндажі, найвірогідніше, були в шанцевій системі тилової лінії оборонної смуги, яка знаходилася, як зазначено вище, у лісі за селом Лагодів.

Від бастіонного укріплення, у північно-західному напрямку, по оборонній лінії пролягав окоп, глибиною в межах п'яти метрів, через села Лагодів та Берлин і далі на Волинь. Його залишки ще й донині добре проглядаються на місцевості. На лінії окопу теж було чимало бліндажів. Проте до сьогодні їх залишилося декілька вцілілих, від двох – лишень руїни.

На вищеподаній топографічній карті чорними точками по оборонній лінії позначено розташування бліндажів в околицях міста Броди. Однак найцікавішим, як на мою думку, є залізобетонний австрійський бліндаж, що стоїть біля моста через річку Бовдурку в селі Лагодів, на обійсті мешканця Володимира Худика. На карті він позначений як Бл. В.А (фото 8).

Цей бункер досить добре зберігся, і він знаходиться поза лінією оборони, яка проходила через село. За своїм зовнішнім окресленням бліндаж Бл. В.А є Г-подібної форми. Висота внутрішнього приміщення цьо-

го бліндажа дорівнює 180 см, тут є два вентиляційні канали розміром 25 см, товщина перекриття – 80 см. Бліндаж має четверо дверей: по двоє у західній та південній стінах. Окрім дверей у південній стіні є ще два невеликі віконця розміром 60x45 см. До речі, над одними із дверей донині зберігся напис, викарбуваний на своєрідній барельєфній таблиці, де зазначено: В.А. LST.J.R. 25. 1916. З огляду на напис, можна стверджувати, що бліндаж було збудовано у 1916 році.

До речі, цей великий бетонний бункер не був поєднаним окопними проходами із шанцевою системою оборонної смуги. Очевидно, він слугував укриттям для вартових, які охороняли моста через річку Бовдурку. Однак підтвердження інформації про те, що в ньому квартирувала австрійська військова охорона, в історичних документальних джерелах віднайти не вдалося.

Окрім вищеописаних бліндажів, на теренах Бродівщини немало й ДОТів – довготривалих оборонних точок (фото 9–11). Але такі споруди зустрічаються рідше. За своєю формою вони бувають різними – зовсім нестандартними: округлими з передової і бокових сторін і прямими із тилового боку, п’яти-, шести- і навіть семигранними, одно- і двоярусними, з двома й трьома віконцями-бійницями для ведення фланкуючого (перехресного) вогню.

Вищеописані австро-угорські фортифікаційні споруди Першої світової війни на західній околиці Бродів не єдині на теренах Бродівського району Львівської області. Загальна їх кількість – віцільох і зруйнованих – майже 50 шт. На поданій топографічній карті околиць міста Броди залізобетонні бліндажі позначені сірими кружечками по лінії оборони, а ДОТи – зірочками. Усі вони не мають жодного охоронного статусу й потребують збереження, оскільки за останні роки піддалися руйнації з боку шукачів металобрухту.

На сьогодні у планах небайдужих місцевих мешканців, шанувальників воєнної історії рідного краю, та й просто ініціативних людей Бродівщини – надати усім цим військовим фортифікаційним спорудам хоча би статус “Пам’ятка місцевого значення”. А в майбутньому із частини з них, особливо з тих шести, що найближче до міста Броди, створити своєрідний воєнний скансен. Звичайно, ініціаторам створення такого “музею просто неба” без допомоги високих державних структур та меценатів не обійтися. Тож місцеві краєзнавці сподіваються на реальну підтримку державних і бізнесових структур у збереженні історичної спадщини для майбутніх поколінь.

Джерела та література

1. Онищук Я. Бродівщина в часи Першої світової війни // Броди і Бродівщина. Історично-мемуарний збірник. Кн. II. – Броди, 1998. – С. 293–312.
2. Стрільчук В. Клекотів – село на кордоні. – Дрогобич : Трек Лтд, 2012. – С. 98-101.
3. Picture descriptions photo album 03. Artillery East Front. – Pgs. 123.
4. <http://ukrmap.su/uk-uh10/1367.html>
5. http://uk.wikipedia.org/wiki/Брусилівський_прорив
6. <http://history.kremenets.net.ua>

Резюме

АВСТРО-ВЕНГЕРСКИЕ ФОРТИФИКАЦИОННЫЕ СООРУЖЕНИЯ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ОКРЕСТНОСТЯХ БРОДОВ ЛЬВОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Шишка М.Н. (Броды)

В статье на основе полевых объектов, рассказов старожилов и исторической литературы исследованы военные фортификационные сооружения австро-венгерской армии периода Первой мировой войны. Также представлены детальный анализ параметров блиндажей и ДОТов, описание их конструкции и картографическое расположение на местности. Отдельного внимания заслуживает характеристика устройства военных австро-венгерских фортификационных сооружений. Также обращено особое внимание на быт воинов австрийской императорской армии, в частности старшего офицерского состава.

Ключевые слова: железобетонные блиндажи, ДОТы, бойницы, бункеры, окопы, шанцы, фашины, линия обороны, фронтовая полоса.

Summary

AUSTRO-HUNGARIAN FORTIFICATIONS OF WORLD WAR I IN ENVIRONS OF BRODY LVIV REGION

Shyshka M.M. (Brody)

In the article, based on the field objects, retellings of old residents and historical literature, were researched the military fortifications of the Austro-Hungarian army of the World War I. It’s also presented a detailed analysis of the parameters of bunkers and pillboxes, a description of their design and location on the map. There deserves special attention the characteristic of the Austro-Hungarian fortifications. It’s also paid special attention to the life of the Austrian Imperial Army soldiers, particularly senior officers.

Key words: reinforced concrete bunkers, pillboxes, loopholes, bunker trenches, trenches, fascines, defensive line, frontline band.



Карта 1

Марціяш Дир Н.В.
(Збараж)

**ФОРТИФІКАЦІЙНІ СПОРУДИ СЕЛИЩА ЗАЛІЗЦІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ:
ДОСЛІДЖЕННЯ, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

УДК 338.48

Анотація: Йдеться про оборонно-фортифікаційні та сакральні споруди, які становлять історичну цінність для селища Залізці Зборівського району Тернопільської області. Коротко розкриті історичні події, архітектурні особливості об'єктів, власники та сучасний стан замку. Розглянуто заходи щодо збереження, використання та пристосування цих об'єктів селища для розвитку туризму в регіоні.

Ключові слова: Залозецький замок, культові споруди, архітектурні особливості, костел, консервація.

Актуальність даної теми зумовлюється потребою популяризації Залозецького краю з позиції його туристичної привабливості на регіональному та всеукраїнському рівні через призму історичних, архітектурних рис, функціонування та аналізу сучасного стану.

Новизна даного дослідження полягає у збагаченні, систематизації та примноженні знань з історії сакральних споруд та Залозецького замку та його власників, а також у поглибленні знань з історії Тернопільського краю, як одного з перспективних напрямків туристичного освоєння краю.

Виходячи з актуальності теми, визначальної ролі туризму для Західного Поділля і історії Заложців в цьому контексті, враховуючи скупі дослідження даної тематики, в процесі дослідження ставилась наступна **мета:**

- дослідити історію та архітектурні особливості замку та оборонно-фортифікаційних споруд у Заложцях як об'єктів пізнавального туризму Західного Поділля;
- визначити риси туристичної привабливості та доступності даних туристичних об'єктів;
- обґрунтувати перспективи розвитку пізнавального туризму.

Відповідно до поставленої мети, було сформовано наступні завдання:

- зібрати якомога повнішу інформацію про оборонно-фортифікаційні об'єкти;
- дослідити історію сакральних споруд та замку (виникнення, функціонування, перебудови, сучасний стан, використовуючи для цього доступні історичні джерела, зокрема усні, писемні, речові та інші);
- визначити можливості пристосування та використання пам'яток у Залізцях, з метою пропаганди збереження культурної та історико-архітектурної спадщини Тернопільщини;
- обґрунтувати важливість та доступність пам'яток для туристичного розвитку містечка та округи загалом;
- визначити перспективи туристичного освоєння краю з позиції розвитку туризму.

Об'єктом дослідження є сакральні та оборонно-фортифікаційні споруди селища як об'єкти замкового і релігійного туризму, основні історичні події, що мали значення у долі даних споруд, риси їх туристичного освоєння на сучасному етапі.

Предметом дослідження виступають історико-архітектурні особливості оборонно-фортифікаційних та сакральних споруд з позиції їх туристичної привабливості.

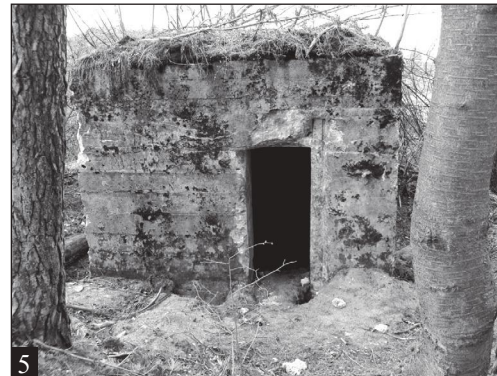
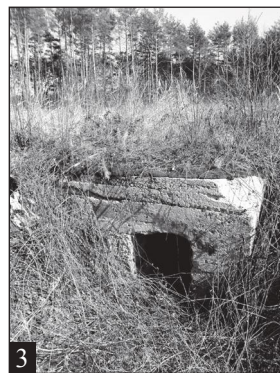
Практична цінність зумовлюється принципово іншим стосовно підходів у дослідженні історії краю та його цінних об'єктів з метою розвитку пізнавального туризму в регіоні.

Дослідженню даної теми у фаховій літературі присвячено надзвичайно мало уваги. За винятком декількох ґрунтовних праць (історико-краєзнавчий збірник Василя Олексюка "Залозецький край" [11], монографія Садока Баронча "Заложці") решта публікацій розглядають Заложці серед ряду інших містечок, замків і палаців: (В. Мороз "Замки Тернопілля" [10]. Г. Раковський "Поділля: туристичний путівник" [13]. М. Рутинський "Замковий туризм в Україні" [7], Бойко В., Гаврилук О. "Замки Тернопілля" [2]).

Отже, селище міського типу Залізці лежить за 33 кілометри від Тернополя. Воно розташоване на берегах річки Серет, яка утворює тут найбільший на Тернопільщині став площею водного дзеркала 686 га. В давнину містечко носило назву Залощче, Залойшче [6, с. 276].

На території Заложців люди селилися здавна, про що свідчать археологічні знахідки – скарб знарядь праці та прикрас доби пізньої бронзи [5, с. 329]. Край в археологічному плані є дуже цікавим, але разом з тим і маловивченим. Різні історичні епохи тут досліджені нерівномірно. Також тут знаходяться цікаві туристичні об'єкти: замок XVII ст., церква Покрови Богородиці, костел Святого Антонія.

Вперше Заложці згадано у 1441 році, коли були надані Янові Сененському. В другій пол. XV ст. входили в склад розлогих дібр Олеських [12].



У 1511 році внаслідок поділу спадку після батькової смерті селище дістається Ядвізі, на той час жінці подільського воєводи Марціна Камінецького [13]. Він і заклав фортецю над Серетом. За іншою версією, Залозецький замок збудував якийсь пан Каньовський [9, с. 30]. Як видно з фрагмента карти, Залозці вже в той час займали вигідне положення на перехресті кількох ключових шляхів, а тому потребували розбудови, а в першу чергу – укріплення.

В долині річки було споруджено великий став. Щоб забезпечити приплив населення, Марцін Камінецький звільнив у 1516 році мешканців на чотири роки від податків. Того ж року Залозці стали містечком. У 1520 році надано їм магдебурзьке право [4, с. 306].

На поселення часто нападали вороги, тому Мартин Камінецький десь між 1511 і 1516 рр. закладає тут замок [14].

Унікальність оборонного об'єкта полягала в тому, що він був збудований на місці, яке знаходилось серед непрохідних трясовин і плавнів, та омивався з трьох боків рікою Серет. На підсилення неприступності замку Кам'янецький перегородив Серет греблею, утворивши тут великий став, який в разі потреби мав захистити замок водою звідусіль. Будівельний матеріал був під руками, бо поруч знаходилась “Гостра гора”, “Шведів камінь” із пасма Товтрів з великими покладами будівельного каменю, а для випалювання цегли воєвода заложив поруч з замком велику цегельню [1, с. 289].

На заводі річки Серет, серед боліт на невисокому пагорбі він мав важливе стратегічне значення. Для кращої оборони замок був обведений земляним валом і кам'яним муром, навколо замку проходив глибокий рів з водою. Будова була виконана з каменю простої чотирикутної форми з бастіонами на кутах.

Нащадки Марціна – Ян і Станіслав Камінецькі, зміцнили замок, який став важливим пунктом оборони перед татарськими наїздами.

В 1547 році Ян Камінецький вибудував тут парафіяльний костел [13].

Наприкінці XVI ст. Залозці стали власністю воєводи руського князя Костянтина Вишневецького (1564–1641), який розбудував замок і зробив з нього свою головну резиденцію (помешкання) [13]. Він значно поширив і прикрасив замок та до своєї смерті зробив тут свою улюблену садибу з великопанським життям і гамірністю.

У 1603 році в замку гостював Лжедмитрій I, який за сприяння польського короля Сигизмунда III набрав військо для походу на Москву [6, с. 276].

В цьому замку Костянтин Вишневецький отримує звістку про смерть останнього свого сина Юрія і через це теж раптово помер від серцевого нападу. В 1641 році їх разом поховали у склепі Залозецького парафіяльного костелу, що знаходився поруч [10, с. 306].

Перед Костянтином Вишневецьким (25 травня 1641) у Залізцях похоронений коронний кн. Януш Вишневецький. Ще за життя князя Януш і Юрій Вишневецькі, маючи великі статки, розбудували замок, роблячи його ще більш неприступним. Навколо замку зробили ще більший рів і поставили перед брамою підйомний міст. Оборонні бастіони звели у три поверхи, створивши своєрідні оборонні башти. Також побудували стайні і жилі приміщення для служби охорони і робітники замку. В замку мали каплицю і капелана. Староста замку слідкував за порядком довкола, а нотаріус вів замкові рахунки. Після смерті Юрія Вишневецького вдова Єфросинія, з Тарновецьких, не могла проживати спокійно в замку, бо відомий з часу воєн гетьмана Богдана Хмельницького Михайло Ярема Вишневецький напав на Залозці під претекстом побачення гробу князя Юрія, вигнав її та забрав із замку дорогоцінності [4, с. 307]. У 1655 р. Залозецький замок здобули козаки.

Маєток перейшов до внука Костянтина – Дмитра Вишневецького. Він відбудовує замок, який стає надійним місцем оборони перед частими нападами татарських чамбулів. Оновлений замок являє собою регулярне укріплення. За планувальною конфігурацією оборонні мури утворювали чотирикутник, наблизений до квадрата, з наріжними п'ятигранними чотиригранними баштами. В північно-західному мурі було влаштовано в'їзну браму з пізньоренесансним рустованим порталом та звідним мостом над ровом. Навпроти, через браму, проглядався палац.

В 1675 році під особистим керівництвом князя (Дмитра) витримав облогу Ібрагіма Шишмана [13].

Після частих нападів населення потрапило в таке скрутне становище, що в 1677 році польський сейм звільнив жителів міста від сплати податків на 12 років. Поступово зусиллями трудового люду Залозці відродилися. Наприкінці століття, після п'ятдесятилітньої перерви, тут щороку відбувалося 16 великих ярмарків і торгів, на які з'їжджалися торговці та ремісники з Тернополя, Золочева, Бродів та інших населених пунктів [5, с. 329].

Після вимирання роду Вишневецьких у 1743 році Залозці перейшли у власність великого коронного гетьмана Юзефа Потоцького (1673-1751), який охоче тут проживав разом із своїм двором (слугами) і тут

закінчив своє земне життя [12]. Він прикрасив замок, який був його найулюбленішою садибою. Гетьман доживав тут старість і помер 19 травня 1751 р.

Його внук Петро Потоцький продав у 1768 році залозецькі маєтності разом із замком, меблями, прикрасами та італійським городом, генерал-лейтенантові Михайлові Ронікарові [4, с. 309]. Уже через чотири роки, у 1772 р. проходить перший поділ Польщі і у замок направляють ескадрон австрійських гусарів у вигляді залози.

Невдовзі Ронікер проголосив банкрутство, наслідком якого в 1790 році шляхом родинної трансакції Залозці перейшли у власність його тестя графа Ігнатія Міочинського. В цей час був проведений інвентарний опис замку, з якого зрозуміло, що залишені руїни є лише одною частиною первісного замку. Перед в'їзною брамою існувала ще друга, передня, обведена муром і облита водою, частина замку, до якої в'їжджали через браму під високою вежею з куполом і годинником. З обох сторін вежі на прилеглий до замку території знаходились зліва – три, а справа – дві муровані стайні, шпихлір та інші двірські будинки, з яких не залишилось ні сліду. Там, де внутрішня брама, що залишилась до сьогодні, в напрямку до костелу містились пекарня, пральня, спіжарня та інші господарські приміщення. Сходами з правого боку від брами виходили спочатку у коридор, а з нього – до різних приміщень обох крил (бібліотеки, скарбниці та інших). Також триповерхові крила навпроти брами і зліва від неї займали житлові кімнати для власників, кладені з ряду залів, валькирів та комірок з окремими входами. Їхні стіни були мальовані різнобарвними кольорами або покриті паперовим оббиттям на полотні. Привертала до себе увагу кімната з трьома вікнами, викладена саксонським оббиттям, з віденською піччю та укладеною до воскування підлогою. Тут біля кімнат: кренденсової, більярдкової, кав'ярні й кухні містилася також замкова каплиця. Печі були всюди білі кахлеві. Весь замок був покритий дахівкою. Стан замку був тоді цілком добрий, лише дах і багато знищених вікон вимагали ремонту [4].

Незабаром граф Міочинський вирішив розмістити в замку фабрику сукна, до якої спровадив з Англії добірні машини і робітників. Наслідком цього змінився вигляд і характер замку.

Після банкрутства Міочинського власником замку і залозецьких земель володінє став граф Володимир Дідушицький. Він взявся за перебудову. Зніс передню частину замку разом із вежею та вирубав парк з липовими алеями, а в основній його частині заложив броварню. Тут мешкали також броварські службовці і адміністрація маєтностей. В такому стані замок зберігся до Першої світової війни. Починаючи з 1939 р., руїни замку почали розбирати для будівництва колгоспів, доріг [10, с. 307].

В перші десятиліття XX ст. українці з Залозців суттєво поживили культурно-політичну діяльність. У 1926 відкрито читальню “Просвіти”, філію повітового союзу “Кооператив” [1].

У 1939 році Залозці окупувала Червона армія. В січні 1940 року містечко стало центром Залозецького району, що називався Залозцівським. Відкрили середню школу, лікарню, цегельню, спиртозавод, кам'яний кар'єр.

22 червня 1941 року розпочинається війна між фашистською Німеччиною та СРСР. Вже через два тижні німці були в Залізцях.

Від 1940 до 1963 року Залозці були районним центром, а пізніше були приєднані до Зборова. В 1961 році отримали статус містечка. Воно складається з двох частин, названих Старими і Новими Залозцями [13].

Таким чином, на 20-ті роки XX ст. замок припинив своє існування і вже не виконував якоїсь значущої ролі, залишившись однією з важливих туристичних пам'яток краю. Але його архітектурна оздоба, зв'язок з визначними особистостями кількох історичних епох безумовно має виключне значення для його сучасної консервації та включення в туристичні маршрути Поділля.

Від укріплень залишилися лише стіни, частина башт, на диво чисті підземелля палацу із південної сторони замку та частина казематів – з північної. Мури густо поросли травою, кущами і деревами [9, с. 30].

На сьогодні замок зберігся у вигляді фрагментарних руїн, які піднімаються максимум до рівня ¼ висоти первинних будов. Найкраще збереглася невелика частина південно-західних стін на висоту одного ярусу, склепінчасті підвали палацу (у південно-східній частині замку) і північно-західна частина замку (так само на висоту одного ярусу). Збереглася північно-західна частина комплексу, представлена казематами нижнього ярусу будівлі (спочатку 2-ярусної) з арочним проїздом головних воріт, а також кутовою п'ятигранною вежею (західною), наземна частина стін якої збереглася до рівня першого ярусу. Зберігся підвальний ярус вежі, перекритий напівциркульним склепінням. На зовнішній стіні північної вежі збереглися два кам'яні різьблені герби власників замку. Замчище не забудоване, що дає можливість проводити повноцінні дослідження споруд комплексу.

Неоціненним об'єктом містечка є гребля та утворений завдяки їй став. З одної сторони він виконував оборонні функції – завдяки йому Залозецький замок став добре укріпленим та неприступним з трьох сто-

рін. До сьогодні гребля виконує роль дороги та водозатримувача. Безумовно, місцеві мешканці звикаються з такими об'єктами та не оцінюють їх історичної та архітектурної цінності, але насправді це надзвичайно давня рукотворна споруда міста. Сьогодні став має важливе рекреаційне значення, але потребує догляду.

Цікавими для огляду в містечку є об'єкти сакрального характеру.

Церква Покрова Богородиці належить до найцікавіших будівель Залізців. На початках вона слугувала костелом для місцевої римо-католицької громади. Храмова споруда збудована у стилі бароко, а дзвіниця – з рисами рококо. Пізніше, у другій половині XIX століття, над головним нефом зведена декоративна глава.

На окрему увагу в Залозцях заслуговують розташовані на тій же вулиці, що і замок, руїни костелу Святого Антонія, що збудований XVI ст. і неодноразово перебудовувався в XVII ст. В його підземеллях знайшли останній спочинок князі Костянтин та Януш Вишневецькі. Після реставрації 1730 року головний фасад набув вигляду, в якому поєднувалися риси готики, бароко та ренесансу.

З багатьох позицій унікальним та неповторним є Залозецький замок. Незважаючи на свій досить занедбаний на сьогодні з архітектурного погляду стан, замок може послугувати центром туристичної привабливості містечка. Він характеризується багатою історією, з ним пов'язані імена багатьох видатних діячів різних епох. На жаль, переважно архівні матеріали дають уявлення про архітектурні риси замку.

Відродження інтересу до замку може посприяти деякому відродженню самого містечка, яке є типовим невеликим поселенням Поділля, в якому туризм може стати однією з умов відродження містечка та околиць. В місті ще збереглась історично давня архітектура, яка також може послугувати об'єктом туристичної привабливості.

Подібні тури мають перспективу, оскільки формують первинне уявлення про край, підвищують його туристичну привабливість. Проте без постійної роботи над ефективністю використання відповідних туристичних ресурсів, не можна забезпечити високого рівня розвитку замкового туризму в регіоні. Для цього необхідне є формування і вдосконалення нормативно-правової бази щодо розвитку такого виду туризму на регіональному та місцевому рівнях, проведення моніторингу місцевих туристичних ресурсів, визначення їх рівня та можливих перспектив використання, науково-дослідний супровід та обґрунтування процесу розвитку замкового туризму, створення мережі туристично-інформаційних центрів, стимулювання залучення інвестицій у розвиток туристичної інфраструктури та ряд інших заходів. Розуміння перспективи розвитку замкового туризму, його нормативно-правова та фінансова підтримка стануть сприятливою умовою для економічного процвітання регіону, збереження історико-архітектурної спадщини України для майбутніх поколінь.

На сучасному етапі Поділля в туристичному плані асоціює себе з краєм фортець та палацових комплексів. Певна частина з них стали вже візитівками краю. Залозецький замок наразі потребує розробки серйозного маркетингового плану щодо свого майбутнього.

Безумовно, ці пам'ятки потребують консервації або втручання реставраторів для того, щоб їх могли оглянути наступні покоління та щоб вони могли слугувати об'єктами зацікавлення туристів.

- По-перше, сама споруда та прилеглі околиці повинні бути піддані консерваційним заходам. Впорядкування території замку та прилеглих територій, введення тут м'якого охоронного режиму, пов'язаного з його збереженням. Сьогодні слід визнати, що не лише людська байдужість та бездіяльність впливають на руйнування історичних споруд – не варто відкидати і природні впливи, що також негативно позначаються на будівлях.

- По-друге, варто розпочати повноцінні, масштабні наукові дослідження історії Залозецького замку, його власників та тих історичних подій, що пов'язані з ними. Наразі доступна інформація є досить фрагментарна та суперечлива, а це не дозволяє скласти цілісну картину, уявлення про замок та його мешканців.

- По-третє, для популяризації замку необхідно розпочати активну інформаційну кампанію в пресі та інших доступних засобах масової інформації. З фортифікаційною спорудою пов'язані як історичні, так і напівлегендарні моменти, які допоможуть надати замку своєрідного шарму, овіяного минулою славою. Було б добре прив'язати до замку якийсь елемент подієвого туризму (фестиваль, конкурс тощо), що також могло б збільшити його привабливість.

Також варто проводити підготовку відповідного матеріалу щодо екскурсійної програми по Залозцях в цілому та його замку зокрема.

Джерела та література

1. Бігус М.Б. Зборівщина: історія і сьогодення / Микола Богданович Бігус. – Тернопіль : Воля, 2008.
2. Бойко В. Замки Тернопілля / Бойко В., Гаврилук О. – Тернопіль : ТОВ “Новий колір”, 2009. – 80 с.
3. Бурма В. Берегами Серету / Василь Бурма. – Львів : Каменяр, 1979.
4. Гошовський Б. Зборівщина. Над берегами Серету, Стрипи і Золотої Липи / Гошовський Б., Верига В., Жуковський А. Історично-мемуарний і літературний збірник. – Видання Комітетів Зборівщини, 1985.
5. Ельгорт Б. Тернопільщина : Путівник / Ельгорт Б., Нечай С., Приходько М. – 1968.
6. Земля Тернопільська / [упоряд. : І. Дуда, Б. Мельничук]. – Тернопіль : Джура, 2003. – 368 с.
7. Рутинський М.Й. Замковий туризм в Україні. Географія пам'яток фортифікаційного зодчества та перспективи їх туристичного відродження / Михайло Йосипович Рутинський. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 432 с.
8. Історія міст і сіл УРСР. Тернопільська обл. / [голова редколегії Нечай С.П.]. – К. : Харківська книжкова фабрика ім. М.В. Фрунзе, 1973. – 639 с.
9. Мацюк О. Замки і фортеці Західної України / Олександр Мацюк. – Львів : Центр Європи, 2005. – 200 с.
10. Мороз В. Замки Тернопілля / Володимир Мороз. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. – 176 с.
11. Олексюк В. Залозецький край. Історико-краєзнавчий збірник / Василь Олексюк. – Дрогобич : Коло, 2004.
12. Czolowski A. Dawne zamki i twierdze na Rusi Halickiej / Czolowski Aleksander. – Lwow, 1892.
13. Rakowski G. Podole / Grzegorz Rakowski. – 2006.
14. Baracz S. Zalozce / Sadok Baracz. – Poznan, 1889.

Резюме

ФОРТИФИКАЦИОННЫЕ СООРУЖЕНИЯ ПОСЕЛКА ЗАЛИЗЦЫ ТЕРНОПОЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ: ИССЛЕДОВАНИЕ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Марцияш Дир Н. (Збараж)

В статье идёт речь об оборонно-фортификационных и сакральных сооружениях представляющих историческую ценность для поселка Зализцы Зборовского района. Кратко раскрыты исторические события, архитектурные особенности объектов, владельцы, современное состояние замка. Рассмотрены мероприятия по сохранению, использованию и приспособлению этих объектов поселка для развития туризма в регионе.

Ключевые слова: Залозецкий замок, культовые сооружения, архитектурные особенности, памятник, костел, консервация.

Summary

FORTIFICATIONS ZALIZTSI VILLAGE OF TERNOPIL REGION: RESEARCH, PROBLEMS AND PROSPECTS

Martsiyash Dir N. (Zbarazh)

This article is discussed about the defending-fortress full buildings, which are the village of Zalistsy of Zborov district. The historical events, architectural peculiarities subjects, holders, modern position of the castle is shortly opened there. The possibilities about saving, using and developing these subjects village for development tourism in the district were studied in this article.

Key words: Zalozetskiy castle, religious buildings, architectural features, monument, church, conservation.

Бискулова С.А.,
Фесенко Е.В.,
Андрианова Е.Б.,
Живкова Е.В.
(Київ)

**НОВАЯ АТРИБУЦИЯ КАРТИН
ИЗ ФОНДОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ
ИМЕНИ Б. И В. ХАΝЕНКО С ПРИМЕНЕНИЕМ ДАННЫХ
ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ**

УДК 75.09; 543.42

Аннотация: В работе представлены новые данные искусствоведческой и технико-технологической экспертизы по переатрибуции трех картин художников европейской школы из фондов Национального музея искусств имени Б. и В. Ханенко. Уточненный искусствоведческий анализ работ в сочетании с исследованием современными физико-химическими методами (рентгено-флуоресцентный анализ, ИК спектроскопия с Фурье преобразованием) позволил установить точное время создания работ и подтвердить/опровергнуть предполагаемое авторство.

Ключевые слова: фонды музея, переатрибуция, технико-технологическая экспертиза, искусствоведческая экспертиза, масляная живопись, холст, пигменты, палитра, связующее, датировка картин.

В конце 2014 – начале 2015 гг. в залах Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко состоялась рождественская выставка “VENITE, ADOREMUS – ПРИЙДІТЕ, ПОКЛОНІМОСЯ”, где были представлены картины, сюжетно связанные с темой Рождества. Среди картин впервые были показаны работы “Рождество” (предположительно, копия работы П.Дж. Баттони, XVIII в.) и “Мадонна с младенцем” (предположительно, копия работы Дж.Б. Сальви, XVII в.), хранившиеся в фондах музея. Обе картины были атрибутированы достаточно давно и их атрибуция базировалась в основном на входных данных, но в последние годы в процессе искусствоведческой экспертизы появились сомнения в достоверности первоначальной датировки и предполагаемом авторстве работ. В связи с этим в ходе подготовки выставки перед сотрудниками музея встал вопрос о новой атрибуции картин, на этот раз с учетом данных не только искусствоведческой, но и технико-технологической экспертизы с привлечением современных методов исследования.

Для решения поставленной задачи в соответствии с Договором о сотрудничестве между Национальным музеем искусств им. Б. и В. Ханенко и Бюро научно-технической экспертизы “Арт-ЛАБ” из фондов музея в лабораторию были представлены две вышеупомянутые работы – “Рождество” и “Мадонна с младенцем”, а также “Мужской портрет”, предположительно копия работы Ван Дейка, чья атрибуция также требовала уточнений.

БНТЭ “Арт-ЛАБ” был проведен комплекс работ по исследованию картин [1-3], включающий следующие методы: фотофиксация работ в видимом, УФ и ИК диапазонах, исследование живописи методом оптической и цифровой микроскопии, исследование методами рентгено-флуоресцентного анализа (РФА) и ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR). При помощи первых трех методов было установлено наличие мест реставрационных вмешательств, а также скрытых нижележащих рисунков, подмалевков, подписей, масштабных сеток. Неразрушающий живописный слой метод РФА позволил определить элементный состав пигментов, включая микропримеси. БНТЭ “Арт-ЛАБ” для этих целей использует специально сконструированный для подобных исследований РФА-спектрометр ElvaX-Art фирмы Элватех (Украина). Прибор оборудован миниатюрной рентгеновской трубкой и полупроводниковым детектором рентгеновского излучения. Размер области анализа варьируется в диапазоне от 0,2 до 1,5 мм² и с десятикратным увеличением отображается на встроенном TFT дисплее. Датчик прибора свободно перемещается вдоль поверхности картины, не касаясь ее, что позволяет исследовать состав пигментов в любой точке полотна с высокой точностью. Прибор снабжен программным обеспечением, облегчающим обработку полученных данных.

С целью определения органических компонентов живописи – лаков, связующих, органических красителей, пигментов и наполнителей, не определяемых методом РФА, а также степени старения (полимеризации) связующего масла был использован метод ИК-спектроскопии с минимальным отбором проб. БНТЭ “Арт-ЛАБ” оснащен новейшим ИК-спектрометром фирмы Bruker (Германия), модель Vertex 70 с пристав-

кой на отражение (НПВО). Программное обеспечение OPUS 65 позволяет регистрировать и обрабатывать FTIR спектры в диапазоне длин волн 400-4500 см⁻¹ с точностью измерения до 0,5 см⁻¹, а также использовать библиотеки эталонных ИК спектров.

При анализе полученных результатов по составу белил и пигментов, примененных при написании картин, были использованы как собственные базы “Арт-ЛАБ”, так и литературные данные [4-11], что позволило с высокой точностью (до 25-50 лет) датировать картины. Старение/полимеризация масла в масляной живописи, использование в качестве связующих смол, клеящих материалов также позволяет определить возраст связующих в красках и на основании этого датировать картины [3].

Первая работа – “Портрет мужчины в черном” (фото 1), XVII в. (?), холст, масло, 87,8x64,5 (инв. № 17 ЖК), возможно мастерская Ван Дейка Антониса/van Dyck, Antoon (1599-1641), Фландрия, происхождение – коллекция Б. и В. Ханенко, фонды Национального музея им. Б. и В. Ханенко. Каталогизация и атрибуция работы проводилась четыре раза (каталоги 1911, 1927, 1931 и 1961 гг. [12-15]). Авторы музейного каталога 1961 г. предположили, что работа может являться копией (авторской?)/повторением картины Ван Дейка “Портрет джентльмена в черном”, находящейся в коллекции Дрезденской картинной галереи (фото 1а). Но сравнение авторского почерка двух произведений, проведенное Е.В. Живковой (куратор и хранитель европейской коллекции музея) на основе сопоставления макрофотографий, показало существенные отличия и упрощения в манере написания киевского произведения. Для уточнения атрибуции работы проводились исследования в БНТЭ “Арт-ЛАБ” в 2014 г.

Технико-технологическое исследование картины “Мужской портрет”, х., м., 88,5x66. Картина написана на льняном мелкозернистом холсте средней толщины бежево-коричневого цвета, прямого полотняного переплетения средней плотности. Нити холста равномерные, заметны незначительные утолщения. Очевидно, художником использован холст машинной выработки, подобные холсты стали использоваться в масляной живописи с конца XVIII века. Эти холсты отличаются большей равномерностью переплетения и значительной плотностью [8, с. 71]. Авторский холст по периметру обрезан, возможно, с утратами живописного слоя, и дублирован по всей площади на новый холст. Связь авторского холста с дублировочным удовлетворительная.

При микроскопическом исследовании нами показано, что живописный слой тонкий, равномерный, с невыраженной фактурой, многослойный, при зондировании сухой, хрупкий. В красках заметны многочисленные зерна неорганических пигментов неоднородного помола, как мелкие, так и более крупного размера, характерные для помола красок XVIII столетия. Различимы преимущественно мелкие частицы пигмента черного и коричневого цветов, присутствуют единичные зерна красного цвета, крупные частицы белого цвета, вероятно, наполнителя. Связь живописного слоя с грунтом и холстом удовлетворительная, имеются незначительные осыпи красочного слоя по периметру картины. Присутствуют малочисленные следы реставрационных вмешательств

Нами отмечено, что грунт авторский, о чем свидетельствует неравномерность толщины грунта и его неоднородность, средней толщины, скрывающий фактуру основы. При микроскопическом исследовании наблюдается однослойный грунт, неоднородный, серого оттенка (присутствуют частицы черного цвета, как мелкие, так и более крупного размера, а также мелкие зерна белого наполнителя). Подобные грунты характерны для картин голландских художников XVII-XVIII ст. Голландские живописцы чаще использовали грунты светлых тонов, составленные, как правило, двумя способами: либо основной компонент – мел с небольшим количеством охры, черной угольной и свинцовыми белилами, либо основу составляют свинцовые белила с примесями охры или черной угольной, а примеси мела нет [9, с. 54].

В УФ диапазоне были выявлены малочисленные точечные следы свежих и более старых реставрационных вмешательств.

При исследовании методом ИК рефлектографии было установлено наличие подробного подготовительного рисунка, выполненного путем нанесения повторяющихся штрихов. Авторских изменений композиции и скрытых подписей не обнаружено.

Методом РФА был исследован элементный состав пигментов в красках картины. Обнаружены только свинцовые белила, что может свидетельствовать о выполнении работы до середины XIX ст. [3], в качестве пигментов использованы охра, киноварь, черный пигмент Ivory black (жженная кость), наполнитель – мел.

При помощи метода ИК спектроскопии было показано, что в качестве связующего в работе использовано масло, сравнительный возраст которого 190-265 лет.

Совокупность данных, полученных в результате исследований, набор и сочетание пигментов в исследованных пробах, а также степень высыхания масла свидетельствуют о том, что работа написана во второй половине XVIII – первой четверти XIX ст. Таким образом, картина “Мужской портрет” из фондов Нац-

онального музею ім. Б. і В. Ханенко являється копією кінця XVIII – початку XIX століття роботи Ван Дейка “Портрет джентльмена в чорному” із колекції Дрезденської картинної галереї.

Вторга робота – “Різдво” (фото 2). По вхідним даним картина “Різдво” (інв. №333 ЖК) роботи невідомого художника XVIII ст. (?) (Голландія), 57х45, холст, масло, поступила в Київський музей західного і східного мистецтва (нині Національний музей мистецтва ім. Б. і В. Ханенко) в 1980 г. із Київського музею російського мистецтва, в який, в свою чергу, картина потрапила із приватного зібрання А.І. Бродського в 1969 г. (Акт передачі № 1пп/3 від 17.10.80 г.). Пізніше вихідна атрибуція даної роботи змінювалася декілька разів. Так, після усної консультації спеціаліста Державного Ермітажу Асваріша Бориса Йосифовича, завідувачого сектором живопису і скульптури, картина “Різдво” вперше публікується в альбомі “Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків” із серії “Державні зібрання України” в 2008 г. як творіння французького художника Антуана Пена (працював переважно в Берліні). Однак пізніше ця атрибуція викликала сумніви у Е. Живкової, оскільки за типологічними і композиційними особливостями “Різдво” було ближче до творіння італійських майстрів XVIII ст. А в 2014 г. при підготовці виставки “VENITE, ADOREMUS – ПРИЙДІТЕ, ПОКЛОНІМОСЯ” завідувачом відділу європейського мистецтва музею Ханенко А. Мацело був виявлений оригінал даної картини, належачий кисти Помпео Дж. Батони (1708–1787) “Різдво Христове” (фото 2а), близько 1740-1750, 55х43, х., м., зберігається в Національній галереї давнього мистецтва, Палаццо Корсині, Рим (Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, Rome).

Техніко-технологічне дослідження картини “Різдво”, х., м., 58,0х46,5.

Картина написана на тонкому льняному холсті коричневого відтінку, мелкозернистим, саржевого переплетення, середньої щільності. Хоча грубі пензльові саржеві холсти використовувалися з XV-XVI ст., мелкозернисті холсти саржевого переплетення отримали поширення тільки во второй половині XIX століття [8, с. 71-73]. Оборот авторського холста прихований під дублюючим холстом. По периметру холста спостерігаються заґрунтовані краї шириною близько 1,5 см, крайова нитка відсутня. Очевидно, художником використано готовий заґрунтований холст, що також характерно для творів XIX століття [8, с. 108–114]. Дерев'яний підрамник восьмикутний (внутрішня сторона верхньої планки підрамника арочної форми).

При мікроскопічному дослідженні живописний шар тонкий (при бічному освітленні прослідковується фактура холста), рівномірний, з невираженою фактурою, многослойний, при зондуванні сухий, крихкий. В фарбах помітні дрібні зерна неорганічних пігментів однорідного фабричного помолу, що характерно для фарб, виготовлених не раніше останньої треті XVIII в. Перша фабрика фарб, що існує і понині, була заснована в 1766 г. Вільямом Рівзом в Англії. З 1775 г. веде своє існування французька фірма Лефран, а в 1832 г. заснована англійська фірма “Вінзор і Ньютон” [8, с. 164]. Присутні великі частинки білого кольору, ймовірно, заповнювача. Зв'язок живописного шару з ґрунтом і холстом задовільний. ґрунт (фабричний) середньої товщини (приховує фактуру основи), многослойний, білого кольору.

В УФ променях спостерігаються малочисленні точкові сліди свіжих реставраційних втручань, переважно по периметру картини.

Методом ІК рефлектографії були виявлені тонкі темні лінії детального підготовчого малюнка, помітні правки окремих деталей картини. Встановлено наявність масштабної сітки, що вказує на вторинність творіння. Підпис і приховані написи не виявлені.

Дослідження методом РФА показали, що при написанні картини використано тільки свинцеві біліла. В якості пігментів виявлені охра, кіноварь, кобальт синій, комерційне виробництво якого почалося з 1804 г. [8, 11], берлінська лазурь, а заповнювачами фарб виступають баритові біліла (баритові біліла зустрічаються в ґрунтах як в суміші з мелом і/або свинцевими білілами, починаючи з 1830-х гг.) [10-11], мел, приміси гіпсу.

Методом ІК спектроскопії показано, що в усіх фарбах використано масло, порівняльний вік якого 150-180 років, фабричний ґрунт емульсійний (масло і клей тваринного походження) [8].

На основі даних, отриманих в результаті досліджень, робота була датована другою третью XIX століття як копія картини італійського майстра П. Дж. Батони “Різдво” (XVIII в.).

Третья робота – по вхідним даним копія роботи Джованні Батиста Сальві, Сассофєррато/Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato (1609-1685), Італія, “Мадонна з дитиною” (фото 3), 58х44, х., м., із зібрання Б. і В. Ханенко (інв. № 171 ЖК). Картина була придбана Б. Ханенко на аукціоні Санджорджі в 1895 г. Во всіх публікаціях Музею Ханенко робота “Мадонна з сплячим дитиною” [19-22] позначалася, як копія з картини італійського художника стилю барокко Джованні Батиста Сальві (Сассофєррато).

Відомі авторські повторення цієї композиції, які зберігаються в багатьох музеях Європи, таких як Музей Ізясних мистецтв (Шамбери, Франція), Музей Прадо (Мадрид, Іспанія), Національна галерея Марке (Урбіно, Італія), Городська пинакотека (Чезена, Італія).

Техніко-технологічне дослідження картини “Мадонна з дитиною”, х., м., 58,5х45,0. Картина написана на тонкому льняному холсті коричневого відтінку, мелкозернистим, прямого рыхлого (з помітними просвітами між нитками в переплетеннях) полотняного переплетення. Подібні холсти широко використовувалися в Італії в кінці XVI–XVII століття [16, с. 297]. Нитки холста рівномірні, помітні незначительні утолщення. Авторський холст по периметру обрізаний, можливо, з втратами фарбового шару, і дубльований по всій площі на холст значальної товщини. На дерев'яному підрамнику є численні написи.

При мікроскопічному дослідженні спостерігається тонкий живописний шар (в потертих місцях живопису прослідковується нижележачий темний ґрунт), рівномірний, з невираженою фактурою, многослойний, при зондуванні сухий, крихкий. В фарбах присутні великі зерна неорганічних пігментів неоднорідного помолу і численні великі білі частинки заповнювача. Такого помолу пігментів характерно для живопису XVII століття.

ґрунт авторський, про що свідчить його неоднорідність і нерівномірність, двохслойний: нижній шар середньої товщини, втертий між нитками холста і приховує його фактуру, в потертих місцях фарбового шару прослідковується верхній шар ґрунту бежевого кольору. При зондуванні ґрунт сухий, щільний, крихкий. Колірні ґрунти характерні для картин італійських живописців першої половини XVII століття [9, с. 54].

В УФ діапазоні спостерігаються сліди малочислених свіжих реставраційних втручань: фарби, що мають темно-фіолетове свічення, помітні як в центральній частині, так і по периметру картини.

В лівому нижньому куті в ІК діапазоні помітні лінії, нагадуючі букви, розташовані в два ряди, ймовірно, сліди згаслої авторської підписи/написи. Спостерігаються тонкі темні лінії детального підготовчого малюнка, авторських змін композиції не виявлено.

Автором використано тільки свинцеві біліла. Палітра – охра, кіноварь, медьсодержачий синій пігмент азурит [8, 10] і ультрамарин синій натуральний [10], а також червоний органічний фарб червоного ряду, який почали використовувати в XVI столітті [17, с. 70]. Заповнювачами фарб виступають мел/гіпс.

Методом ІК спектроскопії було показано, що в якості зв'язуючих в фарбах використано масло, порівняльний вік якого 315-365 років і смола, типові зв'язуючі XVI-XVII ст. В ґрунті використано масло, смола, клей тваринного походження, охра, каолін, сліди мела, приміси свинцевих біліл в якості заповнювачів. Подібні ґрунти характерні для італійської живопису XVII століття [18, с. 366].

Таким чином, за даними техніко-технологічної експертизи було визначено час створення творіння – друга половина XVII століття і підтверджено її належність до італійської школи живопису. З урахуванням результатів технологічного дослідження, Е.В. Живкова, оцінивши достатньо високий рівень живописного майстерства автора київського творіння і звернувши увагу на декілька спрощених манер трактування живописної форми, віднесла картину “Мадонна з дитиною” до кисти ученика Сассофєррато, можливо, одного з працівників його майстерської, які тиражували найбільш популярні композиції художника (рис. 3).

Таким чином, на основі проведених техніко-технологічних досліджень були переатрибутовані три твори із фондів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенко. По результатам виконаної роботи показано, що картина “Мужской портрет” виконана во второй половині XVIII – першій чверті XIX ст. і є пізньою копією творіння Ван Дейка (1599-1641) “Портрет джентльмена в чорному” із колекції Дрезденської картинної галереї. Картина “Різдво” була датована другою третью XIX століття і є копією творіння італійського майстра П. Дж. Батони (1708-1787). І, нарешті, полотно “Мадонна з дитиною” було створено во второй половині XVII століття і може належати майстерській Дж. Сальві (Сассофєррато) (1609-1685).

Источники и литература

1. Бискулова С.А., Бойченко И.Н., Фесенко Е.В. Исследование оптическими и спектральными методами работ Великой княгини Ольги Романовой // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства, Материалы XV-XVI научных конференций, Государственная Третьяковская галерея. – М. : Объединение “Магнум Арт”, 2014. – С. 94-101.
2. Бискулова С.А., Шибанова И.Н., Фесенко Е.В. Особенности художественной палитры М. Ткаченко по результатам технико-технологической экспертизы // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства, Материалы XV-XVI научных конференций, Государственная Третьяковская галерея. – М., Объединение “Магнум Арт”, 2014. – С. 244-247.
3. Бискулова С.А., Андрианова Е.Б., Фесенко Е.В. Возможность датировки масляной живописи по составу белил // Материалы IX Міжнародної науково-практичної конференції “Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку. До 75-річчя заснування ННДРЦУ”, 27-31 травня 2013 р., м. Київ.
4. Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics. Ed. Feller R.L., National Gallery of Art, Washington, Vol. 1, 1986. – 300 p.
5. Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics. Ed. Ashok Roy, National Gallery of Art, Washington, Oxford University Press, New York, Oxford, Vol. 2, 1993. – 231 p.
6. Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics. Ed. FitzHugh E.W., National Gallery of Art, Washington, Oxford University Press, New York, Oxford, Vol. 3, 1997. – 364 p.
7. Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics. Ed. Berrie B.H., National Gallery of Art, Washington, Archetype Publications, London, Vol. 4, 2007. – 233 p.
8. Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. История и исследование : Монография. – М. : Изобраз. искусство, 1982. – 320 с., ил.
9. Писарева С.А. Пигменты итальянской, голландской и немецкой школ живописи XVII-XVIII вв., как один из элементов экспертизы // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства, Материалы I Научной конференции. Государственная Третьяковская галерея. – М. : Объединение “Магнум АРС”, 1997. – С. 51-54.
10. Гренберг Ю., Писарева С. Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. – К : Зеркало мира, 2010. – 194 с.
11. Косолапов А.И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства / Государственный Эрмитаж. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. – 170 с., ил.
12. Collection Khanenko. Tableaux des ecoles neerlandaises. Premiere Livraraison. Kiev, 1911. табл. 93.
13. Музей мистецтва української академії наук. Каталог, упор. С.О. Гіляров. – К. : Видання Музею мистецтва Української Академії Наук, 1927. – С. 28, № 166. “№ 166. “Портрет чоловіка” А. Ван Дейка (копія); Фламандська школа середини XVII ст. Оригінал у Дрездені. X. (Колекція Ханенків)”.
14. Музей мистецтв Всеукраїнської академії наук. Каталог картин, упор. С.О. Гіляров. – К. Всеукраїнська Академія Наук, 1931. – С. 29. “209. А. Ван Дейк, 1599-1641. “Портрет чоловіка” (копія, оригінал у Дрезденській галереї). О. п. 0,86x0,64. Инв. 72 Кол. Хан.”.
15. Киевский государственный музей западного и восточного искусства: Каталог западноевропейской живописи и скульптуры // Говдя Е.М., Логвинская Л.П., Рипская Н.П., Рославец Е.Н. Под ред. Овчинникова В.Ф. – М. : Искусство, 1961. – С. 72, с илл. “Дейк, Антонис Ван. 89. Портрет мужчины в черном. Повторение портрета, находящегося в Дрезденской картинной галерее. - X., м. 87,5x64,5. Из собр. Б.И. и В.Н. Ханенко”.
16. Сланский Б. Техника живописи. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – 419 с., илл.
17. Kirby, J., Spring, M., Higgitt, C. 'The Technology of Eighteenth- and Nineteenth-Century Red Lake Pigments'. National Gallery Technical Bulletin Vol. 28, pp. 69-87.
18. Киплик Д.И. Техника живописи. – М. : Сварок и К., 2002.
19. Каталог аукціону Санджорджі: Grand collection de tableaux et d'objets d'art, qui seront vendus aux echeres par le ministere du Chev. G.Sangiorgi au Palais du Prince di Fondi a Naples; Palace Medina. – Roma, 1895. – 123 p. – С.9, ил. Salvi (Jean-Baptiste) dit le “Sassoferrato” “La Vierge et l'Enfant” Ke tres Sainte Vierge appuie la jone sur la tete du divin Enfant endormi. Tableau fini avec plus grand soin. Sur toile. Bordure de bois dore.0.48x0.38”.
20. Б.И. и В.Н. Ханенко. Собрание картин итальянской, испанской, фламандской, голландской и др. школ. Издание второе, исправленное и дополненное. – К. : Типография С.В. Кульженко, 1898. – С. 14, № 39 “Копія съ Сальви (Янь Бабтисть Сассоферрато) 1605-1685. Римской шк. №39. Пресвятая Дева съ спящимъ на руках Младенцемъ. Многочисленныя повторенія и копіи этой же картины находятся во многихъ галлереяхъ Европы. П. 0.44x0.58.”.
21. Музей мистецтва Української академії наук. Каталог, упор. С.О. Гіляров. – К. : Видання Музею мистецтва Української Академії Наук, 1927. – С. 19, № 56. “№56 : “Мадонна”; Д. Сальві (копія). Римська школа кінця XVI ст. X. (Колекція Ханенків)”.
22. Музей мистецтв Всеукраїнської академії наук. Каталог картин, упор. С.О.Гіляров. – К. : Всеукраїнська Академія Наук, 1931. – С. 14, № 95 : “№95. Д.Б. Сальві (Сассофератто), 1605-1685. римська шк. “Мадонна”, (копія). О. п. 0,58x0,44. Инв. 2510. 3 кол. Санджорджі, кат.1899 р. № 9. Кол. Хан.”.

Резюме

НОВА АТРИБУЦІЯ КАРТИН З ФОНДІВ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ Б. ТА В. ХАНЕНКІВ ІЗ ЗАСТОСУВАННЯМ ДАНИХ ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

Біскулова С.О., Фесенко О.В., Андрианова О.Б., Живкова О.В. (Київ)

В даній роботі представлені нові дані мистецтвознавчої та техніко-технологічної експертизи по переатрибуції трьох картин художників європейської школи з фондів Національного музею мистецтв імені Б. та В. Ханенків. Уточнений мистецтвознавчий аналіз робіт в поєднанні з дослідженням сучасними фізико-хімічними методами (рентгено-флуоресцентний аналіз, ІЧ спектроскопія з Фур'є перетворенням) дозволив встановити час створення робіт та підтвердити/спростувати передбачуване авторство.

Ключові слова: фонди музею, переатрибуція, техніко-технологічна експертиза, мистецтвознавча експертиза, олійний живопис, полотно, пігменти, палітра, датування картин.

Summary

NEW ATTRIBUTION OF PAINTINGS FROM THE BOHDAN AND VARVARA KHANENKO NATIONAL MUSEUM OF ARTS USING DATA OF TECHNOLOGY EXPERTISE

Biskulova S.A., Fesenko E.V., Andrianova E.B. (Kyiv)

This paper presents new attribution data of artistic and technical and technological expertise of three paintings by artists of the European school from The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. Adjusted analysis of art data for this works in conjunction with their study of modern physico-chemical methods (X-ray fluorescence analysis, IR spectroscopy with Fourier transform) allowed to establish the exact time of creation of painting and to separate copies from the originals.

Key words: the museum, new attribution, technical and technological expertise, art examination, oil painting, canvas, pigments, palette, paintings dating.



Комаренко О.І.
(Київ)

КЛІМАТОЛОГІЧНИЙ МОНІТОРИНГ ВНУТРІШНЬОГО СЕРЕДОВИЩА МУЗЕЙНИХ ПРИМІЩЕНЬ ЯК МЕТОД ЗАХИСТУ МУЗЕЙНИХ ПРЕДМЕТІВ

УДК 069.4:628.83/85

Анотація: У даній статті на основі наявної літератури та проведеного моніторингу екологічного стану в більш як 50 музеях різних регіонів України, надано аналіз кліматичних параметрів внутрішнього середовища музейних приміщень та приведені профілактичні заходи оптимізації їх мікроклімату.

Ключові слова: мікроклімат, музейні приміщення, моніторинг, пошкодження, режими зберігання, температура, відносна вологість, освітлення, повітрообмін, швидкість руху повітря.

Забезпечення збереження музейних предметів – це види діяльності, направлені на стримання процесів старіння матеріалів пам'ятки відносно всіх факторів, що впливають на неї. Фактори пошкодження можна розділити на внутрішні та зовнішні. Внутрішні – це техніко-технологічні властивості та особливості самої пам'ятки, зовнішні – умови та режим зберігання, тобто екологія внутрішнього середовища музейного приміщення.

Внутрішні фактори від нас не залежать, позаяк у матеріалах об'єктів закладена тенденція до старіння. Найважливішими засобами запобігання передчасному старінню музейних експонатів є контроль (моніторинг) умов та режимів зберігання.

Організація та проведення моніторингу реалізує такі базові функції [1]:

- вимірювання кліматичних параметрів, таких як температура, відносна вологість, швидкість руху повітря, освітленість;
- встановлення стану та характеру змін екологічних показників за сезонами;
- діагностика та прогнозування найбільших ризиків у збереженні експонатів;
- розробка рекомендацій щодо створення оптимальних розмірів внутрішнього середовища.

Завдання аналізу кліматичних параметрів не абстрактне, його мета – кореляція з результатами збереженості раритетів, а також здійснення оперативної та планової оптимізації умов збереження [2, с. 34].

За останнє десятиріччя співробітниками наукового відділу кліматології Національного науково-дослідного реставраційного центру було проведено обстеження екологічного стану в більш як 50 музеях різних регіонів України. У 9 музеях, серед яких Національний художній музей України, Національний музей Тараса Шевченка, фондосховища Національного музею у Львові Андрія Шептицького, дослідження мали моніторинговий характер.

Спостереження, вимірювання та контроль стану мікроклімату в приміщеннях музеїв проводилося в опалювальний, теплий та перехідні сезони 2009-2014 рр. у характерних точках згідно з методикою обстеження музейних приміщень, яка передбачає фіксацію температури та відносної вологості повітря, освітленості, швидкості повітряних потоків під час періодичних вимірів, згідно з методичними рекомендаціями "Засоби створення оптимального мікроклімату в музейних будинках". – М., ВНИИР, 1997, С. 7– 16.

У приміщеннях, обладнаних системами припливної вентиляції або кондиціонування, виникають потоки повітря, які пов'язані з повітророзподілом у цих системах.

Повітря, що надходить через канали або відчини систем у приміщення, має інші параметри температури та відносної вологості в порівнянні з повітрям в експозиційному залі. У приміщенні утворюються різні за температурою та відносною вологістю зони мікроклімату, які по-різному впливають на експонати [3, с. 4].

Температура повітряних потоків від систем кондиціонування залежить від сезонного настроювання.

Швидкість повітряних потоків від припливних отворів систем часто перевищує норму (0, 2-0,3 м/с).

Аналіз моніторингових досліджень екологічного стану в приміщеннях музеїв показав, що мікрокліматичні параметри повітря змінюються впродовж дня, коливання мають сезонний характер з підвищеними показниками в неопалювальний період.

Для всіх обстежених музеїв характерні:

- підвищена відносна вологість у перехідні сезони (весна-осінь) (рис. 1), що може призвести до прискорення хімічних процесів гідролізу й, як наслідок, деструкції матеріалів та біологічних пошкоджень;
- підвищена температура влітку (рис. 2), що прискорює хімічні та біологічні процеси, збільшує швидкість дифузійних процесів газо- та вологообміну;
- низька відносна вологість взимку, що викликає усушку матеріалів, їх деформацію, розтріскування.



Фото 1. Исследуемая работа "Мужской портрет" (предположительно, копия с работы Ван Дейка) и (фото 1а) картина из Дрезденской картинной галереи "Портрет джентльмена в черном".

Фото 2. Исследуемая картина "Рождество" (предположительно, копия с картины П. Батони) и (фото 2а) картина "Рождество Христово" из Национальной галереи древнего искусства, Палаццо Корсини, Рим.

Фото 3. Исследуемая картина "Мадонна с младенцем" (копия работы Джованни Батиста Сальви).

За результатами екологічного моніторингу внутрішнього середовища приміщень музеїв розробляють профілактичні заходи оптимізації мікроклімату.

Оптимізація мікроклімату музею – багатофункціональне завдання, основними загальними методами якого є:

1. Оптимізація освітлення [5, с. 42]:
 - захист від природного освітлення;
 - вибір відповідного обладнання для штучного освітлення.
2. Оптимізація температурно-вологісного режиму (ТВР):
 - використання систем вентиляції, кондиціонування та опалення для створення оптимального ТВР;
 - захист від несприятливої дії зовнішнього повітря шляхом природної або примусової вентиляції;
 - своєчасний ремонт гідроізоляції, даху, водостоків тощо;
 - контроль температури та вологості внутрішніх стін, особливо в холодний період року;
 - використання локальних засобів акліматизації (зволожувачів, осушувачів, сорбентів тощо).
3. Оптимізація рухливості повітряних потоків:
 - регулювання систем кондиціонування та опалення для зменшення повітряних потоків;
 - вибір місць розташування експонатів поза зоною конвективних потоків.

Дані моніторингу температурно-вологісного та світлового режимів у музейних приміщеннях слугуватимуть базою для планування перспективних практичних робіт по регулюванню параметрів повітряного середовища та проведення оперативних заходів щодо збереження музейного фонду України.

Проблема збереження музейних фондів завжди буде актуальною. У науковому світі безперервно продовжуються дослідження в цій області, обговорюються деталі оптимальних розмірів та режимів збереження, досліджуються та аналізуються нові засоби їх забезпечення.

Джерела та література

1. Балакин Р.А., Большакова Т.Ф., Вольфсон Л.М., Честнов К.А. Автоматический мониторинг температуры и влажности // Материалы для Круглого стола Петербургского экономического форума “Культура как фактор экономического возрождения России”. – М.: б. и., 1999.
2. Большакова Т.Ф. Стабилизация и мониторинг окружающей среды в Государственном Эрмитаже как одно из направлений превентивной консервации // Эрмитажные чтения памяти Б.Б. Пиотровского. Тезисы докладов. – Санкт-Петербург, изд-во Эрмитажа, 2003. – 74 с.
3. Гримитлин М.И. Основные направления научных исследований в области воздухораспределения. Новое в теории и практике воздухораспределения в промышленных и общественных зданиях. Материалы Всесоюзной научно-практической конференции 7-8 июля 1998 г. – СПб. : Общество “Знание” РСФСР : Лен. дом н.-техн. пропаганды, 1998. – С. 3-8.
4. Колмакова Е.А. Музейный климат – старые и новые проблемы консервации культурного наследия. Исследование и консервация культурного наследия. Тезисы докладов международной научно-практической конференции, посвященной 50-летию юбилею ГосНИИР. Москва, 11-13 декабря 2007 г. – М., 2007. – С. 12–23.
5. Томсон Г. Музейный климат / перев. с англ. – СПб. : Скифия, 2005. – 288 с.

Резюме

КЛИМАТОЛОГИЧЕСКИЙ МОНИТОРИНГ ВНУТРЕННЕЙ СРЕДЫ МУЗЕЙНЫХ ПОМЕЩЕНИЙ КАК МЕТОД ЗАЩИТЫ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ

Комаренко Е.И. (Киев)

В данной статье на основе имеющейся литературы и проведенного мониторинга экологического состояния более 50 музеев Украины дан анализ климатических параметров внутренней среды музейных помещений и приведены профилактические меры оптимизации их микроклимата.

Ключевые слова: микроклимат, музейные помещения, мониторинг, режимы хранения, температура, относительная влажность, освещенность, воздухообмен, скорость движения воздуха.

Summary

KLIMATOLOGICAL MONITORING OF THE INTERNAL ENVIRONMENT OF MUSEUM ROOMS AS A METHOD OF THE MUSEUM EXHIBITS PROTECTION

Komarenko O. (Kyiv)

Based on the research of the existing data and conducted environmental monitoring in more than 50 museum from different of Ukraine, this article shows analyses of the climatic parameters of the internal environment of the museum premises to optimize its climate.

Key words: microclimate, museum premises, monitoring, storage conditions, temperature, humidity, light, air movement, speed of air movement.

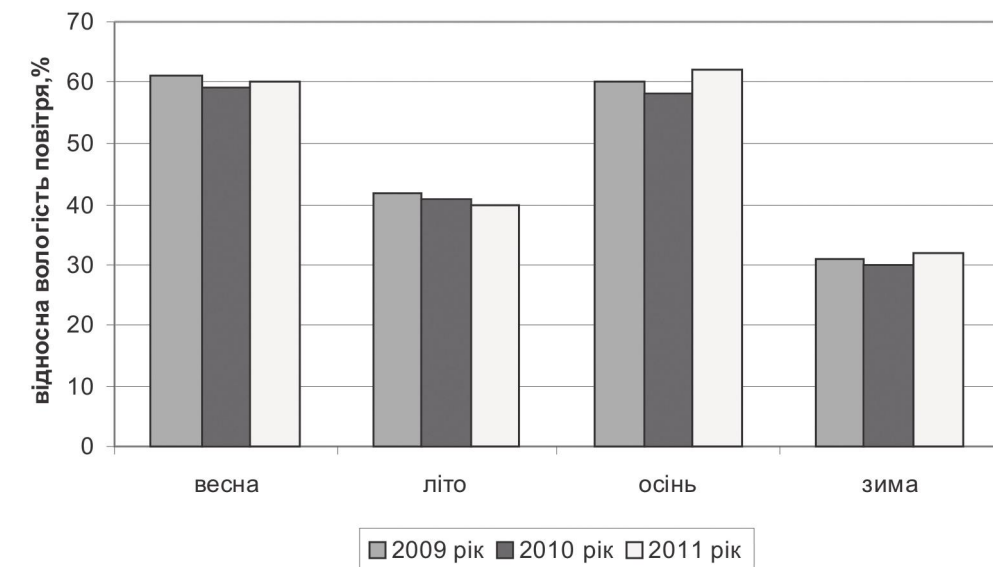


Рис. 1. Динаміка відносної вологості в експозиційному залі № 4 Національного художнього музею за сезонами 2009–2011 рр.

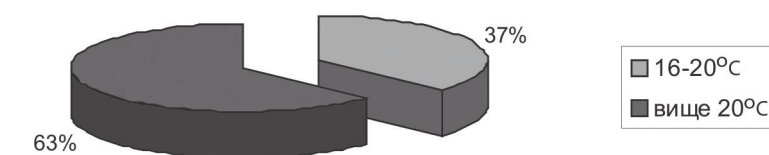


Рис. 2. Співвідношення температурних умов зберігання в експозиційному залі № 4 Національного музею Тараса Шевченка (теплий період 2013)

Лой М.М.
(Переяслав-Хмельницький)

ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗЕЙНОГО МАРКЕТИНГУ НА БАЗІ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА “ПЕРЕЯСЛАВ”

УДК 338.483.12.069(477)

Анотація: У статті проаналізовано організаційно-управлінський аспект розвитку Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” та запропоновано концепцію розвитку музейного маркетингу.

Ключові слова: музей, музейний менеджмент і маркетинг, музейний імідж, засоби презентації, реклама.

Сьогодні в Україні відбуваються складні соціальні процеси, які свідчать про перехід від однієї соціально-політичної системи до іншої. Зміни, що відбуваються в нашому суспільстві, віддзеркалюють нові реалії у світі. Проблема відношення суспільства до культури свідчить про ступінь трансформації світогляду і світосприйняття людьми культури як такої. Переоцінка моральних цінностей і пошук нових ідеалів змушують суспільство по-новому зрозуміти культурну спадщину.

Музеї, які є скарбницями культури, центрами культурно-духовного відродження народу, сприяють гуманізації суспільства, ствердженню української нації як частини світової спільноти. Як соціокультурні інститути суспільства, музеї об’єднують через соціокультурні процеси покоління людей, їх духовність, патріотизм.

Зміна умов діяльності музею в сучасному суспільстві вимагає нових підходів щодо організаційного та економічного забезпечення майбутніх модернізаційних заходів і проектів.

Головним змістом такого забезпечення стає на сучасному етапі пошук шляхів оптимізації системи управління та організації музейної роботи – музейного менеджменту [1], а також освоєння музеями додаткових джерел фінансування – музейного маркетингу.

За останнє десятиліття теорія і практика музейного маркетингу пішли так далеко вперед, що ще недавно існуюча думка про аморальність маркетингу в музеї як втіленні його комерціалізації виглядає сьогодні анахронізмом. Буквально на наших очах відбулося свого роду подолання психологічного бар’єру стосовно маркетингу взагалі та музейного маркетингу. Зокрема, відбувся відхід від вузько комерційного, збутового розуміння його характеру і розширення поняття “маркетинг” до глобального рівня, до рівня нового стилю мислення, концепції впливу в рамках управління громадськими процесами.

Ще зовсім недавно музей у найзагальнішому вигляді був храмом, який стояв біля воріт великого ринку, де панували інтереси не покупця, а продавця, хто шукав прибутку за рахунок кількісних характеристик (розширення асортименту послуг і товарів, зростання обсягу продажів, заповнення ринкових ніш). Не випадково, що при такому стані речей будь-які комерційні починання музеїв сприймалися як святотатство.

Однак у міру розвитку ринку механізми його функціонування стали поступово змінюватися: на зміну концепціям виробництва і реалізації, спрямованим на інтереси продавця, поступово приходять концепції маркетингу, спрямовані на інтереси покупця.

Музейний маркетинг розумівся спочатку лише у вузько-збутовому плані, не зачіпаючи загальної стратегії музею та змістовних аспектів його діяльності. Головною відмінною особливістю нової маркетингової стратегії стає переміщення акценту зі збуту вже освоєних музейних послуг чи продукції на їх розробку, орієнтовану на потреби відвідувачів. Тому розробка маркетингової стратегії музею повинна починатися з аналізу потреб відвідувачів.

За справедливим зауваженням провідних фахівців зі зв’язків музеїв з громадськістю з Великобританії П. Макмануса і Р. Майлза, в сучасних умовах вже “не можна помилитися у визначенні і цілей, і очікувань відвідувачів”, бо в кінцевому підсумку переможцем на ринку виявляється той музей, який краще знає свою аудиторію. “При цьому, – як справедливо стверджує головний редактор французького журналу “Publicsetmusees”, – йдеться не про те, щоб за всяку ціну пристосовуватися до запитів тієї чи іншої категорії публіки, а про те, щоб мати можливість запропонувати відвідувачам те, що враховувало б реальну сутність широкої публіки”.

Таким чином, якщо сьогодні можна говорити про маркетинг, то тільки – про глибоко диференційований. Сучасний музейний маркетинг повинен бути заснований на стратегії макро- і мікросегментації. Якщо макросегментація передбачає розподіл потенційної музейної аудиторії за географічним, психологічним,

біологічним, поведінковим і демографічним принципами, то мікросегментація уточнює цей поділ на рівні субкультур – шкільної, спортивної, міської та ін.

Попереднє оцінювання на макро- і мікросегментних рівнях – перший принципово важливий крок сучасних методів музейного маркетингу, оскільки саме ця дослідницька фаза дозволяє вловити тенденції в динамічних змінах запитів та переваг потенційних музейних відвідувачів з тим, щоб не “наздоганяти” наслідки цих змін, а випереджати їх на найперших стадіях планування і створення експозиції.

Наступний етап – впровадження виявлених реалій потенційного музейного ринку в розробку концепції та дизайну створеної експозиції та апробування її попередніх, зокрема, виставкових варіантів на відвідувачах.

Таким чином, принципом сучасних маркетингових технологій в музеї стає, кажучи мовою великого маркетингу, практика “попередніх продажів” – поступове просування нової експозиційної концепції на “музейний ринок” з урахуванням думки відвідувачів.

Наступні етапи оцінювання припускають спостереження, вивчення та аналіз глядацьких реакцій після розгортання експозиції з метою загальної оцінки виконаної роботи, а також для внесення необхідних корективів. На цих постекспозиційних стадіях оцінювання проводиться вивчення впливу загального задуму експозиції, її розташування, обсяг інформації, розміщення покажчиків, експлікацій, шуму на таке:

- 1) моделі поведінки відвідувачів;
- 2) здатність орієнтуватися в залах;
- 3) обрані маршрути;
- 4) тривалість відвідування;
- 5) уподобання різних форм показу;
- 6) концентрацію уваги;
- 7) пороги втоми і т.д.

Оцінювання на всіх етапах проводиться за допомогою різних методик. Головні з них – спостереження, опитування, анкетування, поглиблені бесіди, тестування цільових груп.

Отже, відчинивши двері музею перед відвідувачами і вступивши з ними “на порозі” в комерційні відносини, музейні маркетологи (а це може бути кожен із працівників музею) повинні переступити цей поріг, поспішити слідом за відвідувачем в зали експозиції і там вступити з ним у діалог. Мабуть, не випадково актуалізація проблем комунікації [2], збігається за часом з виділенням маркетингу в самостійну музейну дисципліну.

Коли маркетинг перейде зі змістовного на більш глобальний управлінський рівень і охопить буквально всі сфери музейного життя, з цього моменту буде можливо говорити про музейний маркетинг як про стратегію, стилі мислення, філософії. Цей рівень музейного маркетингу передбачає таку перебудову всіх аспектів діяльності і всіх служб музею, в результаті якої він перестає бути залежним від кон’юнктури. Такий музей сам виходить назустріч широкої громадськості – місцевому населенню, діловим, фінансовим, урядовим колам, представникам засобів масової інформації, спонсорам, меценатам, приватним фондам і пр. – налагоджуючи з нею стійкі ділові, партнерські контакти.

Деякі музейні працівники сприймають питання, пов’язані з маркетингом, як такі, що суперечать високим науковим та просвітницьким ідеалам музею. У кращому випадку вони зводять маркетинг до рекламної діяльності, що по суті неправильно, в гіршому – чинять опір впровадженню нового економічного мислення.

Маркетинг має безпосереднє відношення і до реклами, і до цін на вхідні квитки, і до асортименту музейних послуг, але далеко не зводиться до цих питань. Більше того, неможливо вирішувати кожну з цих проблем окремо, не беручи до уваги всієї діяльності музею у всіх її аспектах, в тому числі – змістовних.

Маркетинг – це не приватне питання, а цілісна стратегія діяльності музею, вимагає свідомої участі всіх його співробітників.

У музейному маркетингу не існує універсальних рецептів підвищення рентабельності діяльності музеїв. Але є цілий ряд понять і уявлень, що допомагають аналізувати ситуацію, зіставляти можливі варіанти розвитку, оцінювати їх і приймати стратегічно правильні рішення.

У найзагальнішому вигляді маркетинг – це обмін [3]. Музей щось дає і щось отримує натомість. Так влаштований всякий ринок, і музейний ринок не представляє виключення. Сказавши, що маркетинг – це обмін, необхідно далі відповісти на ряд питань: 1) що пропонує музей; 2) кому пропонує; 3) як пропонує; 4) що він одержує взамін.

Іноді доводиться чути, що музей – це підприємство, яке торгує смислами і значеннями. Дійсно, навіть якщо продукт музею має цілком матеріальну природу (виставка, сувенір, книга і т.д.), все одно для відвідувача (покупця) зміст його є перш за все символічним. Для певної категорії відвідувачів сам візит в музей

є символічним вчинком – незалежно від того, що вони там побачили. Тому, зокрема, немає сенсу торгувати в музеї продуктами широкого вжитку або пропонувати послуги, які можуть бути надані в іншому місці.

Навпаки, необхідно всіляко піклуватися про підтримку репутації музею як такого місця, де все незвичайно, все цінне, все – лише вищої якості. Тобто, мовою маркетингу, підтримка правильного музейного іміджу – завдання більш важливе, ніж будь-який миттєвий прибуток, бо такий імідж є запорукою набагато більших доходів у майбутньому.

Величезне значення має атмосфера, що створена в музеї. Хто зустрічає відвідувача при вході, як, з якими словами, з яким виразом обличчя, яким поглядом проводжають його доглядачі? Відчуває відвідувач себе бажаним гостем або нежданим прибульцем? Чи відчуває він дружелюбність або байдужість (або ворожість) музейного персоналу? Атмосфера – дуже важлива частина пропонованого музеєм продукту.

Те ж саме стосується дизайну і якості музейного середовища: експозиційних і неекспозиційних приміщень, будівлі, території, реклами, друкованої продукції і т.д. – все, що знаходиться в музеї або асоціюється з ним. Як і театр, музей починається з вішалки, а для деяких категорій публіки нею ж і закінчується, бо не всякий відвідувач достатньо досвідчений, щоб оцінити шедевр або реліквію, поміщені в убогому просторі.

Отже, у певному сенсі, музей продає простір, оскільки простір музею має властивість наділяти речі смислами і ціннісними значеннями. Крім цього, він пропонує:

- а) експозиції та виставки;
- б) програми – наприклад, цикли екскурсій, лекцій, а також гуртки, студії тощо;
- в) спеціальні заходи чи події;
- г) послуги, асортимент яких визначається можливостями його колективу та інфраструктури;
- д) авторські права на відтворення предметів, що входять до його зібрання;
- е) сувеніри – якісні і не випадкові бажано забезпечені фірмовою маркою музею або (якщо це копії предметів, що зберігаються в музеї) сертифікатом, який засвідчує точність їх відтворення;
- є) книги, каталоги, буклети та іншу поліграфічну продукцію – безпосередньо по темі музею або за близькими темами, а також відеофільми, слайди, CD-ROMи та інші видання, що використовують сучасні інформаційні технології.

Таким чином, музей може запропонувати своєму відвідувачу безліч продуктів – матеріальних і нематеріальних. Що ж він отримує натомість? По-перше, дохід, що має цілком визначене грошове вираження і, по-друге, теж нематеріальні, але дуже важливі речі – позитивну реакцію відвідувачів, які беруть участь у формуванні його атмосфери та іміджу і, в разі успіху, стають мимовільними (або добровільними) рекламними агентами музею, його друзями, партнерами і завсідниками.

Якщо в якійсь ситуації доводиться вибирати між безпосередніми доходами і підвищенням престижу і популярності музею, буде завжди правильніше віддати перевагу другому, бо це і є головний капітал, яким володіє музей, – у зовсім буквальному, економічному значенні цього слова.

Таким чином, сьогодні проблема музею полягає зовсім не в тому, що одні люди прагнуть “комерціалізувати” музей і ледь не “продати з молотка культурні цінності, що зберігаються в ньому”, у той час як інші “стоять на сторожі завоювань науки і культури”. У дійсності водоподіл проходить між тими, хто намагається привести музей у відповідність з нинішнім, швидко мінливим світом, поставити його на службу сучасного суспільства, і тими, хто, незважаючи на очевидні зміни, хоче працювати по-старому.

Знати своїх відвідувачів (покупців, споживачів) та своїх потенційних партнерів (замовників, спонсорів) – неодмінна умова соціальної й економічної успішності музею, що ступив на шлях розробки маркетингових стратегій і технологій. Разом з тим, це не означає, що вся діяльність музею буде йти тільки назустріч вираженим бажанням публіки. У кінцевому підсумку на ринку перемагає той, хто пропонує щось принципово нове, несподіване і тим самим формує попит, а не йде у нього на поводу.

Описуючи структуру маркетингової діяльності, зазвичай дотримуються схеми, що включає чотири основні елементи: 1) продукт; 2) ціна; 3) реклама; 4) місце.

Продукт музею багато в чому є символічним, і є необхідність визначення основних категорій партнерів і споживачів. Але крім цього треба ще вирішити, як продавати цей продукт, де його продавати і за якою ціною.

Питання про ціни є найбільш тонким і неоднозначним у всій маркетинговій діяльності. Для збільшення доходів можна використовувати різні, часом прямо протилежні цінові стратегії. Так, агресивне збільшення вхідних цін може виявитися успішним щодо платоспроможної публіки, але відлякує малозабезпечених. Тому, призначаючи високу вартість вхідних квитків, музей повинен робити це диференційовано, передбачаючи пільги для окремих категорій відвідувачів, оголошуючи безкоштовні дні, продаючи відносно недорогі річні квитки для постійних відвідувачів і т.д.

У музеї, де засоби презентації є невід’ємною (іноді – найсуттєвішою) частиною продукту, дуже важливу роль відіграє реклама. За визначенням сучасних науковців, фахівців з мистецтвознавства та дизайну, реклама – це інформація про товари або послуги, що розповсюджуються з комерційними цілями або з метою ознайомлення з ними споживачів [4]. Вона спрацьовує не тільки в якості безпосереднього стимулу відвідування (побачив рекламу – пішов у музей), але і на етапі післядії – як засіб підсумовування та оформлення вражень. Довготривалий ефект музейної реклами, що сприяє формуванню іміджу музею, є не менш (якщо не більше) важливим, ніж її миттєвий ефект.

Реклама – це не тільки виносні щити з інформацією про роботу музею. У принципі, в цій ролі може виступати будь-який музейний продукт – і каталог, і сувенір, і відеофільм, куплені в музейному кіоску, і навіть целофановий пакет, в який вони упаковані. Виходячи за стіни музею, ці емблематичні послання роблять важливу справу – нагадують їх власникам про відвідування музею та повідомляють про його існування кожному зустрічному.

Таким чином, враховуючи місію сучасного музею [5] та проаналізувавши вище питання музейного маркетингу, загальні поняття та методи управління музейним менеджментом [1], комунікативно-психологічні особливості управлінських функцій музейного менеджменту [2], концепція розвитку музейного маркетингу і менеджменту Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” може бути виражена в переліку завдань, які стоять на порядку денному розвитку даного напрямку музейної діяльності, а також – у переліку принципів та методів вирішення цих завдань.

Завдання у сфері музейного менеджменту і маркетингу можуть бути сформульовані таким чином:

1. Завдання вдосконалення організаційної структури заповідника як основи для раціонального використання фінансових, інтелектуальних та інших ресурсів музейної діяльності. Пов’язана з цим необхідність оптимізації системи оплати праці і стимулювання творчої активності персоналу заповідника.

2. Завдання формування та підвищення попиту на результати музейної діяльності та послуги заповідника, розширення контингенту потенційних відвідувачів, творчих і ділових партнерів заповідника, оптимізації форм співпраці і кооперації з його творчими та діловими партнерами.

3. Завдання збільшення обсягу фінансування заповідника:

- а) за рахунок освоєння альтернативних держбюджетних джерел;
- б) за рахунок розширення кола недержавних джерел фінансування (субсидій громадських фондів, приватних фірм і меценатів) розробки і реалізації конкретних проектів;
- в) за рахунок збільшення доходів в результаті власної діяльності з надання платних послуг населенню, підприємствам та організаціям, приватним особам, зокрема дизайн рекламної продукції, проведення майстер-класів, тематичних лекцій та уроків з мистецької тематики, інформаційно-консультаційна допомога у написанні наукових робіт тощо.

4. Завдання формування та активної реалізації власної цінової політики заповідника на ринку культурної продукції, інформації та послуг.

5. Завдання приведення нормативної бази музейної діяльності у відповідність до вимог забезпечення ефективності реалізації соціальних функцій заповідника.

Далі можуть бути сформульовані принципи, на основі яких ці завдання повинні вирішуватися в сучасних умовах:

- Принцип відповідності організаційної структури установи структурі його функцій. Це дозволить зробити більш логічними і осмисленими форми взаємодії між музейними підрозділами, складовими єдиного цілого.
- Принцип фінансування не діяльності, а результатів, програм з їх досягнення. Перехід від жорсткого планування до цільового програмування з урахуванням різноманітності соціальних замовлень і збільшення джерел фінансування.
- Принцип гнучких структур. Перехід до виконання частини робіт заповідника на базі тимчасових творчих колективів, здатних швидко пристосовуватися до зміни кон’юнктури на ринку збуту культурної продукції і послуг (при збереженні необхідної стабільності тих структурних підрозділів, які забезпечують збереження і нарощування основного ресурсу розвитку заповідника – зібрання творів мистецтва).
- Принцип “гонорарної” оплати творчої діяльності співробітників. Створення умов для найбільш ефективного використання та адекватної винагороди творчого потенціалу та ініціативної діяльності співробітників. Можливість поєднання роботи в стабільних штатних підрозділах заповідника, оплата праці в яких постійна і визначається нормативами, з роботою в одному або декількох тимчасових творчих колективах, де оплата проводиться за кінцевим результатом без будь-яких обмежень у межах фонду заробітної плати, який формується з різних джерел, згідно з кошторисом витрат на здійснення відповідної програми чи проекту.

• Принцип відкритості штату заповідника. Можливість за наявності необхідних фінансових ресурсів (цільових інвестицій, бюджетних і позабюджетних асигнувань) на контрактній основі залучати до роботи заповідника, в рамках реалізації конкретних програм і проектів, фахівців, що працюють в інших установах міста, області, республіки, а може бути, і в інших країнах.

Усі перелічені пропозиції мають характер концептуальних положень, тобто розкривають не деталі, а принципи вирішення поставлених завдань.

Отже, щоб виробити маркетингову стратегію музею, треба визначити його цілі та аудиторію, а потім знайти правильний баланс продукту, ціни, реклами і місця. Все це вимагає великої і напруженої роботи, але в нинішній економічній ситуації це не розкіш, не академічне право, а запорука виживання та успіху. Прагнучи до більшої економічної ефективності, музей звільняється від рутини і стереотипів, стає більш мобільною, відкритою і корисною для суспільства установою.

Ключ до розуміння музейних маркетингових процесів бачиться в тенденції, яку продемонстрував Національний історико-етнографічний заповідник "Переяслав" в останні роки, зробивши крок з храмового простору в ринок. Крізь множинність визначень незмінно вгадується головний фокус цієї тенденції: він пов'язав вузлом маркетингу себе зі своїм відвідувачем, музейною аудиторією і суспільством в цілому.

Специфікою соціально-культурної діяльності Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав" є те, що основу всієї його роботи складають пам'ятники матеріальної і духовної культури. Музейні цінності унікальні, вони не тиражуються, тому відвідування музею не можна нічим замінити. В цьому – значення і неповторність заповідника як феномену сучасної цивілізації.

Національний історико-етнографічний заповідник "Переяслав" – це концентрований вираз духовного пошуку культури минулого і сьогодення. Він допомагає вирішувати проблеми адаптації людини до умов нового тисячоліття. У заповіднику відвідувач вступає в діалог культур, по-своєму сприймає музейні цінності, занурюється у світ культури. Тому перед нами стоїть подвійна мета: збереження культурної спадщини для майбутнього і відкриття культурної спадщини для сучасників.

На сьогодні музей на різних етапах свого розвитку зазнав певних змін: від простого зберігання експонатів культури до соціального інституту. Сучасні музеї стають місцями взаємодій культур. Змінив соціально-політичному і культурному житті нашої держави визначають нову роль музеїв: їх трансформацію в музеї нового типу, в установи, які ґрунтуються на нових інформаційно-комунікативних технологіях, ведуть власну комерційну діяльність, вміють налагоджувати зв'язки з широкою громадськістю.

Впровадження сучасних інновацій в діяльність музеїв можливе за умов:

- а) підтримки державою;
- б) створення аналітичних центрів з питань маркетингу і менеджменту;
- в) залучення меценатських і спонсорських коштів.

Сьогодні музеї повинні стати центрами культурного і духовного відродження українського народу, а для цього слід використовувати нові сучасні інноваційні технології, адекватні вимогам часу.

Подальші дослідження планується проводити з питань розвитку зовнішніх зв'язків роботи Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав".

Джерела та література

1. Яковець І. О. До питання про сучасний музейний менеджмент: загальні поняття та методи управління / І. О. Яковець // Вісник ХДАДМ : Зб. наук. пр. – Харків: ХДАДМ, 2011. – № 4. – С. 174-177.
2. Яковець І. О. Комунікативно-психологічна складова музейного менеджменту / І. О. Яковець // Музейний альманах. Наукові матеріали: статті, есе / Черкаський обласний художній музей. – Черкаси : Ю. А. Чабаненко, 2011. – № 2. – С.103-107
3. Даниленко В. Я. Дизайн : Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320 с.; 664 іл.
4. Словник з дизайну і ергономіки [Текст]: термінологічний словник для фахівців з дизайну і ергономіки, інженерів, конструкторів, студентів ВНЗ / В. О. Свірко [та ін.]; під заг. ред. Свірка В. О. – 2-ге вид., перер. і доп. – Харків : Вид-во НТМТ, 2009. – 131 с.
5. Яковець І. О. Місія сучасного музею (із досвіду Черкаського обласного художнього музею) / Музеї та галереї в міській культурі: історія та сучасність. Матеріали міжнародної наукової конференції, Одеський національний політехнічний університет (19-21 квітня 2011 р.). – Одеса, 2011. – С.17-18.

Резюме

ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗЕЙНОГО МАРКЕТИНГА НА БАЗЕ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА "ПЕРЕЯСЛАВ"

Лой М.М. (Переяслав-Хмельницький)

В статті проаналізовані організаційно-управленчеський аспект розвитку Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав" і пропонується концепція розвитку музейного маркетингу.

Ключевые слова: музей, музейний менеджмент і маркетинг, музейний імідж, средства презентації, реклама.

Summary

ORGANIZATION OF MUSEUM MARKETING ON THE BASE OF NATIONAL HISTORICAL AND ETHNOGRAPHICAL RESERVE "PEREYASLAV"

Loy M.M. (Pereyaslav-Khmelnytskyi)

It is analyzed organizational and administrative aspect of National historical and ethnographical reserve "Pereyaslav" development and proposed a concept of museum marketing development in the article.

Key words: museum, museum marketing and management, image, presentation tools, advertising.

Морикіт Б.В.

(Галич,

Івано-Франківська область)

МОЖЛИВІСТЬ АПРОБАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ ОХОРОНИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В НАЦІОНАЛЬНОМУ ЗАПОВІДНИКУ “ДАВНІЙ ГАЛИЧ”

УДК 342 (477)

Анотація: В даному дослідженні на основі порівняння законодавства європейських країн (Італії, Франції, ФРН) та України зроблена спроба виокремити спільні риси у процесі регулювання охорони культурної спадщини. Визначено перспективи реформування законодавства з охорони культурної спадщини в Україні.

Ключові слова: охорона культурної спадщини, культурні/історичні пам'ятки, відповідальність за порушення охорони культурної спадщини.

Адаптація національного законодавства у сфері охорони культурної спадщини до європейських норм є одним із реформаційних завдань Української держави. Узгодження дефініцій, реєстру пам'яток та відповідальності за порушення законодавства про охорону культурної спадщини відбувається згідно з європейським культурним правом та традиціями.

Завданням даного дослідження є проведення початкового аналізу основних норм європейського законодавства з метою порівняння наявної ситуації у питанні охорони культурної спадщини в Національному заповіднику “Давній Галич”. Автор ставить завдання сформулювати практичні рекомендації для реформування окремих аспектів законодавства у сфері охорони культурної спадщини в структурі Заповідника.

Дана стаття стане початком порівняльних досліджень українського та європейського законодавства.

Охорона культурної спадщини в країнах Європи перебуває в контексті розвитку цивілізації старого континенту. Законодавство і традиція ставлення до культурної спадщини пов'язані з багатьма принципами, а саме: тягlosti минувшини та сучасності, чіткого регламентування та обліку пам'яток культури, невідворотності покарання за їх руйнування.

Українське законодавство передбачає застосування європейських зразків охорони культурної спадщини. Наша країна регламентувала в своїй Конституції статус правової держави, ратифікувала частину європейських конвенцій з питань охорони культурної спадщини. Це є певним поштовхом до подальшого удосконалення існуючих правових норм та адаптації позитивних тенденцій європейського законодавства.

Темою статті є вивчення взаємозв'язків між європейською законодавчою базою, сучасними українськими реаліями та досвідом Національного заповідника “Давній Галич” у питаннях охорони культурної спадщини.

Термінологія

Чітка класифікація понять “культурна спадщина”, “охорона культурної спадщини”, “пам'ятка історії та археології” притаманна для багатьох правових систем країн Європи. У статті ми зробимо порівняльну характеристику даних понять.

В Республіці Італія Закон № 1089 від 1 липня 1939 року із доповненням визначає поняття пам'яток історії, культури та архітектури як: “Предмети, які мають значення для палеонтології і примітивної культури, предмети, які мають нумізматичний інтерес, манускрипти, автографи, листування, важливі документи, рідкісні і цінні книги, вілли, парки у разі, якщо вони представляють історичний чи художній інтерес” [1].

У Французькій республіці немає чіткого визначення поняття пам'ятки культури. Програмним законом “Про монументальну спадщину” від 8 січня 1988 року регламентується, що будь-які рухомі і нерухомі об'єкти можуть бути віднесені до списку пам'яток історії та архітектури, якщо відповідно будуть мати дві відмінні ознаки:

1) об'єкт має історичну, художню, легендарну, наукову, мистецьку цінність;

2) пам'ятки користуються особливим режимом охорони. Згідно з законодавством до пам'яток історії та культури можуть бути віднесені: будинки, архітектурні ансамблі, рухомі пам'ятки мистецтва і культури (картини, предмети, колекції книг) та природні пам'ятки (озера, ландшафти) [3].

Федеративна Республіка Німеччина характеризується особливістю підходу до визначення поняття “культурна та архітектурна пам'ятка”. Дане визначення описується у законодавстві федеральних земель, зокрема у Законі Федеральної Землі Гессен “Про захист пам'яток культури”. Нормативний акт дає характеристику “охоронні пам'ятки” згідно з яким це: “Предмети, сукупність предметів, частина предметів, в захисті яких є суспільна зацікавленість, яка ґрунтується на їхній художній, науковій, технічній та історичній цінності, містобудівній привабливості” [2].

Окремим аспектом функціонування європейського законодавства з охорони культурної спадщини є створення умов для захисту культурної спадщини. Європейські країни вибирають чітку регламентацію процесу охорони культурної спадщини та створення спеціальних органів з охорони пам'яток історії, культури та архітектури.

В багатій на пам'ятки Італійській республіці здійснено ряд заходів для регулювання процесу охорони культурної спадщини:

- окремим Законом від 1 березня 1975 року відомство здійснює загальне керівництво з охорони і використання археологічної, художньої та природної спадщини;

- місцеві органи влади наділено повноваженнями з питань охорони культурної спадщини. Згідно із Законом № 10 від 28 січня 1977 року передбачено погодження і видачу дозволів комуною на проведення будівельних робіт.

Систематизація пам'яток культури

В Італії розроблена спеціальна система реєстрації пам'яток історії, культури та архітектури, створена система державних органів, інститутів, завданням яких є охорона культурної спадщини. Дані інституції зобов'язані складати списки предметів, які представляють історичний і художній інтерес. Реєстрація та облік пам'яток історії та культури в Італії ведуться Центральним інститутом каталогізації і документації, окремо видаються списки рухомих і нерухомих об'єктів. Система каталогізації передбачає такі якісні характеристики: місцезнаходження, хронологічні дані, ступінь цінності збереженості пам'ятки. Також визначаються ступені збереженості пам'ятки архітектури: відмінно, добре, задовільно, незадовільно, руїни [1].

Систему реєстрації пам'яток культурної спадщини налагоджено у **Франції**:

- компетенція вносити пам'ятки в список, який охороняється державою, є прерогативою міністра у справах культури;

- окремий дозвіл на внесення потрібно, якщо пам'ятка перебуває у приватній власності або є майном комуни, департаменту;

- спеціальна процедура передбачена, якщо власник пам'ятки, ландшафту чи іншого предмета не погоджується на добровільну передачу у список об'єкта, який охороняється державою. У такому разі міністр зобов'язаний ініціювати примусову купівлю або оренду пам'ятки;

- список пам'яток історії та культури переглядається кожних 10 років;

- Визначено структуру списку місцевих пам'яток історії та архітектури. Повноваження про включення до нього має префект регіону за місцем знаходження об'єкта.

Федеральне та місцеве законодавство **Німеччини** регламентує процедуру обліку та реєстрації пам'яток культурної спадщини. Згідно з нормами Закону Федеральної Землі Гессен “Про охорону пам'яток культури”: “Особливим захистом користуються пам'ятки культури, які включені в книгу реєстрації пам'яток” [2]. Процедурою включення займається Земельне управління охорони пам'яток. Право звернення до управління щодо реєстрації пам'яток історії та культури мають: власники пам'яток, громада, в якій перебуває об'єкт культурної спадщини, консультативна рада при органах захисту пам'яток [2].

Відповідальність за знищення культурної спадщини

Однією із характеристик європейських правових систем є невідворотність покарання за вчинені правопорушення. Так, **італійське законодавство** передбачає ступеневу систему відповідальності за вчинені злочини проти культурної спадщини:

- Кримінальний кодекс, а саме стаття 773, передбачає покарання за знищення пам'яток історії та культури – 1 рік позбавлення волі або штраф вісімсот євро;

- Законом “Про заходи, які направлені на захист національної, археологічної, художньої і історичної спадщини” передбачено відповідальність для представників органів місцевого самоврядування за ненадання списку предметів, які належать до пам'яток історії та архітектури. Дане злочинне діяння карають штрафом від трьохсот тисяч до одного мільйона євро.

Кримінальний кодекс Французької республіки визначає таке покарання за вчинені злочини проти історичної та культурної спадщини: власник або інші особи, які причетні до руйнування або пошкодження пам'ятки, караються позбавленням волі від 2 місяців до 2 років або штрафом від п'ятсот до чотирьох тисяч євро. Право фіксувати порушення мають: поліція, представники міністерства культури, члени комісії з охорони пам'яток, працівники архітектурного нагляду, місцеві органи влади, поліція [4, с. 45].

Німецьке Земельне законодавство також встановлює покарання: за руйнування чи пошкодження пам'яток архітектури, за проведення робіт біля об'єктів, які охороняються державою, перешкоджання роботі спеціальних органів, завдання яких – охорона культурної спадщини, умисне неінформування органів про пошкодження пам'яток – накладається штраф від п'ятсот тисяч до одного мільйона євро.

Українське законодавство йде в унісон з європейськими правовими нормами, зокрема Закон “Про охорону культурної спадщини”, дає таке визначення об’єкта культурної спадщини: “визначне місце, споруда, комплекс, водні об’єкти, підводної культурної та археологічної спадщини, інші природні – антропогенні або створенні людиною – об’єкти незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду і зберегли свою автентичність” [3, с. 333].

Завданням нашого дослідження є проблема реалізації українського законодавства у процесі адаптації та уніфікації українського законодавства до норм країн ЄС. **Національний заповідник “Давній Галич” визначив свої стратегічні завдання у питанні охорони культурної спадщини:**

- Продовження роботи щодо систематизації пам’яток культурної спадщини. Відділом охорони культурної спадщини проведена і проводиться паспортизація об’єктів. За роки існування установи історичними та археологічними способами доведено історичну важливість і цінність об’єктів, які знаходяться на території Національного заповідника “Давній Галич”.

В Національному заповіднику відповідно до рішення Українського уряду від 08.02.1994 року підтверджено статус історичної, культурної, архітектурної унікальності територій, які передані під юрисдикцію установи.

Дані організаційно-правові дії співзвучні з європейською правовою традицією, де для підтвердження статусу пам’ятки культури потрібно визначити її унікальність.

Охорона культурної спадщини в Національному заповіднику “Давній Галич” здійснюється за методикою української законодавчої бази. Рамковими нормативними актами, які регулюють процес охорони культурної спадщини в установі, є: Закони “Про захист культурної спадщини”, “Про захист археологічної спадщини”, класифікатори історичних об’єктів, культурної спадщини, об’єктів (пам’яток) монументально-мистецтва, об’єктів архітектури та містобудування, класифікатор об’єктів (пам’яток) археології, кримінальний та адміністративний кодекси України.

- Незважаючи на існування нормативної бази, окремого регулювання потребує система захисту культурної спадщини в структурі заповідника. Якщо із дефініціями та обліком пам’яток ми наближаємося до європейських стандартів, зовсім інша ситуація з охороною об’єктів культурної спадщини.

За час існування Національного заповідника “Давній Галич” виникли певні організаційні та юридичні суперечності стосовно будівництва культової споруди на місці фундаменту Успенського собору – пам’ятки історії та археології XII століття. Хронологічно історію юридичних та наукових суперечностей стосовно реконструкції пам’ятки та будівництва на її місці церкви потрібно поділити на етапи:

- 1997 рік, з нагоди 1110-ї річниці ювілею давнього Галича Івано-Франківська ОДА прийняла рішення “Про відбудову Успенського собору”;
- 1998 рік – початок реставраційних робіт та їх припинення за вказівкою координаційного штабу з відзначення 1110-річчя Давнього Галича;
- 1999 рік початок неефективних та несанкціонованих будівельних робіт, внаслідок яких частина фундаменту була залита бетоном;
- 2000 рік – під впливом громадськості та Національного заповідника “Давній Галич” незаконні роботи припинено. Фундамент покрито тимчасовим консерваційним матеріалом;
- 2003 рік – рішення Крилоської сільської ради про передачу земельної ділянки, на якій знаходиться пам’ятка, Івано-Франківській єпархії УГКЦ;
- 2009 рік – закінчення усіх судових спорів стосовно статусу пам’ятки та виготовлення акта на право постійного користування земельною ділянкою. Із цього моменту об’єкт культурної спадщини національного значення знаходиться під охороною держави.

У процесі складних дискусій потрібно відзначити позицію науковців. У 2005 та 2006 році на базі Національного заповідника “Давній Галич” проведено науково-практичні конференції “Успенський собор Галича. Минуле, сучасне, майбутнє”. Під час наукової полеміки наголошено на таких аспектах:

- проведення будь-яких будівельних робіт на місці розташування об’єкта культурної спадщини може призвести до руйнування пам’ятки національного значення. Так, доктор архітектури А. Рудницький категоричний у своїх висновках: “Спорудження на новому місці нової споруди має фантастичний характер” [4, с. 69];
- організація проведення експонування решток Успенського собору у відкритому вигляді неможлива [5, с. 74].

У 1998 році без погодження розпочалось будівництво дзвіниці на території пам’ятки архітектури – церкви Різдва в м. Галич Івано-Франківської області. Результатом процесуальних дій стосовно цього протиправного діяння стала відсутність покарання для порушників законодавства. Існують певні неузгоджен-

ня у співпраці з сільськими громадами щодо погодження права будівництва, передачі земель історичного значення. Зокрема, Крилоська сільська рада передала Івано-Франківській єпархії УГКЦ споруди без погодження з Національним заповідником “Давній Галич”.

Для виправлення ситуації з практичним втіленням правових норм потрібно врахувати європейський досвід регулювання відповідальності за порушення законодавства про охорону культурної спадщини. Українському законодавцю потрібно врахувати такі актуальні європейські напрацювання:

- поєднання децентралізації і централізації у процесі нагляду за пам’ятками культури. Як показує європейський досвід, рівносильні повноваження у процедурі захисту історичної, культурної, археологічної спадщини мають центральні органи влади та територіальні спеціалізовані структури з охорони культурної спадщини;

- узгодження у правовому полі відносин церкви та структур, які займаються процесом охорони пам’яток історії та культури, заради недопущення непорозумінь у процесі використання культурної спадщини;

- посилення ролі працівників установ, які займаються охороною культурної спадщини, зокрема у питанні надання дозволів (будівництво, землевідведення);

- перенесення нормотворчості з захисту культурної спадщини із центрального рівня на місцевий.

Вищевказане дозволить полегшити процес визначення статусу пам’ятки, її призначення та використання.

Охорона культурної спадщини в деяких країнах Європи відбувається за певними принципами: верховенство закону, поєднання централізації та децентралізації у охороні культурної спадщини, невідворотності покарання за порушення законодавства про охорону культурної спадщини. Українські законодавчі реалії показують, що Україна успішно успадковує європейські норми охорони культурної спадщини. Завданням дослідників є прослідкувати особливості правових систем країн Європи та можливості їх адаптації для України.

Першими результатами апробації європейського досвіду з охорони культурної спадщини в Національному заповіднику “Давній Галич” повинні стати наступні практичні завдання: врахування децентралізації у процесі охорони культурної спадщини; практична реалізація правових норм, які регламентують покарання за порушення законодавства про охорону культурної спадщини; удосконалення системи обліку пам’яток.

Джерела та література

1. Закон Італійської Республіки № 1089 “Про охорону предметів, які мають художню і творчу цінність” від 1 червня 1939 року з подальшими змінами. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: file:///C:/Users/User/Downloads/Legge%201%20giugno%201939%20n.1089%20(2).pdf
2. Закон Німецької Федеральної землі Гессен “Про захист пам’яток культури” від 5 вересня 1986 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.denkmalpflege-hessen.de/LFDH4_Recht/Recht_D/recht_d.html
4. Закон України “Про охорону культурної спадщини” від 08.06.2000 р. // Відомості Верховної Ради України. – 2000. – № 39. – Ст. 333.
5. Онуфриенко Г., Веденин Ю. Зарубежное законодательство в области сохранения культурного и природного наследия (Информационный сборник). – М. : Институт наследия, 1999.
6. Рудницький А. Що нам робити далі з руїнами катедри у Крилосі // Матеріали науково-практичної конференції “Успенський собор Галича. Минуле, сучасність, майбутнє”. – Галич : Інформ.-видав. відділ Національного заповідника “Давній Галич”, 2006. – С. 67 – 71.
7. Середюк О. Майбутнє Успенського собору у світлі міжнародного та національного законодавства // Матеріали науково-практичної конференції “Успенський собор Галича. Минуле, сучасність, майбутнє”. – Галич : Інформ.-видав. відділ Національного заповідника “Давній Галич”, 2006. – С. 72 – 76.

Резюме

ВОЗМОЖНОСТЬ АПРОБАЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ОПЫТА ОХРАНЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ ЗАПОВЕДНИКЕ “ДРЕВНИЙ ГАЛИЧ”

Морикит Б.В. (Івано-Франковск)

В данном исследовании на основе сравнения законодательства европейских стран (Италии, Франции, ФРГ) и Украины. Сделана попытка выделить общие черты в процессе регулирования охраны культурного наследия. Определены перспективы реформирования законодательства по охране культурного наследия в Украине.

Ключевые слова: охрана культурного наследия, культурный и исторический памятник, ответственность за нарушение охраны культурного наследия.

THE POSSIBILITY OF TESTING THE EUROPEAN EXPERIENCE OF CULTURAL HERITAGE PROTECTION NATIONAL RESERVE "ANCIENT GALICH"

Morikit B. (Ivano-Frankivsk)

In this study, based on a comparison of the legislation of the European countries (Italy, France, Germany) and Ukraine. An attempt was made to identify common features in the management of cultural heritage protection. The prospects of reforming the legislation for the protection of cultural heritage in Ukraine.

Key words: *protection of cultural heritage, cultural and historical attractions, the responsibility for violation of the protection of cultural heritage.*

Ануфрієв О.М.
(Київ)

НОВІ ГЛОБАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ДОЗВІЛЛЯ В МУЗЕЯХ-СКАНСЕНАХ (ПРОБЛЕМИ, ІНОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ТА НОВІ ВИКЛИКИ НА ПОЧАТКУ ІІІ ТИСЯЧОЛІТТЯ)

УДК 069.5.001.6:004

Анотація: У статті розкриваються нові тенденції і технології організації роботи в музеях під відкритим небом (скансенах), аналізуються нові підходи і трансформація класичних форм музейної роботи (інноваційні технології експозиційного дизайну, нові види менеджменту тощо).

Ключові слова: *феномен віртуального музею, технології експонування музею.*

Нова соціокультурна реальність, що відбувається в Україні, свідчить про нові виклики, що постають як на глобальному так і на регіональному рівні, віддзеркалюють нові аспекти етнобуття в світі, визначають трансформацію національного світогляду і світосприйняття людьми культури як такої, змушують суспільство по-новому зрозуміти етнокультурне середовище.

Музеї-скансени акумулюють найбільш сакральні та найдавніші ментальні архетипи та стереотипи традиційного буття, сприяють гуманізації суспільства і утверджують українську націю як повноцінну частину світової спільноти.

Трансформація діяльності музею в сучасному суспільстві вимагає нових підходів до аналізу змісту поняття "музей-скансен як соціокультурний феномен".

Актуальність теми визначається:

- новим поглядом на музей-скансен в умовах нових глобальних викликів;
- аналізом нових тенденцій та підходів до вивчення феномену музею просто неба;
- запровадження різних сучасних технологій організації дозвілля в музеях такого типу;
- можливістю використання глобальних інноваційних підходів в діяльності музею на початку ІІІ тисячоліття.

Для різнобічного аналізу значення музею як вагомого компонента соціальної структури важливим є застосування історико-ситуаційного і історико-ретроспективного підходів (І.Д. Ковальченко) і враховувати найбільш усталені наукові підходи (О. Туровцева), а саме:

- 1) музей – це цілісна система, яка базується на системній інтегративній якості (здатність до збереження пам'яті);
- 2) музей – це штучна створена людиною система для задоволення її соціальних потреб;
- 3) музей – це адаптивна система, яка спрямована на задоволення досить широкого кола потреб [2, с. 182].

Науковий підхід Т. Парсона [3] до значення культури дозволяє зробити висновок, що саме через музей передаються знання про культурну ідентифікацію та етнічне сприйняття, адже процес акумулювання культурних стандартів має безпосереднє відношення до музеїв-скансенів, де представлені артефакти минулого і майже втраченого традиційного буття в сучасних реаліях сьогодення.

Застосування щодо практики функціонування музеїв просто неба синергетичного методу дає змогу і розглянути його як соціальний інститут, і пояснити механізми саморозвитку культури на прикладі нашого Національного музею-скансену [5], адже музей якраз зосереджує змістовний і сутнісний аспекти культури [2, с. 290-299], поділяє її на різні субкультури, що знаходить своє відображення в предметах експонування тощо [2].

На музей покладено сьогодні такі функції:

- охоронна (збереження культурно-історичної спадщини);
- інформаційна (передача і отримання нових знань);
- регуляторна (регулює відносини в суспільстві);
- комунікативна (сприяє спілкуванню особи і суспільства);
- організація дозвілля;
- соціалізуюча і культурно-виховна [4, с. 14].

Особливо це актуально в умовах трансформаційних процесів у музейній сфері в часи глобалізації. Зарубіжні та вітчизняні дослідники (Ф. Фукуяма, Дж. Сорос, С. Хантінгтон, Л. Робертсон, В. Толстих, В. Іноземцева, О. Білорус, В. Арсеньєв, М. Федоров тощо) наголошують, що сутність глобалізації зумов-

лена амбівалентним характером самого явища, і сучасна музеєзнавча діяльність потребує змінити діючі суб'єкт-об'єктні відносини і змінити ідеологію музею із музейного фонду та експонування на активного учасника процесу музейної комунікації, а видвудувача – самодостатнього партнера музею.

Цікавим і таким, що заслуговує на схвалення, є науковий доробок зарубіжних вчених, таких як Б. Лорд, С. Майлз, Г. Артс, С. Раньярд, О. Даршт та інші, де одностайно підкреслюється – ідея інновації музею повинна втілюватися шляхом застосування підходів і положень музейного менеджменту, маркетингу, дизайну, реклами, зв'язків з громадськістю, фандрайзingu тощо.

В основі сучасного музею просто неба повинно бути нове бачення соціального і культурного контексту його функціонування: перетворення його на особливий соціально-культурний інститут в єдності його соціальних та етнокультурних чинників, що зумовлює розробку механізмів трансформації музеїв-скансенів: переосмислення місця музею в глобальному суспільстві, розроблення інноваційних форм і методів роботи з відвідувачами відповідно із вимогами часу, належна увага до специфіки роботи з різними категоріями відвідувачів. Сьогодні стало актуальним питання перебудови відносин між музейними установами і суспільством: на зміну пасивному відображенню дійсності приходить активна взаємодія – запроваджується якісна видозміна експозиційної роботи і розширюються царини музейної діяльності, розробляються інноваційні програми культурно-освітньої діяльності, оновлюється експозиційний дизайн, відбувається трансформація класичних форм музейної роботи (використання інноваційних технологій експозиційного дизайну, застосування нових видів діяльності музейного менеджменту, маркетингу, агресивної рекламної популяризації музею в засобах масової комунікації. Всі ці інновації мають одну важливу мету: зберегти сутність музею при значному осучасненні технологій його життєдіяльності.

Результатом таких пошуків має бути створення нових типів музейних установ: етнокультурних центрів, де функціонують тематичні експозиції та виставки, що акцентують увагу на невмирущих цінностях нематеріальної культури; постійно діючих культурно-освітніх програм для дітей різних вікових груп, що надають змогу зануритись в автентичне середовище кожного регіону; фактичне створення етнокомузею, де все відтворюється з метою збереження етнокультурного і історичного середовища. Новітньою тенденцією сьогодні є поява на експозиціях “немuseumних видів діяльності”: організація і проведення етнокультурних програм, фестивалів, функціонування етномайстерень, магазинів із автентичними виробами, національних ресторанів тощо.

Національний скансен сьогодні є центром духовного відродження нації і вимагає певного комплексу заходів для залучення коштів в роботі некомерційних музейних проєктів, що отримують в музеєзнавстві назву фандрайзінг (raise – діставати, funds – гроші) і дають можливість не тільки актуалізувати роботу музею, але і збільшити потік відвідувачів. Додатковим джерелом фінансування в національному скансені сьогодні є: стягнення вхідної плати, роздрібна торгівля, розміщення на території музею закладів громадського харчування, отримання орендної плати, організація освітніх програм, видавнича діяльність, але особливо заслуговує на увагу політика музею: співучасть різних фондів, фірм у соціальній співпраці.

В національному скансені реалізується ідея зв'язків з відвідувачами, що полягає у членстві в музейній раді при адміністрації національного скансену. Це дозволяє залучити широку аудиторію до процесу формування некомерційних фондів, мета яких – пропагування музею. Результативність впровадження інновацій у діяльність музею залежить і від освоєння технологій налагодження зв'язків з громадськістю, що передбачає взаємовигідну співпрацю музейної установи з відвідувачами.

Основними інноваційними фінансовими технологіями у процесі їх трансформації є: податкова політика уряду, ефективна законодавча база, власна комерційна діяльність, підтримка з боку бізнесових структур (спонсорство, благодійність, патронат), членство, налагодження зв'язків з громадськістю і, звичайно, впровадження сучасних інформаційних технологій, що розширюють можливості зберігання, аналізу і демонстрації історико-культурних пам'яток, застосування експертних систем: систем штучного інтелекту, що зумовлено потребою запровадження феномену “віртуального музею”.

Узагальнюючи все вищевикладене, треба зазначити, що національний скансен повинен долучатись до збереження етнічних культур через поєднання раціонального та емоційного компонентів відображення та усвідомлення. І повинно це досягатися не тільки за рахунок експозиції різних артефактів, симулякрів, що створюють лише ілюзію поживлення роботи музею, і не тільки електронно-візуальними засобами, а в першу чергу – театром речей, реконструкцією середовища експонованої етнокультури. Саме тоді це буде збалансоване і дієве поєднання “музея речей”, “музея ідей”, “музея культурної реконструкції” (В.Г. Арсеньєв).

Інноваційною основою діяльності скансену повинен бути не тільки менеджмент (хоча його впровадження спрямоване на розширення музейної аудиторії, виявлення реальних і потенційних сегментів ринку

музейних послуг та ефективна взаємодія з ними, формування корпоративної пропозиції – міжмузейного співробітництва, реалізації спільних з іншими організаціями і закладами культури програм), але ідеологія етнокультурної насиченості та доповнення всіх елементів етнокультури, їх всеєдність і взаємозалежність в царині культури загальносвітового процесу глобалізації.

Національний скансен повинен бути дієвим і актуальним сьогодні, адже по своїй природі він оперує артефактами різних локальних виявів етнокультур і є найбільш близьким до усвідомлення і формування нової цілісної картини світу.

До музеїв просто неба люди приходять у пошуках життєвих цінностей та орієнтирів, духовних знань про минуле і сьогодні, відчуття спадковості в часі. І наш скансен допомагає їм долати проблеми, пов'язані з різноманіттям багатокультурного світу, формуючи терпимість, толерантність і уміння цінувати життя.

Наукова, популяризаційна та екскурсійна робота нашого музею постійно відбувається в контексті всіх зазначених вище інноваційних змін, що мають на меті розширити можливості музею і наблизити різні прошарки суспільства до етнокультурних традицій нашої ідентифікації, що в умовах глобалізації стає важливим архетипним викликом ХХІ століття.

Джерела та література

1. Музееведение. Музеи исторического профиля. – М., 1998. – С. 83-89.
2. Закс А.Б. Динамика социальных функций музеев // Музеи мира. – М., 1991. – С. 51-62.
3. Арсеньев В.Г. Принципы этнографического коллекционирования // Ethnologica africana. Памяти Д.А. Ольдерога. – М., 2002. – С. 316-346.
4. Зиновьева Ю.В. Взаимодействие музея и общества как социокультурная проблема // Автореферат дис. ... канд. культурологии. – СПб, 2000. – С. 14-15.
5. Хаттон А. Музеи и наследие: есть ли между ними реальное противоречие // Памятники в изменяющемся мире. – М., 1993. – С. 131.
6. Парсонс Т. Общий обзор // Американская социология. Перспективы, проблемы, методы. – М., 1972. – С. 264-365.
7. Ковальченко Н.Д. Теоретико-методологические проблемы исторического исследования // Новая и новейшая история. – 1995. – №1. – С. 32-37.
8. На пути к музею ХХІ в. Сборник научных трудов НИИ культуры. – СПб, 2005.
9. Федоров М.Ф. Музей, его смысл и назначение. – М., 1982.

Резюме

НОВЫЕ ГЛОБАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ОРГАНИЗАЦИИ ДОСУГА В МУЗЕЯХ-СКАНСЕНАХ (ПРОБЛЕМЫ, ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ И НОВЫЕ ВЫЗОВЫ В НАЧАЛЕ III ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ)

Ануфриев О.Н. (Киев)

В статье раскрываются новые тенденции и технологии организации работы в музеях под открытым небом (скансенах), анализируются новые подходы и трансформация классических форм музейной работы (инновационные технологии экспозиционного дизайна, новые виды менеджмента и т.д.).

Ключевые слова: феномен виртуального музея, технологии экспозиционирования музея.

Summary

NEW GLOBAL TRENDS FUNCTIONING AND MODERN LEISURE MUSEUMS SKFNSENS (PROBLEMS, INNOVATIVE APPROACHES AND NEW INNOVATIVE CHALLENGES AT THE BEGINNING OF THE THIRD MILLENNIUM)

Anoufrieв O.M. (Kiev)

In the article new tendencies and technologies of organization of work in open-air museums, new approaches and transformation of classic forms of museum work (innovative technologists of display design, new types of management etc.) are analysed.

Key words: the phenomenon of virtual museum, ethnoculture centers, technologists of museum exhibition.

Свирида Р.О.,
Верговський С.В.
(Київ)

ДОСЛІДЖЕННЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ, ЕКСПОНУВАННЯ Й ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ПАМ'ЯТОК НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ

УДК 069

Анотація: В статті наголошується на необхідності дослідження автентичного сакрального-духовного смислу пам'яток етнокультури, що проявляється у їхній ролі у традиційному побуті і в святих. Це є ключовою проблемою формування експозицій НМНАПУ, що висвітлює якості етнокультури як спадщини священої цивілізації.

Ключові слова: етнокультурна спадщина, комплексні дослідження, сакральний зміст пам'яток, музейна експозиція, збереження автентичності, захист музейного довкілля.

Національний музей народної архітектури та побуту України (НМНАПУ) створювався як комплексна модель етнокультури України за регіональним принципом. У кожній регіональній експозиції планувалося представити весь зріз етнокультурної спадщини. І хоча йдеться про пам'ятки матеріальні, але представлення їх в експозиції вимагає вивчення і духовного зрізу культури, з яким нерозривно переплетений весь матеріальний комплекс культури, яким він, власне, і мотивований. Тож створення скансену передбачає вивчення всіх аспектів етнокультури, генези всіх її явищ, пов'язаних духовними засадами і мотиваціями, цілісної автентичної культурної моделі регіону з усіма взаємозв'язками. Такі засади не поширені в наукових дослідженнях, де переважає вивчення дискретних тем з тематичним розділенням матеріальної і духовної культури, що позбавляє матеріальну культуру сакрального-духовного контексту, а досліджувані теми не пов'язуються з усім древом етнокультури як цілісною моделлю буття. Широкі комплексні огляди етнокультурної спадщини здебільшого проводяться для популяризації культури письменниками, журналістами, і хоча вони спираються на матеріали тематичних досліджень науковців, але в них переважно відсутні зв'язки явищ між собою, що й веде до неминучого пониження рівня автентичності уявлень. Проте в українській етнографії й етнології відомі приклади комплексних дослідницьких процесів. Таке широке дослідницьке поле з охопленням культури як цілісності було об'єктом вивчення в роботі етнографічної комісії ВУАН у довоєнні роки ХХ ст. Щоправда, на той час в основному збирались письмові відповіді інформаторів на запитальники, поширювані комісією, що певною мірою обмежувало можливості активного взаємного спілкування дослідника з інформатором. Окрім того, формулювання письмової відповіді для багатьох інформаторів становило певну проблему. Та навіть така, обмежена умовами, комплексна робота дала дуже цінний зріз комплексних уявлень про етнокультурну спадщину, що дозволило учаснику досліджень Віктору Петрову проникнути у досі не осмислений науковцями сакральний фундамент явищ традиційної культури, започаткувати концепцію анімістично-родового світогляду як мотиваційної основи всіх явищ етнокультурного світу та уявлень про природу [12; 13].

Завдання комплексних досліджень культурної спадщини, що є програмними для музею-скансену, багато в чому подібні до тих, що стояли перед комісією ВУАН. Але вони значно ширші, включають самі пам'ятки, їх збереження, дослідження й експонування. І тут існує також перспектива не лише популярних рівнів роботи, але й заглиблення у комплексні фундаментальні дослідження спадщини, які лежать у вивченні зв'язків між різними явищами, обов'язковими для комплексних досліджень і невловимими для досліджень дискретно-тематичних. І цей регіонально-комплексний характер структури музею і досліджень відкриває вихід на глибокі дослідження генези і духовних засад явищ культурної спадщини. Надзвичайно широке коло аспектів етнокультурної спадщини було закладено в систему наукової діяльності Національного музею народної архітектури та побуту України. Саме така система комплексної роботи дозволяє досягнути все етнокультурне поле України, створити етнорегіональну модель України, охоплюючи широку тематику народної культури всіх регіонів: традиційне будівництво, господарство, усі виробничі процеси як явища традиційної культури, як священності, в складі яких знаходиться і прагматична мета. Це і промисли, й ремесла, мистецтво, календарно-родинна обрядовість, побут, звичаєві норми, стосунки з природою та їх мотиваційна основа тощо.

У Національному музеї робота за запитальниками є також основним методом польових досліджень народної культури. Особистий же контакт музейного дослідника з інформатором дозволяє не лише фіксувати поширені й відомі науці явища, але й досягати розкриття їх емпатійних якостей, семантики, ритуальної

ролі та багато іншого, чого в запитальниках могло бути і не передбачено через невідомість самих явищ, семантичних якостей пам'яток, і все це входить до складу вивчення пам'яток. Значні переваги в музейних дослідженнях дає можливість поєднувати роботу за запитальниками з вивченням пам'яток, про які йдеться у запитальниках. Це анкетування, фото, креслення, детальні обміри досліджуваних пам'яток, їх частин, знаків на них, назв та вивчення їхньої ролі у побуті, ритуалістиці, простеження процесів їх створення, сакральної мотивації певних дій, вивчення генези певних явищ.

Важливою складовою польових досліджень музею є придбання цінних пам'яток, формування фондової колекції. При цьому сам дослідник, маючи комплексні знання народної культури регіону, може отримати змістовну і комплексну інформацію про кожну досліджувану чи придбану пам'ятку. Дослідженнями охоплюються всі групи пам'яток, як матеріальних, так і духовних. При комплексному дослідженні в етнічному середовищі з'являється можливість фіксації духовних зв'язків між пам'ятками матеріальними і духовними, між людиною і природою, фіксувати випадки матеріальної чи лексичної подібності виявів культури до явищ природи, за лексичною спільністю вивчати духовну спорідненість прагматично різних виявів, вивчати стосунки виявів культури з простором, його структурами, з усім світом тощо. Широке поле плідних досліджень відкриває вивчення ролі кожної пам'ятки у бутті, побуті, ритуалах, звичаях, уявленнях.

Об'єктами досліджень має стати і населений пункт, його топографія, планування, сільські кутки, характер садиб, огорож, будівель [14], насаджень, локалізація городів, садків, левад, вигонів, майданів, вулиць, водоймищ. При цьому дослідник має можливість не лише фіксувати існуючий стан досліджуваного явища, але й отримати інформації про його традиційний стан, який не зберігся чи зазнав змін, як, скажімо, ворота на в'їзді до села, придорожні хрести, каплиці над джерелами, давні будівельні типи чи конструкції, святі гори, святі дерева та багато іншого. Можна конкретно відновити сакральну семантику села, його частин, довкілля, що потребує конкретики, якої неможливо уніфікувати запитальником.

Такими ж ефективними, з огляду на конкретні знання інформаторів та наявність пам'яток, майстрів тощо, можуть бути польові дослідження предметів побуту, знярядь праці, одягу, побутової тканини. І все це досліджується в контексті їх розміщення на садибі у господарських будівлях і в житлі, використання їх у побуті, у ритуалах, конкретизуючи, в яких і як саме. Інформація про житло і будівлі садиби може доповнюватися не лише матеріалами фіксації, але й відомостями про традиційні типи будівель, що побутували давніше, про давні обряди чи втрачені деталі. При цьому виявляються маловідомі, а то й взагалі не висвітлені в науці явища, які досліджуються як складова цілісної культури з усіма зв'язками. Така робота сприяє інтенсивному нагромадженню дослідницьких знань і пам'яток у фондовій колекції, адже вивчення їх у полі дозволяє виявлені явища, їх роль у культурі і зв'язки музеєфікувати, придбавши необхідні для демонстрації явища.

Опрацювання зібраних пам'яток, введення в документацію інформацій, отриманих у комплексних польових дослідженнях, становить складову роботи музейного дослідника народної культури, що є набагато ефективніше, ніж описування експонатів, спираючись на узагальнені знання цієї галузі. Кожна видова група колекції, кожна пам'ятка досліджується в комплексі всієї культури, при цьому розкриваються усі її семантичні зв'язки і визначається оригінальний семантичний комплекс пам'ятки, з його сакральною мотиваційною природою. Так, за народним світоглядом сакральна роль нитки, тканини [2; 19], орнаментально-го ткацтва і шиття [17; 1], одягу [4], розкривається в побуті, обрядах, зосереджується на святителстві як основній функції культури, в якій прагматична доцільність є складовою сакральної повноцінності – святості, а не навпаки. Фондові колекції і пам'ятки, що розглядаються в комплексних польових інформаціях про духовні засади, сакральну роль пам'яток у традиційній культурі, розкривають генезу культури, набувають духовної мотивації, виявляють свою спільну духовну природу – святість, що є метою культури [7; 10].

Нагромадження комплексних знань розкриває значний потенціал створення регіональних експозицій, забезпечуючи оптимальні варіанти використання пам'яток для формування експозицій, з особливостями середовища, традиційної сільської забудови з майданами, храмами, каплицями, садибами, огорожами, будівлями та їх обладнанням [3; 5; 8; 9; 11; 15; 16; 20]. Такі експозиційні комплекси, наповнені оригіналами явищ культури, стають універсальною моделлю культури регіонів і мають значний потенціал розкриття різноманітної інформації від популярних оглядів до доведення експонованими фактами фундаментальних наукових положень, навіть дискусійних, чи не визнаних наукою, чи невідомих в науковому обігу. Такі рівні потребують кваліфікованого наукового забезпечення, глибоких знань, виявлених у дослідженнях регіонів. А при зміні поколінь у працівників, які не формували експозицій та колекцій фондів, не отримали автентичних знань польових пошуково-дослідних експедицій, набуває особливої ваги не лише публікація популярного викладу екскурсійного матеріалу, але й систематична публікація матеріалів польових досліджень

та аналітичних комплексних досліджень, які сприяють осмисленню різноманітного матеріалу, зведення у певні концептуальні системи, визначення засад, мотивації, семантичного спектру, генези явищ. На жаль, цим питанням не надавалось належної уваги, а це означає, що той колосальний потенціал закладу як фундаментальної і ефективної дослідницької лабораторії не реалізується, а вже здобуті уявлення про характер і скарби етнокультурної спадщини як джерела колосального духовного досвіду втрачаються, і один із кращих скансенів світу, нагромадивши колосальний духовний етнокультурний зміст, входить у процес обезсмислення, за яким неминуче перетворення на беззмістовний розважальний заклад. І ці процеси музей вже пізнав у значних масштабах.

Паралельно з обезсмисленням пам'яток іде процес втрати науково-реставраційного забезпечення комплексу, що веде до знищення пам'яток чи їх автентичного стану. Порушення автентичності в дослідженнях і в реставрації суперечать завданням збереження автентичної спадщини і здобутим ціннісним результатам при формуванні експозиції. Такі застереження проти порушення автентичності мають постати як обов'язкова передумова існування музею на рівні його засадничих документів. І такий статус має усвідомлюватись вищим керівництвом держави, адже це заклади культурного представництва держави у світі як скарбниця духовної спадщини народу.

При недопущенні деградаційності музей має колосальний потенціал розвитку, поглиблення етнокультурних знань, створення власної школи фундаментальних комплексних досліджень народної культури, яка, володіючи емпатійними знаннями концепцій, засад, духовних основ культури, може з великим успіхом розвиватись на нагромаджених етнографією фактах, які досі залишаються належно не осмисленими через брак концептуальних комплексних уявлень. В колі таких процесів створені експозиції не лише не знеціняються, навпаки, їх змістовність і духовна цінність будуть зростати, а в колі цих знань та уявлень з'являються потреби розвитку створеної моделі культури.

Передусім, зі зростанням наукових, сакральних, мистецько-духовних уявлень набуватимуть все більшої змістовності вже відлагоджені процеси розширення експозицій матеріальних пам'яток традиційною календарною обрядовістю, етнографічними ярмарками, днями народних ремесел. І тут може бути дуже плідний розвиток організації школи народних майстрів, але все це має сенс при високому науково-культурному рівні працівників музею. А це можливо лише при активному дослідницькому житті організації за спільними творчими програмами, адже охопити всю Україну одним дослідницьким аспектом може лише колектив науковців, що досліджують окремі регіони, і в цьому неповторність і переваги закладу над подібними установами. При дотриманні цих напрямів перед музеєм відкриваються широкі горизонти поглиблення етнокультурних знань дослідженнями генези явищ культури, що йдуть безперервно традиціями у глибину етнічних століть та археологічних тисячоліть, десятиків і сотень тисячоліть.

Тож проблемою, яка мала б постати перед науковцями музею, є певні плани етноархеологічних досліджень, створення відповідних етноархеологічних експозицій, своєрідного археологічного скансену поряд з етнографічним, локальними археологічними "екомузеями" з музеєфікацією певних археологічних виробничих чи творчих процесів. Ці дуже далекосяжні за суспільною результативністю перспективи перетинаються з проблемами музеєфікації унікальних комплексів археологічних пам'яток довкілля музею, що охоплюють весь зріз буття людини на теренах України, починаючи з доби ашель і мустье. При цьому охоплюється тематика поселень, могильників, городищ, змієвих валів, сакральних печерних комплексів духовного центру Святогір'я, усипальниці духовних провідників Святогорів, нині урочища Церковщина. Щодо розвитку музейно-етнографічної тематики, то до планів розвитку входить реалізація "Заповіту Таранушенка" – побажань патріарха досліджень народної культури Стефана Таранушенка, що відіграв роль неофіційного духовного наставника науковців – творців музею. Заповітом передбачається відтворити втрачені найвидатніші дерев'яні храми України, без яких не можна скласти уяву про масштаби досягнень будівельної культури народу, як етнокультурний досвід творення сакральної моделі світу. Це передбачає значні наукові і творчі зусилля, але тільки заклад комплексного дослідження народної культури може ці проблеми вирішити. Тож програма розвитку музею, основні положення якої введені в урядові заходи розвитку музею згідно з Указом Президента України В. Ющенка 2007 р. та рішення уряду 2009 р., розроблена на пропозиції учня С. Таранушенка – С. Верговського, включає заповідані музею його засновниками положення [6], і для їх реалізації потрібний законодавчий захист музейного довкілля статусом охоронних зон, статусом Всесвітньої пам'ятки ЮНЕСКО, чи й заповідним статусом, а це потребує активного захисту державою комплексу як скарбниці духовної спадщини народу, що містить засади досконалого майбутнього.

Джерела та література

1. Верговська М. Сакральна постать пташки в традиційній культурі // Традиція і культура. Матеріали міжнародної наукової конференції 16-17 грудня 2005 р. – Част. 2. – К., 2005. – С. 4-5.
2. Верговский С., Свирида Р. Рушник и традиционная культура украинцев // Ручник у прасторы і часе. Матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі 19-20 лістапада 1998 года Мінск. – Мінськ, 2000. – С. 76–81.
3. Верговська М. До вивчення давнього житла правобережного Полісся // Матеріали до української етнології. – Вип. 6(9). – К., 2007. – С.41–45.
4. Верговська М., Верговський С., Свирида Р. До вивчення семантики традиційного вбрання // Народний костюм як виразник національної ідентичності : збірник наукових праць. – К., 2008. – С. 74–80.
5. Верговський С. Давнє народне будівництво українського та білоруського Полісся // Народна творчість та етнографія. – № 2. – К., 1979. – С. 74–80.
6. Верговський С. До пропозицій створення Національного музейно-заповідного комплексу "Давня Україна" // Матеріали до української етнології. – Вип. 4(7). – К., 2004. – С. 26–31.
7. Верговський С. Святині України // Традиція і культура. Матеріали міжнародної наукової конференції 16-17 грудня 2005 р. – Част. 3. – К., 2005. – С. 10–12.
8. Верговський С., Верговська М. "Окружники" Волинського Полісся // Минуле і сучасне Волині й Полісся: роде наш красний. – Вип. 24. – Луцьк, 2007. – С. 205–211.
9. Верговський С., Верговська М. До вивчення традиційного будівництва Волинського Полісся // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Любомль в історії України та Волині. – Вип. 25. – Луцьк, 2007. – С. 265–270.
10. Верговський С., Верговська М., Свирида Р. Етнічна спадщина як книга священного світогляду // Образотворче мистецтво. – № 4. – К., 2005. – С. 104–107.
11. Верговський С., Свирида Р., Верговська М. Хатні храми Волині як втілення регіональних традицій хатнього будівництва // Історія і сучасність Волині. Жидичин крізь віки. – Вип. 3. – Луцьк, 2007. – С.76–81.
12. Петров В. Матеріальна культура. Пережитки передісторичної матеріальної культури // Енциклопедія українознавства. – К., 1994. – С. 200-202.
13. Петров В. Передхристиянські релігійно-світоглядні елементи. Генеза народних звичаїв і обрядів // Енциклопедія українознавства. – К., 1994. – С. 244–249.
14. Свирида Р. Будівельні традиції українців в історичному контексті // Матеріали до української етнології. – Вип. 2(5). – К., 2002. – С. 256–258.
15. Свирида Р. Обладнання традиційного житла Правобережного Полісся // Народна творчість та етнографія. – № 3. – К., 1979. – С. 56–63.
16. Свирида Р. Покуть у традиційному житлі Полісся й Наддніпрянщини // Матеріали до української етнології. – Вип. 3(6). – К., 2003. – С. 90–93.
17. Свирида Р. Сакральні засади шиття // Традиція і культура. Матеріали міжнародної наукової конференції 16-17 грудня 2005 р. – Част. 3. – К., 2005. – С. 33–35.
18. Свирида Р. Сакрально-мистецький вияв квітки в традиційній культурі та у творчості К. Білокур // Катерина Білокур: мистецтво та образ крізь призму часу : науковий збірник за матеріалами науково-практичної конференції до 110-річчя від дня народження К. Білокур. – К., 2012. – С. 72-81.
19. Свирида Р., Верговський С. Генеза нитки й тканини в традиційній культурі українців // Образотворче мистецтво. – № 1-2. – К., 1999. – С. 46–47.
20. Свирида Р., Верговський С. Особливості традиційного будівництва Середньо-Прип'ятського Полісся // Пам'ятки України. – № 3-4. – К., 2002. – С. 146–153.

Резюме

ИССЛЕДОВАНИЕ, ХРАНЕНИЕ, ЭКСПОНИРОВАНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В НМНАБУ

Свирида Р.А., Верговский С.В. (Киев)

В статье рассматривается необходимость исследования аутентичного сакрально-духовного смысла памятников этнокультуры, что проявляется в их роли в традиционном быту и в праздниках. Это является ключевой проблемой формирования экспозиций НМНАБУ, что представляет этнокультуру как наследие священной цивилизации.

Ключевые слова: этнокультурное наследие, комплексные исследования, сакральный смысл памятников, музейная экспозиция, сохранение аутентичности, защита музейной среды.

**THE RESEARCH, CONSERVATION, EXHIBITION
AND POPULARIZATION OF MONUMENTS OF FOLK CULTURE IN NMNAPU**

Svyryda R.O., Vergovskyy S.V. (Kyiv)

The article stresses the need to study authentic sacred and spiritual meaning attractions ethnic culture, manifested in their traditional role in the home and in the holidays. This is a key problem exposures NMNAPU formation, highlighting ethnic culture as a sacred heritage of civilization.

Key words: *ethno-cultural heritage, comprehensive studies, sacred meaning attractions, museum exhibition, preservation of authenticity, environmental protection museum.*

Долеско С.В.
(Київ)

**ЕТНОПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЦЕНТРУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ
ТА МИСТЕЦТВА: МОТИВИ. МЕХАНІЗМИ. РЕЗУЛЬТАТ**

УДК 061.2 (=161.2) : 37.017

Анотація: У даному дослідженні на основі апробації авторських проектних розробок на базі Центру Української Культури та Мистецтва, наявної літератури та фондів зібрань фахових дослідників автором проведено комплексний аналіз реальних змін у зв'язку з використанням етнопедагогіки в роботі мистецької інституції у соціокультурному просторі сучасної України.

Автор відзначає, що заснування Центру Української Культури та Мистецтва стало практичним засобом виховання нової генерації українців. Окремо подається детальний опис втілення етнопедагогічного досвіду українського народу у форми роботи з дітьми, що дає змогу зробити їх учасниками мистецького процесу. На окрему увагу заслуговує перелік багаторічних проектів, які на практиці неодноразово засвідчили ефективність етнопедагогічної діяльності. Варто відзначити, що на основі проведеної роботи автор простежує ефективність щоденної праці, завдяки якій щороку кількість дітей – відвідувачів Центру Української Культури та Мистецтва збільшується на 15-20 відсотків. Дану статистику автор доповнює інформацією про невинне зростання кількості відвідувачів-родин, які регулярно та активно беруть участь у всіх заходах.

Ключові слова: *етнопедагогіка, проект, культура, майстер-клас, Центр, фольклор, традиція, обряд, ідентичність, виховання, родина, діалог.*

Ми живемо в щасливий час, оскільки всі ми маємо шанси і всі засоби, після багатовікових історичних перипетій, нарешті, розбудувувати власну державність, творити майбутнє, обирати шлях, якими підуть наші діти.

Саме тому справою мого життя стало створення Центру Української Культури та Мистецтва, який розпочав свою діяльність в 2005 році з кількох невеличких кімнаток, де гуртувались одностайні, для яких любов та віра в Україну була понад усе. А в 2011 році Центр Української Культури та Мистецтва як унікальний Дім мистецтва в галерейно-музейній сфері відчинив свої двері для численних відвідувачів.

Реалізація такого масштабного проекту стала для мене та моєї родини не лише втіленням в життя наших переконань про гостру необхідність практичної реалізації принципів відродження та збереження українських звичаїв та традицій.

У першу чергу, заснування Центру Української Культури та Мистецтва стало тим практичним засобом виховання нової генерації українців – дітей та молоді – які власними справами в майбутньому творитимуть нову Україну. Беззаперечним є той факт, що виховання підростаючого покоління для кожної нації є найважливішим складником національної культури. Істинне та єдино правильне виховання дитини завжди повинне ґрунтуватись, в першу чергу, на культурно-історичних цінностях своєї нації.

І лише шляхом успішної передачі традицій від одного покоління до іншого можна зберегти ідентичність українців. Саме тому всі напрямки діяльності Центру Української Культури та Мистецтва спрямовані на ефективне налагодження діалогу між дітьми та українською народною культурою, між учнями та вчителями, між батьками та дітьми.

У першу чергу, задля цього Центр Української Культури та Мистецтва функціонує як провідна галерея українського традиційного мистецтва. Загальна площа виставкових залів складає понад 500 м². Це дозволяє проводити численні персональні та колективні виставки відомих та досі незнаних українських майстрів.

Оскільки етнопедагогічний досвід нашого народу яскраво відображений у фольклорі, іграх, танцях, обрядах, родинних традиціях, у мистецьких творах, діяльність колективу Центру Української Культури та Мистецтва спрямована на те, аби звернути увагу дітей на багатий український етнодосвід, зробити їх учасниками мистецького процесу. Це змушує дитину замислитись про поняття “правильно-неправильно”, “родина”, “добро-зло”.

Варто зазначити, що протягом року Центр Української Культури та Мистецтва відвідує більше 15 тисяч дітей: як під час родинних походів вихідного дня, так і в рамках шкільних заходів.

Серед усіх виставково-мистецьких проектів особливо слід відзначити багаторічні проекти, які на практиці неодноразово засвідчили ефективність етнопедагогічної діяльності:

- Свято Новорічної Іграшки;
- Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра;
- Сонячний Великдень;
- Свято Врожаю.

У рамках усіх виставкових проєктів відбуваються цикли заходів для дітей, провідне місце серед яких посідають майстер-класи. Під час них діти самостійно вчаться створювати елементи народної обрядовості. Це, наприклад, традиційні іграшки із соломи та кукурудзяного листа до Різдва або вироби із солоного тіста до Великодня. Кожен майстер-клас супроводжується короткою лекцією в довільній формі про суть того чи іншого свята. Таким чином, дитина розуміє суть циклу української святкової обрядовості, зв'язок людини та природи.

Під час родинних майстер-класів діти разом із батьками мають змогу відновлювати старі та творити нові традиції власних родин. Механізм є простим та надзвичайно дієвим: створюючи разом новорічну іграшку або розписуючи писанку, мотаючи ляльку, батьки й діти налагоджують та покращують духовний зв'язок між собою, несуть в свій Дім новий досвід спілкування, зміцнення власної Родини.

У Центрі Української Культури та Мистецтва працюють фахівці зі значним педагогічним досвідом. Це дає змогу на високому рівні проводити цікаві та змістовні екскурсії для дошкільнят, школярів та студентів, поєднуючи інформацію про експонати з елементами українського фольклору. Завдяки цьому в дітей значно зростає інтерес до української народної культури.

Щомісяця в Центрі Української Культури та Мистецтва відбувається не менше 15 масових заходів, організованих для дітей, а також для їх батьків, аби згуртувати українські родини. Це концерти, театралізовані дійства, конкурси, лекції, кінопокази, зустрічі з майстрами народного мистецтва тощо.

Особливим є освітній проєкт “Діалог поколінь”, який спрямований на діалог Вчителя із Творцями історії нашої України. Результатом даного проєкту є отримання вчителями фактів “з перших вуст” та передача їх учням поза усталеними фактами з підручників.

Пріоритетним напрямком “Діалогу поколінь” є “Історичний діалог поколінь”, в рамках якого відбулась зустріч вчителів із відомими літераторами Дмитром Павличком та Євгеном Сверстюком, Святішим Патріархом Київським і всієї Русі-України Філаретом.

Також активно впроваджується “Фольклорний діалог поколінь”, під час якого проходять зустрічі відомих українських етнографів-фольклористів з вчителями, аби через пісні, казки, легенди, загадки, прислів'я та приказки вчителі могли прищеплювати дітям любов до рідного краю.

Про ефективність цієї копійки щоденної праці яскраво свідчить той факт, що щороку кількість дітей – відвідувачів Центру Української Культури та Мистецтва збільшується на 15-20 відсотків. Водночас зростає й кількість відвідувачів-родин, які регулярно та активно беруть участь у всіх заходах.

Приклад дітей, яких колектив Центру Української Культури та Мистецтва об'єднав любов'ю до української культурної спадщини – це приклад нового покоління, яке, закохавшись в українські звичаї та традиції, вже ніколи не буде байдужим до України, до своїх батьків та нашої з вами минувшини.

Джерела та література

1. История педагогики и образования. От зарождения воспитания в первобытном обществе до конца XX в. : Учебное пособие для педагогических учебных заведений / Под ред. А.И. Пискунова – М., 2001.
2. Культурна політика в Україні: аналітичний огляд: Підготовлений в рамках участі України в програмі оглядів національних культурних політик Ради Європи / Український центр культурних досліджень ; ред.-упор.: О. Гриценко. – К. : [б.в.], 2007. – 160 с.
3. Поліщук Ю.Й. Саморозвиток і самовиховання молоді у громадських молодіжних об'єднаннях як соціально-педагогічна проблема // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : Збірник наукових праць Київського національного лінгвістичного університету. Вип. 28. – К. : КНЛУ, 2004. – С. 53–58.

Резюм

ЭТНОПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЦЕНТРА УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА: МОТИВЫ. МЕХАНИЗМЫ. РЕЗУЛЬТАТ

Долеско С.В. (Киев)

В данном исследовании на основе апробации авторских проектных разработок на базе Центра Украинской Культуры и Искусства, научной литературы и фондовых собраний профессиональных исследователей автором проведен комплексный анализ реальных изменений в связи с использованием этнопедагогики в работе художественной институции в социокультурном пространстве современной Украины. Автор отмечает, что основание Центра Украинской Культуры и Искусства стало практическим средством воспитания нового поколения украинцев. Отдельно подается подробное описание воплощения этнопедагогического опыта украинского народа в формы работы с детьми, что позволяет сделать их участниками художественного процесса. Отдельного внимания заслуживает перечень многолетних проектов, которые на практике неоднократно показали эффективность этнопедагогической деятельности. Стоит отметить, что на основе проведенной работы автор прослеживает эффективность ежедневной работы, благодаря которой ежегодно количество детей – посетителей Центра Украинской Культуры и Искусства увеличивается на 15-20 процентов. Данную статистику автор дополняет информацией о неуклонном росте количества посетителей-семей, регулярно и активно участвующих во всех мероприятиях.

Ключевые слова: этнопедагогика, проєкт, культура, мастер-класс, Центр, фольклор, традиция, обряд, идентичность, воспитание, семья, диалог.

Summary

ETHNOPEDAGOGICAL ACTIVITY OF THE CENTER OF UKRAINIAN CULTURE AND ART: MOTIVES. MECHANISMS. RESULT

Dolesko S. (Kiev)

In this investigation, based on the approbation of the authors designed works in the Centre of Ukrainian Culture and Art, scientific issues, meetings and funding collections of professional researches the author carried out a comprehensive analysis of the actual changes in using the ethnopedagogics in the work of the art institution in the socio-cultural space of modern Ukraine. The author notes that founding of the Centre of Ukrainian Culture and Art has become a practical mean in breeding a new Ukrainian generation. Also detailed description of realization the ethnopedagogical experience of the Ukrainian people will be presented in the form of working with children that allows them to participate in the art process. The special attention is given to the list of long-term projects, that have repeatedly shown the effectiveness of ethnopedagogical activity in practise. Worth to note that on the basis of implemented work, the author observes the efficiency of daily routine, and in result the growth number of young visitors of the Centre of Ukrainian Culture and Art on 15-20%. This statistics is supplemented by information about the steady growth of the families, that regularly and actively participate in all activities.

Key words: ethnopedagogy, project, culture, master class, Centre, folklore, tradition, ritual, identity, education, family dialogue.

Карнацька М.В.,
Криклива Н.В.
(Запоріжжя)

ЗАПОРІЗЬКИЙ МУЗЕЙ-ГАЛЕРЕЯ ПРИКЛАДНОЇ КЕРАМІКИ ТА ЖИВОПИСНОЇ ТВОРЧОСТІ ІЛЛІ ТА ОЛЕКСІЯ БУРЛАЙ ЯК ОСЕРЕДОК КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

УДК 069:75 (477.64):111.852(045)

Анотація: В даній статті розглядаються аспекти культурно-просвітницької діяльності музеїв, питання щодо дослідження, збереження та популяризації культурної спадщини. Запропоновані шляхи їх актуалізації та популяризації на прикладі Запорізького музею-галереї. Розкриті питання співпраці музею з навчальними закладами задля більш ефективного естетичного виховання особистості з метою задоволення культурно-естетичних потреб в житті суспільства та для збереження культурної спадщини людства.

Ключові слова: музей-галерея, школа, естетичне виховання, гід, музейний педагог, збереження, культурно-просвітницька діяльність, екскурсант, експонат, культура, популяризація, музейні заняття.

Єдиним джерелом змісту освіти є культура в широкому розумінні цього слова. Саме вона має стати об'єктом аналізу для вивчення її складу. Соціальний досвід є сукупністю способів і засобів діяльності, створених у процесі суспільно-історичної практики для відродження розвитку суспільства.

В наш час досить гостро постало питання виконання музеями не тільки своїх основних функцій щодо збереження пам'яток історії, а ще й опрацювання технології менеджменту і маркетингу музейної справи задля популяризації духовно-культурного закладу.

“Сьогодні існує вельми значна кількість достатньо різноманітних уявлень про потреби людини взагалі та їх системи частково. Найбільше розповсюдження в літературі по психології, менеджменту та рекламі отримали уявлення, згідно з якими система потреб представлена у вигляді так званої “піраміди Маслоу”. Суть цієї системи полягає у тому, що базові потреби, які детермінують поведінку особистості, можуть бути вибудовані в певній ієрархії, в підвалинах якої лежить задоволення фізіологічних потреб людини. На них базуються наступні рівні: потреби безпеки і комфорту, потреби у соціальних зв'язках, потреби в соціальному статусі, потреби у знаннях, самоактуалізації та самореалізації. На верхівці піраміди – естетичні потреби (гармонізація життя, краса, мистецтво). А. Маслоу вважав, що людина не може відчувати потреби високого рівня, доки потребує більш примітивних речей” [3, с. 120].

Особливе місце у формуванні уявлень щодо естетичних та духовних цінностей в розвитку людини займають екскурсії до музеїв та виставкових залів. Це дає змогу адаптуватися до цінностей суспільства та сприяє найбільш повному розвитку особистості.

“Мистецтво, стимулюючи творчий початок в людині, розвиваючи естетичні та художні почуття, мислення, уяву, передаючи в художній формі досвід і спосіб естетичного освоєння світу, формуючи здібності і духовні потреби людини, згідно з соціальними вимогами, здобуває особливу роль в процесі гармонійного, творчого, різностороннього розвитку індивіда” [5, с. 13].

Усі діти за своєю природою допитливі – це їх сутність і необхідно лише культивувати цю якість. Пізнання органічно пов'язане з деякими психічними процесами розвитку індивіда, зокрема: увагою, спостережливістю, мисленням, уявою, відчуттям та мотивацією. Тому при якісному проведенні екскурсій відвідувач набуває певні знання і формує навчально-пізнавальні уміння як на теоретичному, так і на емпіричному рівнях. Завдання музейних педагогів музею-галереї – створити умови для відвідувачів та допомогти школярам у самореалізації та саморозвитку особистості через навчально-виховні процеси від початкової гри до художнього завдання наприкінці екскурсії.

Пошук можливостей використання елементів інноваційних технологій у музеї – складний емпіричний процес, адже цінні не тільки прийоми і стратегії новітніх технологій, а ще й принципи їх базування на цілісності, практичності та цікавості як екстер'єру і інтер'єру закладу культури, так і розміщенні експонатів та експозицій у музейних залах.

“При проектуванні дизайну приміщення, в якому представлені музейні експозиції, були використані знання з історії місця розташування будівлі. Мета дизайнера навколишнього середовища – надати старовинній споруді такого вигляду, щоб вона виконувала функцію як збереження історії автентичного приміщення – архітектурного задуму забудовника, так і одночасного органічного поєднання форми (цегельне

склепіння, як у нашому випадку); освітлення і кольору; матеріалу для оздоблення з оригінальним кольором цегли; поєднання минулого і сучасного” [2, с. 75].

Приміщення, в якому знаходиться музей-галерея, розташоване в історичній частині м. Запоріжжя. Цегельне склепіння знаходиться на глибині 5 метрів. Вхід через арку висотою 4200 мм, шириною – 2200 мм, товщина стін – близько метра до склепіння проходить через споруду – макет будівельної конструкції типу “Фахверк”, збудований у 2007 році за кресленнями та малюнками Валентини Баталкіної.

Культурно-просвітницька діяльність музею базується на трьох засадах:

1) історичне місце знаходження музею (в гирлі річки Мокра Московка навпроти південно-східної частини острова Хортиця [1, с. 88]. “Музей-галерея перебуває в приміщенні наукової лабораторії, в якій 250 років тому, згідно з родинною легендою, яка збереглася в роді Марії Хілтманн, працювали науковці та вивчали властивості місцевої глини: “В маленькій залі з великою аркою, через яку міг проїхати вершник на коні, в 1760 році знаходилася наукова лабораторія, до складу експедиції входив прадідусь Марії Хілтманн та працювали німецькі інженери” [2, с. 76];

2) матеріально-духовна культура діяльності людини, передана прадавніми легендами (різні здобутки людства, як то культурна спадщина попередніх поколінь, розвиток різноманітної техніки та технологій виробництва);

3) вплив представників інших народів на культурну та духовну сфери існування суспільства на різних етапах історичного розвитку людства (культурні взаємини з іншими народами, національні особливості, суспільна мораль).

У науково-просвітницькій роботі закладу широкий загал отримали музейні заняття – вони проводяться у вигляді гри та театралізованого дійства для молодших учнів та у вигляді лекцій, інтерактивного діалогу – для студентів. Інноваційна діяльність музею в плані музейної педагогіки характеризується вдосконаленням існуючих підходів до культурно-просвітницької діяльності і генеруванням нових принципів і проектів у формах і методах проведення екскурсій та музейних занять, адже саме життя диктує актуальність таких заходів. Розвиток музейної педагогіки – коли школа або вищий навчальний заклад і музей стають одним цілим для досягнення кращого результату у вихованні сучасної молоді. Керівником, організатором, автором дизайнерського проекту інтер'єру та екстер'єру музею-галереї Баталкіною В. І. розроблений і втілюється в життя проект “Музей і школа”, який відмітили у 2013 році в міжнародному музейному журналі ICOM NEWS [7, с. 4]. Проект “Музей і школа” розрахований на 10 років. Кожен рік – нова програма, нові курси і фестивалі дитячого малюнку. У 2010/2011 навчальному році – фестиваль творчості “Будинок моєї мрії”, 2011/2012 н.р. – “Мій Дніпрогес”, 2012/2013 н.р. – “Школа майбутнього”, 2013/2014 рр. – “Мистецтво ремесел”, 2014/2015 н.р. – “Сонячні промені в кольорах веселки”. У фестивалях взяли участь більше трьох тисяч учнів.

У світі новітніх підходів до музейного менеджменту слід застосовувати креативні елементи та оригінальні способи передачі інтелектуального продукту. Їм потрібно використовувати всі засоби для досягнення певної мети в популяризації таких закладів культури. У досліджуваному музеї-галереї проходять екскурсії та проводяться заняття з мистецтва залежно від вікової категорії відвідувача. Діти мають отримувати інформацію в ігровій формі задля більш досконалого ознайомлення з тематикою та експонатами музею, що повинно викликати як загальне, так і естетичне задоволення від процесу. Вчителі української мови та літератури Вільнянської ЗОШ № 3 Поліщук С.А. і Лебединська Н.М. записали у книзі відгуків: “Щиро дякуємо за пізнавальну екскурсію, дібрану за віковою категорією. Учні зацікавлено слухали нову для них інформацію. Хочеться відзначити роботу екскурсоводів, які вміють працювати з підлітками, залучаючи їх до співпраці, а пізніше і творчості (малювання)” [4, с. 89].

Процесом естетичного виховання в музеї є спільна діяльність, де головне та активно діюче обличчя – екскурсовод (музейний педагог). Адже у результаті цієї спільної діяльності відвідувач набуває певного хисту в естетичних судженнях, вдосконалює свої естетичні смаки. Задля досягнення цієї мети екскурсовод повинен гарно розмовляти. За допомогою мови ми не передаємо, а викликаємо аналогічні думки і відчуття в голові екскурсанта, який сприймає матеріальний обрис слів, усвідомлюючи те, що ними виражається. “Мова не тільки засіб обміну думками, вона виконує і емоційно виразну функцію. Її емоційний вміст є в ритмі, паузах, інтонації, особливій емоційно-виразній лексиці, у всій сукупності ліричних і стилістичних моментів. Ось чому мова є могутнім засобом естетичного впливу на людину. Вплив на психіку – одна з найбільш стародавніх функцій мови... І виразні рухи, і мова – це своєрідний місток від внутрішнього світу однієї людини до внутрішнього світу іншої. Ці засоби спілкування обличчям до обличчя є могутнім інструментом впливу на естетичну свідомість слухача, без якого не відбувається ніяка естетико-виховна робота” [5, с. 100-101].

Емоційна поведінка музейного педагога під час екскурсії, підвищення та зниження голосу у певних місцях дає змогу слухачеві емоційно заглибитись та зрозуміти сутність тієї чи іншої інформації. Під час такого своєрідного подання матеріалу у дітей розвиваються творчі здібності, вони імпровізують, демонструють певні знання та формують для себе комунікативні компетенції під час розв'язання конкретних завдань. Звичайно, це не просто якесь театралізоване дійство, адже кожна інформація спирається на історичні та наукові факти, пов'язані з природними та фізичними явищами, розвиваючи кругозір та фантазію відвідувача, відкриваючи яскравий світ таких складних та цікавих наук, як фізика, астрономія, хімія, математика та природознавство, мистецтвознавство. Використовуючи комунікативно-діалогові моделі проведення екскурсій по музею, дітям прищеплюють навички спілкування, ведення обміну інформацією між декількома співрозмовниками (полілог), що надає їм досвіду публічних виступів, висловлювання власної точки зору. Ігрова та інтерактивна робота дає змогу дітям краще запам'ятати нову інформацію, надбати нового досвіду. Залучаючи учнів до спільної діяльності з екскурсоводом, їх навчають творити, фантазувати, спілкуватися, що позитивно впливає на розкриття потенціалу особистості – як творчого, так і розумового. “Учні 3-а класу ЗНВК № 109 відвідали музей 13 травня 2015 р. Екскурсія дуже цікава та пізнавальна, вражає творчий підхід екскурсоводів, вміння вразити та зацікавити молодших школярів. Дуже вдячна за вміло проведений інтегрований урок природознавства, історії, образотворчого та театрального мистецтва” [4, с. 123].

Перебуваючи у старовинному приміщенні музею, поринаючи у прадавні часи через легенди та ототожнюючи себе з ними, дитина відчуває минуле та дивиться в майбутнє. Енергодарський центр туризму, краєзнавства та спорту, гуртки “Юні етнографи” та “Екологічне краєзнавство” зазначили: “Враження від даного музею неймовірні, відчуття, що потрапили на машині часу у минуле. Неймовірно цікава інформація від працівників, яка надихає, змушує зіткнутися з прекрасним. Вихованці на початку відвідування були закриті, як у панцирі, але завдяки творчому підходу майже до кожного індивідуально, діти відчули, що вони доторкнулися до прекрасного. Я впевнена, що малюнки дітей будуть відверті, розкриваючи найкращі нотки їх юних душ. Багато цікавих експонатів та інформації. Відчувається, що працівники музею духовно багаті та гостинні люди”. Єжак Т.М., класовод 3-б кл. Запорізького колегіуму “Еліт”: “Учні були вражені романтичними легендами, героями яких стали вони самі. Архітектурні композиції будови повели дітей в давні віки таємничості. Цікавим для хлопчиків та дівчаток було дізнатися як раніше добували глину. Діток залучили до практичної роботи, кожен з них проявив свою творчість. Використовуються сучасні форми роботи з відвідувачами. Експонати цікаві, розповіді екскурсоводів інформативні, екскурсія розвиваюча” [4, с. 23].

Маркетинг – суто економічний термін, не завжди має відношення до музеїв, адже головний обмін: кошти – інформація, знання, тихий відпочинок. Завдяки якісному обслуговуванню та цікавим екскурсіям музеї набувають нових відвідувачів. Головне – щоб не було одноманітності у розробці сценаріїв проведення творчих зустрічей в музеї, що позитивно сприятиме більш емоційному впливу на відвідувачів, які виступають в ролі глядача і учасника певних історичних подій. Музейний менеджмент повинен не тільки бути спрямованим на отримання коштів, а перш за все – формувати смак у пересічних відвідувачів, давати змогу отримувати інформацію про експозиції музею не тільки від гідів, а й використовувати аудіо- й відеоінформацію. Так, у музеї-галереї після проведення основної екскурсії по музейних залах та інтерактивного діалогу у відвідувача є змога присісти на дерев'яні лави та подивитися короткометражні фільми та слайдшоу про створення музею, про виробництво цегли від прадавніх часів до сьогодення, ознайомитися з історичними фотодокументами. Показ фільму про становлення музею та виробництво цегли є допоміжним естетичним об'єктом, як носієм образів пізнавальних об'єктів з частково виявленими естетичними властивостями, що розкривають логіку процесів, тим самим естетизуючи та углиблюючи пізнання. А покази фільмів про музеї по місцевому, регіональному та всеукраїнському телебаченню сприяють просуванню такого продукту як музеї у широкий загал, популяризуючи їх діяльність, і є одним із засобів маркетингу. Неабияке значення має й наявність інформації про заклад в мережі Інтернет. Так, музей-галерея має власний інтернет-сайт www.museum-gallery.org чотирма мовами: українською, німецькою, англійською та російською. На порталі можна ознайомитись з усіма заходами, що проходили з початку роботи музею.

Екскурсії у музеї-галереї організовані так, що кожен відвідувач може доторкнутися до експонатів, привести в дію прадавні інструменти народних ремесел. Долучаючи молодь до історії рідної землі та краю, музейні педагоги готують чуттєвих та морально зрілих людей для гармонійного розвитку майбутнього нашої держави. І це ще одна з засад у культурно-просвітницькій роботі музею-галереї.

За сім років роботи музей набув певного досвіду у такій науці, як музейна педагогіка. Креативне проведення екскурсій, різноманітні експозиції, відтворювання певних історичних подій є джерелом художньо

організованого впливу на почуття відвідувачів. Для багатьох музеїв стає справжнім відкриттям. “Кутик Ольга Миколаївна, доцент кафедри інноваційних освітніх технологій, кандидат історичних наук: Досить цікаве, позитивне відкриття для мене є ваш музей. Дізналася досить цікавих фактів. Педагогічні можливості музею – проведення уроків-екскурсій, як з історії, так і з художньої культури. Хочу відмітити позитивну ауру, психологічний комфорт під час перебування у приміщенні музею-галереї” [4, с. 69].

В роботі музею використовуються твори образотворчого (картини, репродукції) та музичного (супровід кращими творами класичної музики відомих авторів) мистецтва – кожне своїми засобами відтворює прекрасний і величний світ певних історичних подій, і навіть через багато років після написання вони хвилюють людей, бо щирість і любов, яку вклали художники та композитори у свої твори, непідвладні часу. Заяць Л.А. – вчитель історії Матвіївської ЗНВК “Всесвіт”, учасник конференції-форуму “Екскурсія для друга”: “Вражені чудовою експозицією, захоплені красою, що зберігає тепло рук майстрів, які творили багато років тому. Дякуємо за прекрасну розповідь екскурсовода. Справа, яку ви робите, потрібна, адже збереження національної пам'яті – одне з найважливіших завдань музеїв у вихованні підростаючого покоління” [4, с. 21].

Важливу наукову та історичну інформацію несуть постійно діючі експозиції цегли та черепиці, яким понад 100 років. Експонати для цієї експозиції збирались по всій Запорізькій області та на півдні і сході України.

У сиву давнину майстри працювали на вулицях, у всіх на очах, завдяки чому люди бачили і матеріали, використані у роботі, і інструмент, і виробничий процес, і, нарешті, сам готовий продукт. З розвитком індустрії стан справ змінився докорінно. Ось чому важлива роль відводиться музеям технічного профілю, яким є і музей-галерея, що зберігають інформацію про різні технічні галузі, відкриття та науково-технічні надбання людства та вплив їх на якість життя людей, яке неспортивно пов'язане з науково-технічним прогресом.

Етнографічні експонати музею-галереї розповідають про побут наших пращурів, тут представлені прялки і крупорушки, рубелі та інші витвори з дерева та глини, що були у повсякденному вжитку.

Серед експонатів великої “Зали зустрічей” музею особливу увагу привертає старовинний сімейний орган, якому понад 100 років. Орган являє собою не тільки прикрасу залу, він досі у робочому стані. І ми маємо змогу проводити міні-концерти органної музики, адже завдяки прекрасній акустиці, що є у старовинному цегельному склепінні, мелодії звучать ще чарівніше.

Удосконалення особистості можливе через творче виховання. Сьогодні, як ніколи, існує гостра необхідність виховання людини демократичного суспільства, якій притаманна активна життєва позиція та у якій потреба творчого самовираження поєднується із бажанням бути корисною людям.

За сім років існування персоналом музею зібрано більш ніж 800 експонатів будівельної кераміки – цегли та черепиці, виробів з кераміки. У фондах музею-галереї зберігаються фотодокументи творчого шляху братів Бурлай: художника-аматора і топографа Іллі Бурлай та заслуженого діяча мистецтв Татарії, лауреата премії імені Габдулли Тукая – Олексія Бурлай.

Жоден заклад не може існувати без душі, а душа – це колектив, і необхідно створити відповідні умови для кожного робітника, щоб у нього був сенс в роботі. Тобто це стосується не тільки пунктуальності і вбрання, а й професіоналізму, ініціативності, вміння спілкуватися з відвідувачами різних вікових категорій.

У великих музеях існує проблема підбору кадрів та їх забезпечення, конфлікту інтересів тощо. В музеї-галереї прикладної кераміки та живописної творчості І. та О. Бурлай все значно простіше, оскільки працює в ньому сім'я, керуючись прислів'ям: “Справу батьків продовжують діти”. В музеї поруч працює три покоління – діти, онуки, правнуки. Співробітники музею забезпечують і професійне обслуговування відвідувачів, і роботу з музейними фондами, і розробку нових експозицій, тобто акумулюють свою роботу на досягнення певного результату – популяризацію і збереження історичних пам'яток, збереження надбань історії науки і техніки, історії людства у певні епохи життя, а це кропітка і довгострокова робота, яка дає змогу передати нащадкам всі знання та досвід, що є основним капіталовкладенням музею. Створюючи особливу атмосферу в музеї, відвідувачів не тільки залучають до споглядання експонатів, а й вони самі стають частинками відтворюваних історичних подій.

Завдяки авторському дизайнерському проекту В. Баталкіної, в музеї-галереї створена особлива атмосфера, що надихає, допомагає формувати повагу до історії культури, науки і техніки.

Для популяризації музейної справи у закладі проводяться ознайомчі заходи для журналістів та представників сфери туризму. Окремо проводяться ознайомчі міні-семінари для директорів та організаторів культурного відпочинку вихованців шкіл міста і області, для вчителів, що приїждять до нашого міста на курси підвищення кваліфікації. Ось деякі відгуки: “Мітрофанова Т. Г. директор комунального закладу “Центр туризму” Запорізької ОДА: Музей дуже сподобався, він яскравий, перспективний. Творчий інтерес

до знань передається через торкання до глини, скла, світла. Дітям цікава ця форма популяризації музеєзнавства серед учнівської молоді. Спасибі за музей XXI століття” [4, с. 18].

Кожен елемент системи естетичного виховання має цінність і важливий не стільки сам по собі, скільки у взаємодії та взаємозбагаченні з іншими.

У музеї-галереї проводяться творчі зустрічі митців, письменників, майстрів народної творчості зі школярами і студентами. В даній формі естетичного розвитку молодь зустрічається з найбільш досконалим виразом естетичних цінностей і багатств, що надбало суспільство. Вплив таких творчих зустрічей на екскурсантів безсумнівний, бо вони вносять певне розмаїття у вихованні сприйняття різних витворів мистецтва. Для учнів 11-го класу школи № 55 була організована зустріч з народною майстринею-вишивальницею Валентиною Петрівною Юхименко (заступник голови правління Запорізького творчого об'єднання “Мальви”). На зустріч з учнями майстриня принесла свої роботи та розповіла їм про символи на вишиванках та значення кольорів ниток, що використовуються в роботі. Зосередила увагу на тому, що дуже важливим є емоційний настрій під час кропіткої роботи над вишиванкою і який це тривалий у часі процес. Екскурсанти почули розповіді про старовинні звичаї та обряди, що існували у нашому регіоні, та відкрили для себе багато цікавого і зовсім незнамого. Ця творча зустріч викликала неабиякий інтерес у учнів. Через проведення таких заходів музейні педагоги намагаються збагатити естетичний та емоційний досвід учнів, розвинути чуттєво-емоційне сприйняття навколишнього світу, сформувати здатність до різних видів мистецтва, як то живопису, народної творчості, мистецтва, музики, виховати ціннісне ставлення як до творчості, так і до вікових цінностей минулих поколінь.

Отже, музей – це невичерпне джерело естетичного пізнання для відвідувача, що уособлює в собі високі концентровані форми культурного життя суспільства, пов'язані з потребою та відтворенням естетичних цінностей. Музей – це сучасна історико-культурна установа, з сучасною науковою методикою подання інформації, і є не тільки закладом зберігання автентичних пам'яток, а і науково-мистецьким центром міста з естетичного та художнього виховання молоді.

Мистецтво – один з вагомих факторів впливу як на пізнавальний процес, так і на естетичний і художній розвиток відвідувача. Збільшення об'єму і якості спілкування екскурсанта з естетичними об'єктами веде до формування естетичного осмислення світу і естетичних потреб особистості, формує бажання більше дізнаватися про різні види мистецтва, більше спілкуватися на ці теми, розвиваючи елементи художнього сприйняття, мислення як сфер творчого відображення дійсності. Таким чином, при включенні до пізнавальної діяльності естетичних і художніх об'єктів зростає творчий, естетичний і пізнавальний потенціал особистості.

Розвиток пізнавальних (відвідування музеїв), творчих (міні-концерти, виставки), художньо-естетичних (малювання після екскурсій у старовинному приміщенні музею) потреб та інтересів підвищує ефективність і якість навчальної діяльності, формує естетичне відношення до об'єктивної дійсності, позитивне відношення до різних видів діяльності та її результатів. Малюючи, дитина не просто відтворює предмети і явища навколишнього світу доступними їй засобами, а й оцінює їх за своїм розумінням, тому саме у самостійній творчій роботі формується естетичний смак та світосприйняття підростаючого покоління. Таким чином, поєднуючи інтереси і зусилля як школи, так і музею у вихованні молоді, ми скасовуємо проблеми цілісного, гармонійного розвитку дитини – розумового, фізичного, етичного та естетичного характеру. Тобто творчо активна особистість вирізняється незалежністю, самостійністю суджень і дій, стійкою спрямованістю мотиваційної сфери.

На сьогодні з усією впевненістю можна сказати, що Запорізький музей-галерея прикладної кераміки та живописної творчості І. та О. Бурлай став осередком культурного життя міста Запоріжжя. Організатором музею Баталкіною В.І. написано дві книги про створення та роботу музею (книги розіслані до наукових бібліотек технічних ВНЗ України). Про музей-галерею згадують у своїх роботах відомі діячі науки та культури, наприклад Володимир Платонов, дніпропетровський письменник, журналіст, автор серії видань про непересічних особистостей і справжніх патріотів в новій художньо-документальній книзі “Старе. Нове. Вічне”, що вийшла в 2013 році, пише наступне: “17 червня 2008 року було відкриття Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай. Назва вийшла трохи задовга. Новий осередок історії та культури запорожці нарекли “Музеєм пані Баталкіної”, а школярі назвали ще простіше – “Музей цегли”. Створюючи музей, засновниця поставила собі мету – приблизити музей до школи, підняти просвітницько-виховну роботу на більш високий рівень” [6, с. 284].

Джерела та література

1. Баталкіна В.І. Запорізький музей-галерея прикладної кераміки та живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай / В.І. Баталкіна. – Запоріжжя : АРТ-ПРЕСС, 2011. – 96 с.
2. Баталкіна В. Інноваційні методи популяризації науки / В. Баталкіна, К. Андреева // Світогляд. – 2014. – № 6(50). – С. 75–80.
3. Гриффен Л.А. Феномен техніки : Монографія / Л. А. Гриффен ; Центр пам'ятниковедення НАН України і УООПІК. – К. : Центр пам'ятниковедення НАН України і УООПІК, 2013. – 252 с.
4. Книга відгуків № 7 Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай.
5. Лихачев Б.Г. Эстетическое воспитание в школе. Вопросы системного подхода / Б. Г. Лихачев. – М. : Педагогика, 1980. – 378 с.
6. Платонов В. Старое. Новое. Вечное / В. Платонов. – Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2013. – 368 с.
7. ICOM NEWS. MUSEUM NEWS. Paris. – 2013. – № 1. – С. 4.

Резюме

ЗАПОРОЖСКИЙ МУЗЕЙ-ГАЛЕРЕЯ ПРИКЛАДНОЙ КЕРАМИКИ И ЖИВОПИСНОГО ТВОРЧЕСТВА ИЛЬИ И АЛЕКСЕЯ БУРЛАЙ КАК ЦЕНТР КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Карнацкая М. В., Крикливая Н. В. (Запорожье)

В данной статье рассматриваются аспекты культурно-просветительской деятельности музеев. Предложены пути их актуализации и популяризации на примере Запорожского музея-галереи. Раскрыты вопросы сотрудничества музея с учебными заведениями для более эффективного эстетического воспитания личности с целью удовлетворения потребностей культурной жизни общества и для сохранения культурного наследия человечества.

Ключевые слова: музей-галерея, школа, эстетическое воспитание, гид, музейный педагог, сохранение, культурно-просветительская деятельность, экскурсант, экспонат, культура, популяризация, музейные занятия.

Summary

ZAPORIZHIAN MUSEUM-GALLERY OF APPLIED CERAMICS AND ART CREATIVITY OF I. AND A. BURLAI AS THE CENTER OF AESTHETIC EDUCATION

Karnatska M. V., Kryklyva N. V. (Zaporizhya)

In this article we discuss aspects of cultural and educational activities of museums. The ways of updating them and promote the example of Zaporizhya museum-gallery. Disclosed cooperation with museum institutions to better aesthetic education of the person in order to meet the needs of the cultural life of the community and to preserve the cultural heritage of mankind.

Key words: museum-gallery, school, aesthetic education, guide, museum educator, conservation, cultural and educational activities, tripper, exhibit, culture, popularization, museum classes.

Керестень І.С.
Ковач А.І.
(Берегово)

ОСВІТНЬО-ВИХОВНІ АСПЕКТИ МУЗЕЇВ ПРИРОДНИЧОГО ПРОФІЛЮ

УДК 372.858

Анотація: Наукова стаття, яка базується на основі аналізу вітчизняної та зарубіжної наукової літератури, присвячена вивченню особливостей освітньо-виховних аспектів музеїв природничого профілю та куточків природи. Важливим елементом нашої публікації є вивчення й аналіз розвитку сучасної музейної педагогіки у контексті освітньо-виховних аспектів музеїв природничого профілю. Крім цього, автори звернули увагу на можливість продовження програми “Ніч у музеї” з правильним використанням методів та засобів музейної педагогіки.

Ключові слова: музейна педагогіка, Зоологічний музей УжНУ, Ужгородський ботанічний сад, куточки природи.

Музеї повинні зайняти місце в серці суспільства і бути відкритими громадськості. Розвиток наших установ залежить у великій мірі від допомоги громадськості, і ми повинні запропонувати їй можливість підтримати наші цілі і взяти участь в нашій роботі. Таким чином, необхідно, щоб музеї та суспільство працювали разом, в дусі творчості та інновацій.

Петро Жак

З погляду сучасної музеології та музейної педагогіки вивчення виховної та ознайомлюючої діяльності музеїв на сьогодні являють собою не тільки теоретичний, але і практичний інтерес. Рівень підготовленості музеїв до науково-виховної діяльності значною мірою залежить від методів та засобів музейної педагогіки, які використовуються під час відвідування музеїв різного профілю.

Проблеми сучасної музейної педагогіки у вітчизняній та зарубіжній науковій літературі розглянуто досить широко. Базовими науковими роботами, що стосуються музейної педагогіки, на наш погляд є: “Музейная педагогіка. История, теория, практика” Б.А. Столярова [19], “Музейная педагогіка за рубежом: Работа музеев с детской аудиторией” М.Ю. Юхневича [23], “A múzeumi tanulás kézikönyve” Kárpáti A. [4], а також “Museum education, practical pedagogy and performance” C. Rodéhn [1].

Як відмічає О.І. Любич, музейна педагогіка – це наукова дисципліна на перетині музеєзнавства, педагогіки і психології, яка розглядає музей як освітню систему. Через свій міждисциплінарний характер музейна педагогіка оперує категоріями музеєзнавства та психолого-педагогічних дисциплін [14].

Метою статті є дослідження й аналіз освітньо-виховної діяльності музеїв природничого профілю. На відміну від питань проблем та перспектив розвитку сучасної музейної підготовки в наукових дослідженнях меншою мірою відображені приклади і аспекти цієї проблеми. Саме цим обумовлена і актуальність вибраної нами проблеми.

З археологією та історією розвитку музейної педагогіки можемо ознайомитися у працях А.В. Юрченка [22], Т.Ю. Белофастової [5], Б.А. Столярова [19].

Як відмічає А.В. Юрченко [22], в СРСР вперше було поставлено питання про необхідність розробки музейної педагогіки на науковому семінарі “Роль художніх музеїв в естетичному вихованні школярів” у 1973 році в Москві. Але послідовного розвитку цей процес так і не отримав. Утвердженню терміна “музейна педагогіка” в сучасному російському музеєзнавстві сприяла ситуація, пов’язана з новими реаліями суспільного розвитку 1990-х рр. та змінами в системі освіти, головним завданням яких, як підкреслено в Концепції загальної та середньої освіти, є духовний та інтелектуальний розвиток особистості [22, с. 130].

Методи та освітньо-виховні аспекти музейної педагогіки розглянуто у працях угорських педагогів-дослідників, а саме: А. Карпати [4], Є. Чеснак [2], а також у працях Е. Годнодь [3]. У своїй праці Є. Чеснак відмічає, що основними методами музейної педагогіки під час проведення екскурсій є метод вербальної комунікації і метод гри.

Об’єктами наших досліджень є різні музеї природничого профілю а саме: зоологічний музей УжНУ, Ужгородський ботанічний сад, куточки природи у дошкільних навчальних закладах.

Закарпатські музеї природничого профілю є фундаментальними науково-дослідними установами для студентів та старшокласників.

Першим музеєм природничого профілю є Зоологічний музей, розміщений у будівлі фізичного факультету УжНУ.

Як відмічає І.В. Шидловський [21], Зоологічний музей Ужгородського університету створений у грудні 1945 р. при біологічному факультеті на вул. Капітульній, 18. Від початку існування і до 1964 р. офіційно його називали Біозоологічним музеєм. Організаторами були завідувач кафедри зоології доц. І. Колюшев та перший директор музею К. Нестеренко. Формування експозиції почалося з передачі експонатів біологічних кабінетів Ужгородської, Мукачівської та Берегівської гімназій у розпорядження музею [21, с. 69].

Варто відмітити, що студенти біологічного факультету УжНУ, а також учні загальноосвітніх шкіл та професійно-технічних училищ мають можливість безкоштовно відвідувати Зоомузей УжНУ.

Сьогодні при Зоологічному музеї УжНУ проводяться також практичні заняття по вивченню та закріпленню тематичних лінгвістичних курсів “ЛІК”, що сприяє кращому засвоєнню пройденого матеріалу. Окрім цього, постійно розробляються нові теми екскурсій для відвідувачів різних вікових категорій населення [11].

Під час проведення екскурсії до зоологічного музею екскурсовод виконує такі завдання:

- інформує про історію створення Зоомузею;
- ознайомлює із сучасним станом фауни Закарпатської області;
- ознайомлює з науково-дослідною роботою співробітників зоологічного музею.

18 травня 2015 року співробітники музеїв усіх типів святкували Міжнародний день музеїв, який заснували в 70-х рр. ХХ ст. Музеї та їх співробітники нашого краю теж святкували.

У рамках програми “Ніч у музеї” відвідувачі мали можливість ознайомитися з експозиціями зоологічного музею протягом всієї ночі.

Екскурсоводи детально розповіли відвідувачам про історію становлення та розвитку зоомузею, про унікальні експонати, а також про науково-дослідну діяльність співробітників, студентів біологічного факультету УжНУ та старшокласників, які цікавляться біорізноманіттям нашого краю. Крім цього, відвідувачі мали можливість ознайомитися з унікальною колекцією О. Грабаря “Нічні хижі сови”.

Слід також відмітити, що учасники програми “Ніч у музеї” ознайомилися з унікальними видами тварин, а саме: кенгуру, страус, коала тощо.

Для відвідувачів програма “Ніч у музеї” продовжувалась у ботанічному саду. Ужгородський ботанічний сад – єдиний на Закарпатті ботанічний сад, який є науково-дослідною базою біологічного факультету. Ботанічний сад, як і зоомузей, належить до музеїв природничого профілю. На відміну від інших видів музеїв, ботанічний сад має живі експонати, які потребують постійного догляду та безперервної підтримки.

Відвідувачі мають можливість ознайомитися з рідкісними, унікальними та червонокнижними видами рослин, які потребують постійної охорони.

На сьогодні в освітньо-виховній роботі з відвідувачами музеїв різного типу значну допомогу надають музейні педагоги.

За визначенням видатного науковця Б.А. Столярова, музейний педагог – фахівець, що володіє педагогічною майстерністю і глибоко обізнаний у психології художньої творчості, що знає безліч фактів і вміє живо оперувати ними і в класі, і в музейному середовищі, що розуміє, наскільки близькі і різні ці дві навчальні аудиторії [20].

Під час проведення екскурсій до ботанічного саду музейний педагог виконує такі завдання:

- інформує про історію ботанічного саду;
- ознайомлює з територіальним розміщенням та відділами ботанічного саду;
- представляє флору ботанічного саду;
- проводить пізнавальні бесіди про науково-дослідницькі роботи, які виконуються на території ботанічного саду.

Під час програми “Ніч у музеї” (18 травня 2015 р.) відвідувачі ознайомилися з унікальними рослинами, а саме: бананове дерево, бамбук, мамонтове дерево тощо.

Відвідування ботанічного саду має своє продовження у дендропарку Лаудона.

Музейний педагог, на наш погляд, може надати подальші рекомендації для ознайомлення із флористичним складом дендропарку Лаудона, що знаходиться на вулиці Ф. Ракоці в м. Ужгород. Відомо, що цей дендропарк був створений у 80-х рр. ХІХ століття місцевим вчителем угорської гімназії Іштваном Лаудоном. Відвідувачі мають можливість ознайомитися з унікальними червонокнижними видами рослин, які ростуть у дендропарку.

Програма “Ніч у музеї” дала можливість музеям різних профілів розкритися перед відвідувачами. Відвідувачі краще зосереджуються на експонатах музею, оскільки привабливим для людини є неординарне вечірне освітлення, нічна тиша, особисті зустрічі, які збагачують духовний світ людини.

Ще одним ракурсом прикладної музейної педагогіки є куточки природи у різних навчальних закладах (дошкільних, загальноосвітніх тощо).

У працях Т.М. Лисенко зазначено, що серед основних напрямів музейної діяльності особливе значення має його наукова, експозиційна та освітньо-виховна діяльність. Але сучасний музей чітко реагує на всі соціальні та економічні зміни, які відбуваються в суспільстві. Зміна економічних умов та життєвих орієнтирів змінила самі основи музейної діяльності. Музеї вже не обмежуються лише науковими чи освітньо-виховними завданнями. Вони стають одними з головних чинників світової економічної стратегії в туристичній галузі, що примушує їх постійно розвивати систему створення нових програм і форм музейної діяльності, однією з яких є музейна педагогіка [13].

Для ознайомлення учнів та дітей дошкільного віку у дошкільних та загальноосвітніх навчальних закладах вчителі та вихователі активно використовують **метод проекту** – це метод, в основі якого лежить розвиток пізнавальних, творчих навичок студентів, умінь самостійно конструювати свої знання, орієнтуватися в інформаційному просторі, критично мислити [6, с. 132].

Як відмічає О.П. Буйницька [6], мета використання цього методу полягає у формуванні навичок ефективного використання інформаційно-комунікаційних технологій при навчанні студентів різного віку за допомогою інноваційних педагогічних технологій, якими передбачається самостійна (індивідуальна чи групова) дослідницько-пошукова діяльність студентів [6, с. 132].

У селі Косино, що у Берегівському районі, існує унікальний дошкільний дитячий заклад, який має куточок природи. Діти тут мають можливість ретельніше ознайомитися із змінами пори року, а також з актуальними проблемами екології.

З метою ознайомлення зі змінами пори року діти взимку готують годівницю для тих птахів, які не відлітають у теплі краї.

Весною діти дошкільного віку збирають молоді пагони, бруньки та гілки куштів та щільнодернинних рослин задля ознайомлення з “відродженням природи”.

Влітку діти можуть зібрати ягоди різних дерев та куштів, які ростуть у дворі дитячого садка, щоб ознайомитись з унікальною здатністю рослин – плодоутворенням.

Восени діти мають можливість збирати листочки дерев, які уже опали на ґрунт, з метою спостереження зміни їх кольору.

Роль куточків природи в дошкільних навчальних закладах та музеїв природничого профілю надзвичайно велика.

Значення дослідницької натуралістичної роботи особливо важливе для початкової школи і визначається її світоглядною та навчальною роллю, оскільки в силу вікових особливостей учні початкових класів потребують яскравої, переконливої та природної наочності, доступної для їх сприйняття. Дослідницька натуралістична робота якраз і дозволяє формувати знання дітей про природу та здійснювати їх різнобічне виховання засобами природи при максимальному і безпосередньому контакті із нею [12].

Отже, як висновок можемо відмітити, що музеї природничого профілю та куточки природи активно виконують освітньо-виховну функцію, використовуючи при цьому методи й форми роботи, розроблені в музейній педагогіці. При цьому рекомендовано використовувати методи та засоби сучасної музейної педагогіки. В майбутньому планується подальше дослідження й аналіз діяльності музеїв природничого профілю з різними віковими групами екскурсантів.

Джерела та література

1. Cecilia Rodéhn. MUSEUM EDUCATION, PRACTICAL PEDAGOGY AND PERFORMANCE. Centre for Gender Research, Uppsala University, Sweden. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.esera.org/media/esera2013/cecilia_rodéhn_7feb2014.pdf
2. Csesznák Éva. Múzeumpedagógiai ismeretek, Budapest, 2009. Múzeumpedagógiai ismeretek I.
3. Dr. Hadnagy Imre József. A múzeumpedagógia szoros kapcsolata a múzeum és iskola között. – Budapest, 43 о.
4. Kárpáti Andrea, Vásárhelyi Tamás. A múzeumi tanulás kézikönyve, Budapest, 2009. Magyar Természettudományi Múzeum ELTE TTK Multimédiapedagógiai és Információtechnológiai Központ.
5. Белофастова Т.Ю. Педагогічні засади діяльності музею як соціально-культурного центру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: 13.00.06 “Теорія, методика і організація культурно-просвітньої діяльності” / Таїсія Юріївна Белофастова; Київськ. нац. ун-т. культури і мистецтв. – К., 2003. – 14 с.
6. Буйницька О.П. Інформаційні технології та технічні засоби навчання: Навч. посіб. – К.: Центр учбової літератури, 2012. – 240 с.
7. Гончарова Н.О. Основи професійної орієнтації / Н.О. Гончарова: Навч. посіб. За ред. В.Ф. Моргуна. – К.: ВД “Слово”, 2010. – 168 с.

8. Караманов О. Вищий навчальний заклад у просторі музею: перспективи впровадження інтегрованих курсів / Караманов Олександр // Вісник ЛНУ: Серія педагогіка. – Львів, 2010. – Вип. 26. – С. 134-142.

9. Ковач А.І. Екскурсія до ботанічного саду як форма професійної інформації молоді / Атілла Ковач / Матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції (Тернопіль, 18-22 листопада 2013 р). – Тернопіль, 2013. – С. 78-82.

10. Ковач А.І. Професійна орієнтація учнів засобами музейної педагогіки / А. Ковач, І. Керестень // Педагогічні інновації у фаховій освіті. – Ужгород: УжНУ, 2014. – Вип. 1(5). – С. 252-258.

11. Крон А., Луговой О., Зізда Ю. Зоологічний музей Ужгородського національного університету як освітньо-наукова база / Зоологічні колекції та музеї: зб. наук. праць. – К., 2014. – С. 121-124.

12. Коцун Б. Натуралістична робота в системі освітнього середовища підготовки вчителя початкових класів. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://library.udpu.org.ua/library_files/psuh_pedagog_prob1_sils_k_shkolu/21/visnuk_6.pdf

13. Лисенко Т.М. Музейна педагогіка: проблеми та перспективи розвитку. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://virtkafedra.ucoz.ua/el_gurnal/pages/vyp9/lysenko.pdf

14. Любич О.І. Педагогічні засоби реалізації музейної педагогіки у позашкільних навчальних закладах. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [file:///C:/Users/Admin/Downloads/Tmpvd_2014_18\(1\)_49.pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/Tmpvd_2014_18(1)_49.pdf)

15. Маньковська Р. Де минуле не розходиться з майбутнім: до розмови про музейну педагогіку / Рец. на кн.: Капустіна Н.І., Івлева С.В. Ми мандруємо музеєм: Путівник по Національному історичному музею ім. Д.І. Яворницького для батьків та дітей. / Руслана Маньковська. – Дніпропетровськ, 2011. – 117 с.

16. Масленнікова Д. Розвиток фізичних знань учнів засобами предметних і міжпредметних екскурсій до музею / Діана Масленнікова, Тетяна Попова, Олександр Прудкий // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота. – Ужгород, 2013. – Вип. 27. – С. 112-115.

17. Опачко М.В. Теорія і методика професійної діяльності педагога: (навч.-метод. посіб.) / М.В. Опачко, В.В. Сагарда. – Ужгород: Вид-во УжДУ, 2000. – 114 с.

18. Рутинський М.Й. Музеєзнавство: навч. посіб. / М.Й. Рутинський, О.В. Стецюк. – К.: Знання, 2008. – 428 с.

19. Столяров Б.А. Музейна педагогіка. Історія, теорія, практика: Учеб. Пособие / Б.А. Столяров. – М.: Высш. шк., 2004. – 216 с.

20. Столяров Б.А. Педагогіка художественного музея: от истоков до современности. – СПб., 1999. – С. 5.

21. Шидловський І. В. Історія музейної справи та зоологічних музеїв університетів України / за ред. Й.В. Царика / Ігор Шидловський. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2012. – 112 с. – (Серія “Біологічні Студії”).

22. Юрченко А.В. Археологія в музейній педагогіці // збірник матеріалів конференції “Музей як соціокультурний інститут в умовах інформаційного суспільства”. – Харків. Майдан, 2012. – С. 130-137.

23. Юхевич М.Ю. Музейна педагогіка за рубежом: Работа музеев с детской аудиторией. – М., 1997. – С. 73.

Резюме

ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЕЕВ ЕСТЕСТВЕННОГО ПРОФИЛЯ

Керестень И.С., Ковач А.И. (Берегово)

Научная статья, основанная на основе анализа отечественной и зарубежной научной литературы, посвящена изучению особенностей образовательно-воспитательных аспектов музеев естественного профиля и уголков природы. Важным элементом нашей публикации является изучение и анализ развития современной музейной педагогики в контексте образовательно-воспитательных аспектов музеев естественного профиля. Кроме этого, авторы обратили внимание на возможности продолжения программы “Ночь в музее” с правильным использованием методов и средств музейной педагогики.

Ключевые слова: музейная педагогика, Зоологический музей УжНУ, Ужгородский ботанический сад, уголки природы.

Summary

NATURE MUSEUMS IN EDUCATION-TEACHING ASPECTS

Keresten I.S., Kovach A.I. (Uzhgorod)

Scientific publication based on national and international literature on nature museums in education-teaching aspects. The main part of the museum's publications present age of the pedagogy and analysis brought about by developments in the context of teaching and educational activities. In addition, we draw attention to the exhibition "Night at the Museum" on the importance of leadership and pursuit of the museum pedagogy methods and the wide use of the toolbar.

Key words: museum pedagogy, Zoological museum UzNU, Botanical garden Uzhgorod, school nature corner.

Харченко О.В.
(Київ)

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ, МИСТЕЦЬКОЇ ТА ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ В ПРОСВІТНИЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗЕЙВ ХУДОЖНЬОГО ПРОФІЛЮ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

УДК 069.1 (477) “20”

Анотація: В дослідженні аналізується сучасний стан, напрями і форми просвітницької діяльності музеїв художнього профілю, визначається їх роль в процесах популяризації культурної, мистецької, історичної спадщини на початку ХХІ ст. Розкриваються механізми актуалізації культурно-освітнього потенціалу вітчизняних художніх музеїв. Аналізуються сучасні інноваційні освітні технології, визначаються перспективи подальшого розвитку окремих напрямів освітньої роботи з музейними відвідувачами.

Ключові слова: просвітницька діяльність, культурна, мистецька, історична спадщина, культурно-освітня робота, художні музеї, музейні відвідувачі, музейна експозиція, інноваційні музейні технології, інтерактивність.

На початку ХХІ ст. вітчизняні музеї художнього профілю відіграють важливу роль у процесах збереження, трансляції, популяризації історичної та мистецької спадщини. Відповідно до Законів України “Про музеї та музейну справу”, “Про охорону культурної спадщини”, “Про культуру” сучасні художні музеї будують свою роботу на гуманістичних засадах, орієнтують свою діяльність на національні та загальнолюдські цінності, забезпечують доступність матеріальних і духовних цінностей для громадян різних суспільних категорій, сприяють естетичному і духовному розвитку музейних відвідувачів [3; 4; 5].

У працях вітчизняних дослідників вивчаються питання популяризації культурної і мистецької спадщини через освітні практики вітчизняних музеїв, аналізуються механізми актуалізації культурно-освітнього потенціалу у музеях різних профілів (Л. Гайда, Н. Капустіна, Л. Баско, Ю. Омельченко, Т. Белофастова, Ю. Ключко, І. Карсим, Л. Велика, І. Пантелейчук, К. Чусва, Л. Чорна, Н. Пусепліна).

Просвітницьку і популяризаційну діяльність музеїв художнього профілю на сучасному етапі висвітлюють публікації Т. Андрущенко [1], Т. Ткаченко, Д. Кімнатного, А. Надєждіна, О. Юрченко, В. Кінзера [7], Л. Білоус, А. Вялець [10], Г. Рудик [13] та ін.

За останнє десятиліття в Україні питання діяльності художніх музеїв також висвітлюються у періодичних виданнях “Образотворче мистецтво”, “Народне мистецтво”, “Музеї України”, “Музейний провулок”, “Музейний простір”. Інформація про напрями діяльності сучасних музеїв розміщується на електронних ресурсах “Музейний портал”, “Простір музеїв” Українського центру розвитку музейної справи [12], сайтах вітчизняних художніх музеїв.

На поч. ХХІ ст. просвітницька та популяризаційна діяльність вітчизняних художніх музеїв характеризується вдосконаленням традиційних форм освітньої роботи, інтенсивним пошуком найбільш ефективних, інноваційних методів і форм роботи з відвідувачами. Сучасні освітні музейні технології спрямовуються на прилучення аудиторії різного віку до національних та світових мистецьких цінностей через взаємодію з музейною експозицією. Але вітчизняні музеєзнавці здебільшого оминають увагою проблеми аналізу методів освітньої роботи з різними віковими та соціальними категоріями відвідувачів, специфіку сприйняття музейної інформації та колекційних зібрань художніх музеїв.

Музейні предмети, представлені в експозиціях та фондових зібраннях, – джерела історичної, естетичної та духовної інформації. Тому одним з сучасних напрямів просвітницької діяльності музеїв художнього профілю є інтерпретація різних видів і жанрів образотворчого мистецтва у музейних програмах.

На цей час науковий доробок розгляду проблем специфіки та інтерпретації музейної інформації в музеях художнього профілю залишається не достатньо розробленим. Увагою науковців обійдено дослідження впливів інноваційних технологій на задоволення духовних потреб відвідувачів, а також проблеми адаптації зарубіжних музейних технологій до діяльності українських музеїв. У зв’язку з цими завданнями на перший план виходять проблеми дослідження механізмів і форм популяризації культурної, мистецької, історичної спадщини, пошук засобів ефективного задоволення духовних і естетичних потреб музейної аудиторії.

На сучасному етапі вітчизняні художні музеї все ще зберігають традиційну модель своєї діяльності. Але видозмінюється їхня інфраструктура, відповідно до вимог часу виникають нові форми просвітницької діяльності.

Розробляються методичні рекомендації щодо специфіки проведення освітньої роботи з музейними відвідувачами різного віку. Працівники музеїв художнього профілю складають авторські програми, екскурсії та музейні заняття, звертаються до ефективного зарубіжного досвіду просвітницької діяльності. Такий підхід прослідковується у діяльності Національного музею мистецтв Б. та В. Ханенків, Кіровоградського обласного художнього музею, Національного художнього музею України, Чернігівського обласного художнього музею ім. Г.П. Галагана, Вінницького обласного художнього музею, Бердянського художнього музею ім. І.І. Бродського, Херсонського художнього музею ім. О.О. Шовкуненка, Національного музею у Львові ім. А. Шептицького, Національного музею народного декоративного мистецтва та інших вітчизняних музеїв.

Освітні процеси у музеях художнього профілю сполучаються з рекреацією, спрямованою на задоволення різних потреб і запитів відвідувачів всіх категорій.

Однією з важливих форм актуалізації культурного і мистецького потенціалу вітчизняних художніх музеїв, безперечно, залишаються екскурсії. В практиці українських музеїв нині широко використовуються форми ігрових та інтерактивних екскурсій: дослідницькі, пошукові, розвиваючі екскурсії, музейно-екскурсійні подорожі, екскурсії-квести, театралізовані, нічні, віртуальні екскурсії. Розробляються авторські екскурсії та екскурсійні цикли, які включають ігрові методики, музейну режисуру, театралізацію, інсценізацію, драматизацію, педагогічні та психологічні прийоми.

На базі виставкової та експозиційної роботи розвивається нова інтерпретація творів мистецтва, в інтерактивній формі арт-перформенсів, проводяться виступи діджеїв, покази мод, музичні концерти та спектаклі. Сучасні відвідувачі влаштовують фотографування у музеях поруч з шедеврами мистецтва – “музейне селфі”, а потім розміщують фото на сторінках у соціальних мережах.

На поч. ХХІ ст. окремі ігрові прийоми та гра як самостійна форма культурно-освітньої роботи широко використовуються в контексті різних напрямів культурно-освітньої діяльності сучасних музеїв художнього профілю.

На наш погляд, сьогодні в художніх музеях гра в різних її проявах є невід’ємною частиною як традиційних, так й інноваційних форм культурно-просвітницької роботи: театралізованих та нічних екскурсій, клубів дозвілля, гуртків, музейних фестивалів мистецтва, святкових дійств. Гра є одним із музейних засобів, який розвиває пізнавальні інтереси та формує позитивне ставлення дітей та дорослих до музеїв [15].

Зарубіжні музеєзнавці наголошують на тому, що освіта дорослих у музеї повинна бути веселою. Рекомендації щодо побудови музеями форм роботи з дорослими відвідувачами з цієї позиції включають використання ігрових компонентів. Процес інтерактивної освіти дорослих у музеях повинен бути цікавим, захопливим, відбуватися у вільній, невимушеній, комфортній атмосфері. Щоб дорослій людині захотілося не одноразово відвідати музей, а стати його постійним відвідувачем [2].

Сучасне визначення музейної інтерактивності характеризує її як технологію, що передбачає активну участь музейної аудиторії в процесі музейної комунікації. Її основною метою є набуття особистого досвіду відвідувачів для кращого ознайомлення з музейним простором [14]. При цьому інтерактивною зоною для проведення різних форм культурно-просвітницької діяльності може виступати як експозиція музею, так і спеціально відведені для такої роботи окремі приміщення.

На поч. ХХІ ст. в діяльності вітчизняних музеїв художнього профілю прослідковуються процеси перегляду сталих традиційних освітніх технологій. З’являються нові форми презентації творів мистецтва публіці. У традиційних формах роботи музеїв з відвідувачами – екскурсіях, лекціях змінюється спосіб викладу музейного матеріалу, який стає більш ігровим, інтерактивним. Ефективно впливають на сучасну музейну аудиторію театралізовані форми роботи.

Інноваційні тенденції також стосуються пошуку нових форм взаємодії з музеєм – віртуальному огляді експозиції через Інтернет, заповненні листків активності онлайн, виконанні творчих завдань через графічний дизайн, користуванні спеціальними путівниками, включають купівлю квитків до музею через сайти, участь аудиторії в онлайн-вікторинах, конкурсах, обговоренні питань на музейних форумах.

Просвітницька діяльність сучасних художніх музеїв України розвивається на базі видового і жанрового розмаїття експонатів за традиційним та інноваційним напрямами роботи. Розробляються музейні освітні програми, розраховані на різні категорії музейних відвідувачів. Диференціація форм культурно-просвітницької діяльності, яку здійснюють українські музеї на сучасному етапі їх діяльності, враховує віковий ценз відвідувачів, а також орієнтується на мотиви і цілі відвідування.

Специфіка сучасної освітньої діяльності музеїв художнього профілю також полягає у розкритті інформації про культурні, мистецькі, художні тенденції, відображені у творах образотворчого мистецтва, які представляють різні історичні епохи та стилі мистецтва. Сприйняття експонатів художніх музеїв є склад-

ним процесом для непідготовлених відвідувачів різних категорій і потребує послідовного накопичення естетичних знань через музейну інформацію.

На наш погляд, культурно-освітні методики художніх музеїв України розвиваються за двома напрямками:

- на основі традиційних форм музейної практики, в яких дається загальний огляд видів і жанрів образотворчого мистецтва;

- на основі циклової інтерпретації музейної інформації за окремими видами та жанрами образотворчого мистецтва – музейних програм та абонементів.

Організація матеріалу в освітніх формах будується за хронологічним та монографічним принципами. На цей час у практиці сучасних вітчизняних музеїв художнього профілю обидва підходи функціонують паралельно.

З метою формування ціннісних орієнтацій музейних відвідувачів у практиці вітчизняних музеїв використовується провідний зарубіжний досвід музейної педагогіки, музейної психології.

В цілому, для організації культурно-просвітницької діяльності вітчизняних художніх музеїв на поч. ХХІ ст. характерна *тенденція інформатизації*. До традиційних та інноваційних методів і форм роботи з музейною аудиторією додається використання сучасних ефективних інформаційних технологій, які розширюють способи трансляції музейної інформації. В роботі з публікою використовуються технічні та інформаційні засоби, починають освоюватися комп'ютерні технології. Музейна інформація поширюється через соціальні мережі Facebook, Youtube, Вконтакті, Twitter, Livejournal, Pinterest, Instagram. Таким чином, доступність музейної інформації для постійних та потенційних відвідувачів зростає.

Сенсорні технології сприйняття музейної інформації, які користуються значною популярністю у музейної аудиторії зарубіжних художніх музеїв, у вітчизняних музеях поки що не розробляються.

Практика використання високих цифрових технологій дозволяє включати аудиторію у взаємодію через користування мобільними додатками до телефонів, планшетів, які роблять візит до музеїв та галерей мистецтва більш інтерактивними. Так, відвідувачі Метрополітен музею в Нью-Йорку (США) завантажують цифрові фотографії експонатів у Facebook та Instagram, через спеціальний контент знайомляться з інформацією про реставрацію творів образотворчого мистецтва.

На поч. ХХІ ст. значної популярності набувають віртуальні тури однієї картини, за допомогою яких можна моделювати віртуальний простір, “відвідувати” картину, розглядати деталі зображення та додавати до неї неіснуючі об'єкти, подорожувати у часі створення шедеврів, експериментувати. Наприклад, музей Лувр (Франція), в роботі з музейною аудиторією використовує інтерактивні дисплеї, ігрові приставки Nintendo 3DS XL, через які відвідувачі можуть самостійно здобувати інформацію про мистецтво та історію різних країн, створювати і доповнювати віртуальну реальність [9].

Сподіваємося, що у перспективі вітчизняні музеї зможуть взяти на озброєння цей досвід і почнуть розробляти цифрові освітні програми для відвідувачів різного віку.

На поч. ХХІ ст. до арсеналу сучасних освітніх та рекреаційних технологій художніх музеїв увійшли: панорамні проєкції, аніматроніки, віртуальний огляд музейних експонатів, шоу-програми з показом мод та виступами діджеїв, арт-перформенси, виставки-аукціони, арт-форуми мистецтва, скульптурні салони, фестивалі мистецтв, майстер-класи з різних видів і жанрів мистецтва, Весілля у музеї, Дні народження у музеї, музейні квести, Мистецькі чаювання, інші форми роботи з музейними відвідувачами.

На жаль, в Україні на поч. ХХІ ст. деякі сфери культурно-освітньої роботи поки ще не розробляються, як-от напрями музейної роботи з *безробітними, етнічними угрупованнями та мігрантами*. Також на сучасному етапі інформатизації вітчизняних музеїв художнього профілю існує ряд проблем, які стосуються перспектив повноцінного, а не обмеженого використання інформаційних ресурсів і технологій в культурно-освітній роботі. Відповідно до цього просвітницький потенціал багатьох українських музеїв поки що не може бути використаним повною мірою.

Форма освітніх практик, яка добре зарекомендувала себе у музеях Німеччини та Великобританії і яку вітчизняні мистецтвознавці поки що також оминають увагою, – резидентські програми. Головною особливістю цих музейних програм є нетрадиційний підхід до вже відомих публіці шедеврів. Так, художники протягом певного часу на основі обраного твору мистецтва або ряду творів, представлених в експозиції музею, пропонують публіці їх нову інтерпретацію. Після презентації проводиться відкритий діалог з аудиторією у вигляді зустрічей, семінарських занять і обговорень. Такий підхід дозволяє привернути увагу відвідувачів до вже відомих творів і під новим кутом відкрити їх для власного сприйняття, поглибити знання про різні види і жанри мистецтва.

На поч. ХХІ ст. організації, фонди, приватні особи здійснюють спонсорську підтримку вітчизняних музеїв. Завдяки приватній ініціативі відкриваються і функціонують нові музеї, проводяться виставки-блок-

бастери, міжнародні міжмузейні проєкти, привертається увага громадськості до спільного пошуку матеріальних і духовних ресурсів популяризації творів мистецтва і мистецької спадщини.

Позитивними кроками у вирішенні актуальних проблем є те, що на державному рівні, за підтримки та ініціативи Секції професіоналізації персоналу Українського комітету ІСОМ, Українського Центру розвитку музейної справи вживаються заходи щодо ефективного використання музейних ресурсів, популяризації пам'яток історії, культури і мистецтва через спільний обмін досвідом, колективні обговорення.

Семінари та музейні тренінги, в яких беруть участь працівники вітчизняних музеїв, стимулюють появу нових музейних освітніх програм та розширюють методи використання музейних засобів у роботі з музейними відвідувачами різних категорій [6].

Отже, на поч. ХХІ ст. вивчення пам'яток мистецтва відбувається на базі музейних експозицій у різних формах. Модифікація форм просвітницької діяльності музеїв художнього профілю обумовлює потребу у наукових дослідженнях впливу і значення кожної з цих форм.

На наш погляд, форми просвітницької діяльності, які музеї художнього профілю пропонують своїм відвідувачам на цей час, зосереджуються навколо таких напрямів:

- *музейно-педагогічного* (освітні програми, метою яких є набуття знань, виховання музейної та естетичної культури відвідувачів, формування навичок сприйняття музейної інформації, взаємодії з музейною експозицією);

- *рекреаційного* (освітні форми музейної практики, орієнтовані на відпочинок і дозвілля);

- *інноваційного* (використання інноваційних форм і технологій у культурно-освітній діяльності музеїв художнього профілю);

- *творчого* (розкриття творчого потенціалу відвідувачів через різні форми творчості та образотворчої діяльності);

- *арт-терапевтичного* (застосування засобів художніх музеїв у роботі з відвідувачами з особливими потребами, інвалідами).

Просвітницька діяльність музеїв художнього профілю на сучасному етапі є соціокультурною музейною технологією, яка об'єднує в межах однієї системи мистецтвознавчі, історичні, естетичні, знання, педагогічні і психологічні методики, з метою задоволення потреб музейних відвідувачів, а також сприяє збереженню, трансляції та популяризації музейних фондів через систему знань, побудовану на комплексній взаємодії засобів музейної комунікації.

На наш погляд, на поч. ХХІ ст. модель сучасних освітніх практик, через які здійснюється популяризація культурної, мистецької, історичної спадщини, у вітчизняних музеях художнього профілю, вибудовується за двома напрямками:

• Перший напрям зосереджується навколо процесів сприйняття музейної інформації за посередництвом спеціалістів (екскурсоводів, музейних педагогів).

• Другий напрям розвивається у площині самостійного спілкування з мистецтвом, представленим у експозиційних залах, без посередництва музеєзнавців та мистецтвознавців. За необхідності відвідувач може дізнатися більше завдяки супровідній інформації (етикетажу, експлікацій, буклетів та путівників, анотацій до залів, музейних каталогів). Метою такого спілкування є індивідуальне сприйняття музейних предметів, яке набуває самоцінного значення.

Отже, сучасна просвітницька діяльність художніх музеїв – двосторонній процес взаємодії між музеями та їх відвідувачами, який закладає підвалини естетичного та ціннісного відношення аудиторії до мистецьких, культурних та історичних цінностей.

Джерела та література

1. Андрущенко Т. Сучасний музей. Який він? / Т. Андрущенко // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3/4. – С. 22–23;
2. Арефьева И.Л., Смирнова Л.И. Веселый МУЗОБРАЗ. Пособие по активным методам обучения взрослых в музее. – СПб., 2010. – 60 с.
3. Закон України “Про музеї та музейну справу” за станом на 28 листопада 2009 р. / Верховна Рада України. Офіц. вид. – К. : Парламентське вид-во, 2010. – (Бібліотека офіційних видань).
4. Закон України “Про охорону культурної спадщини” за станом на 12 червня 2011 р. / Верховна Рада України. Офіц. вид. – К. : Парламентське вид-во, 2010. – (Бібліотека офіційних видань).
5. Закон України “Про культуру” за станом на 14 грудня 2010 р. Верховна Рада України. Офіц. вид. – К. : Парламентське вид-во, 2011. – (Бібліотека офіційних видань).

6. Звіт про роботу Українського комітету ICOM за 2008-2012 рр. // Музейний простір. – №3(5). – 2009. – С. 21–26;
7. Кировоградський обласний художній музей / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://artmuzeum.kg.ua/ru/pro-muzejru/argiv-konferencij/oblasnij-sem%D1%96nar-osoblivost%D1%96-funkcz%D1%96onuvannya-muze%D1%97v-xudozhnogo-prof%D1%96lyu/>
8. Ключко Ю.М. Проблеми розвитку інтерактивних музейних технологій // XI культуролог. читання пам'яті В. Подкопаса : Зб. мат. Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 31 травня –1 червня 2013 р. – К. : НАКККІМ, 2013. – С. 166–169.
9. Маслов В. Музейний інтерактив: смотрим, как с помощью Nintendo привлечь внимание к Ван Гогу и не только. Назва з екрану. Електронний ресурс. Режим доступу: https://artchive.ru/publications/925~Muzejnyj_interaktiv_smotrim_kak_s_pomoschju_Nintendo_privlech_vnimanie_k_Van_Gogu_i_ne_tolko
10. Музеї народного мистецтва та національна культура : зб. наук. праць / М. Селівачов. – К. : Златограф, 2006. – 268 с.
11. Омельченко Ю.А. Музейна політика: історичний досвід та сучасні проблеми // Культурна політика в Україні у контексті світових трансформаційних процесів : Мат. Міжнар. наук.-практ. конф. / Ю.А. Омельченко. – К. : ДАККІМ, 2002. – С. 345–347.
12. “Простір музеїв”. Український центр розвитку музейної справи / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/ucrms?fref=ts>
13. Рудик Г. Відвідувачі музею як об'єкт дослідження. Автори, концепції, джерела / Г. Рудик // Музейний простір. – № 1(7). – 2013. – С.18–21.
14. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. – № 5. – 2009. – С. 52.
15. Харченко О.В. Дитина в музейному просторі: аспекти освітньо-виховної діяльності в музеях художнього профілю / О.В. Харченко // Український музей : Зб. наук. праць. Київ. нац. ун-та. ім. Т. Шевченка / Ред. кол. Гладких М.І., Борисенко В.К., Залізник Л.Л. – К., 2003. – С. 198–206.

Резюме

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОГО, ХУДОЖЕСТВЕННОГО І ІСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДІЯ В ПРОСВЕТИТЕЛЬСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗЕЄВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОФІЛЯ НАЧАЛА ХХІ В.

Харченко Е.В. (Київ)

В данном исследовании анализируется современное состояние, направления и формы просветительской деятельности музеев художественного профиля, определяется их роль в процессах популяризации культурного, художественного, исторического наследия начала ХХІ века. Раскрываются механизмы актуализации культурно-образовательного потенциала отечественных художественных музеев. Анализируются современные инновационные образовательные технологии и определяются перспективы дальнейшего развития отдельных направлений образовательной работы с музейными посетителями.

Ключевые слова: просветительская деятельность, культурное, художественное, историческое наследие, культурно-образовательная деятельность, художественные музеи, музейные посетители, музейная экспозиция, инновационные музейные технологии, интерактивность.

Summary

PROMOTION OF CULTURAL, ARTISTIC AND HISTORICAL HERITAGE IN EDUCATIONAL ACTIVITIES MUSEUMS OF ART PROFILE BEGIN XXI CENTURY

Kharchenko O.V. (Kyiv)

The study analyzed the current state, trends and forms of outreach art museums profile is determined by their role in the promotion of cultural, artistic and historical heritage in the XXI century. Revealed the mechanisms of mainstreaming cultural and educational potential of domestic art museums. Analyzes modern innovative educational technologies and the prospects for future development of certain areas of educational work with museum visitors.

Key words: educational activity, cultural, artistic and historical heritage, cultural and educational activities, art museums, museum visitors, museum exhibition, museum innovative technology, interactivity.

Проненко І.В.
(Харків)

МУЗЕЙ ЯК ТРАНСЛЯТОР СУСПІЛЬНИХ ТА ОСОБИСТИХ ЦІННОСТЕЙ (на прикладі музеїв-скансенів)

УДК 069-025.28

Анотація: Спроба презентації музею-скансену як фактора трансляції загальнолюдських та суспільних цінностей. Опис методів трансляції нематеріальної спадщини етносу. Вплив сучасних соціальних процесів на трансформацію функцій музею та методів їх втілення.

Ключові слова: музей-скансен, трансляція цінностей, нематеріальна культурна спадщина.

Сьогодні в Україні відбуваються складні соціальні процеси, які свідчать про перехід від однієї соціально-політичної системи до іншої. Зміни, що відбуваються в нашому суспільстві, віддзеркалюють нові реалії у світі. Глобалізація стимулювала не тільки інтеграцію, але й регіоналізацію світу. Проблема відношення суспільства, в тому числі, до регіональної культури, свідчить про ступінь трансформації світогляду і світосприйняття людьми культури як такої, в цілому. Переоцінка моральних цінностей і пошук нових ідеалів змушують суспільство по-новому зрозуміти культурну спадщину.

Музеї, особливо етнографічні музеї, які є скарбницями культури, центрами культурно-духовного відродження народу, сприяють гуманізації суспільства, ствердженню української нації як частини світової спільноти. Як соціокультурні інститути суспільства, музеї об'єднують через соціокультурні процеси покоління людей, їх духовність, патріотизм.

Публікацій про музеї-скансени є чимало. Вивченням музеїв-скансенів займалися такі дослідники: З. Гудченко, А. Данилюк, І. Красовської, В. Слободян, В. Шмельов та інші. Проте комплексних праць у руслі вивчення скансену як фактора трансляції цінностей ще не було. Проведення такого аналізу музею потребувало вивчення робіт з широкого кола питань філософського, соціологічного і культурологічного характеру, а також літератури з музейної проблематики.

Процес трансляції цінностей належить до числа фундаментальних явищ суспільного життя. Цінності виступають як базові орієнтири в сприйнятті індивідом реальності, формують характер його поведінки. Єдина система цінностей виконує в суспільстві найважливішу інтеграційну функцію, забезпечуючи йому стабільність і мир.

Особливе значення музеїв-скансенів як фактора трансляції суспільно-значущих цінностей пов'язане з тим, що, акумулюючи реліквії, пов'язані з головними досягненнями нації, і долучаючи до них громадян, вони сприяють формуванню гордості та патріотичного духу за свою Батьківщину. В даний час ці музеї як ніколи активно повинні розробляти концепції та програми патріотичного виховання молоді. Музеї-скансени є важливою складовою такого руху за воз'єднання та підняття національного духу українського народу.

Отже, особливо актуальним стає вивчення музею-скансену як фактора впливу на цінності сучасної молоді. Таке дослідження дозволить виробити рекомендації, спрямовані на максимальне використання музейного освітньо-виховного потенціалу, результативну трансляцію патріотизму та інших суспільнозначущих цінностей.

Мета дослідження – виявлення та аналіз функції музею-скансену як транслятора суспільнозначущих цінностей.

Музей виступає як сховище матеріальної і духовної спадщини і одночасно як транслятор культурних цінностей. Звернемо увагу на методи презентації нематеріальної культурної спадщини в музеях скансенівського типу як основи збереження сучасної етнічної культури.

Під нематеріальною спадщиною розуміють звичаї, форми прояву та виявлення, знання та навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти та культурні простори, які визнані спільнотами, групами і, в деяких випадках, окремими особами як частина їхньої культурної спадщини [8]. З визначення випливає, що нематеріальна спадщина найбільше наражена на розмивання та уніфікацію під впливом таких зовнішніх факторів, як глобалізація. Довгий час презентація нематеріальної спадщини обмежувалася показом лише елементів: танців, обрядів, технологій і т.д., причому подавалося все це як окремі складові культури. Сучасний стан музейної справи орієнтує на інтегративність, залученість, комплексність, взаємозумовленість музею та об'єктів зберігання. Все це гармонійно поєднується в музеях-скансенах, що відтворюють національні цінності через поєднання матеріальної та нематеріальної спадщини. Цікавим є досвід прояву нематеріальних об'єктів за допомогою матеріальних предметів в експозиції, що дає змогу говорити про презентацію нематеріальної спадщини як “образу” етнічної культури.

Таким чином, звернення до нематеріальної спадщини і включення її в музейну діяльність можна розглядати як формування нової концептуальної моделі музею, що робить його “живим”, що зберігає свої інституційні особливості, що стає все менш консервативним, таким, що відповідає запитам, побажанням сучасної людини. У цьому разі роль музею-скансену в збереженні нематеріальної культурної спадщини складно переоцінити, оскільки він транслює інформацію, раніше акумульовану в сім’ї або громаді, і забезпечує “виживання” етнічної культури.

Елементи нематеріальної спадщини в рамках музеєфікації відтворюють і актуалізують в музеї-скансені шляхом музейної реконструкції та ревіталізації традиційних ремесел, свят та обрядів.

Реконструкція являє собою моделювання втрачених елементів традиційної культури з метою отримання інформації про їх функціонування. Тут в ролі носіїв традиції можуть виступати співробітники музею, члени музейних клубів і гуртків, відвідувачі. Яскравим прикладом є Скансен – це перший у світі етнографічний музей просто неба, заснований ще в 1891 році. Тут можна здійснити екскурсію по просторах Швеції з шістнадцятого століття і до наших днів і відчутти дух минулих часів в культурно-історичних садибних будівлях, де люди в одязі того періоду виконують різні господарські роботи. Музей був відкритий в 1891 році з ініціативи дослідника і етнографа Артура Хазеліуса. Тут представлена вся Швеція, тому що на території Скансену зібрано більше 160 будинків і садиб різних епох з усіх кінців країни. Більшість з них відноситься до XVIII, XIX і XX століть. Збережена обстановка, що показує, як жили в ті часи люди різного соціального походження в різних районах Швеції. Доглядачі будинків, одягнені в костюми відповідної епохи, можуть провести відвідувачів по кімнатах і розповісти про експонати. У грудні накриваються різдвяні столи і починається робота з прикрашання до свята.

На території Скансену діє і зоопарк, в якому представлені різноманітні тварини, як свійські, так і дикі представники шведської фауни. Крім цього, є змога поспостерігати, як працювали в давнину ремісники (або навіть повчитися в них) і покуштувати булочок, спечених за старовинним рецептом.

Заключним етапом у музейній роботі з нематеріальною спадщиною є ревіталізація, тобто “пожвавлення”. Унікальність даного методу полягає у відновленні здатності об’єктів нематеріальної спадщини до функціонування та самовідтворення, будучи включеними до складу “живого музею”. Перераховані методи можуть бути взяті в комплексі або окремо – як автономні напрями всередині музеєфікації. Їх ефективність при роботі з нематеріальною культурною спадщиною в музеї визначається ступенем збереження свідомої життєдіяльності народу. При цьому виникає проблема автентичності того чи іншого конструкту, верифікація якого можлива, правда, лише дослідником. У свою чергу, для пересічного відвідувача важливим моментом є ступінь атрактивності та інтерактивності конструкту, яка досягається використанням інформаційних та музейних технологій.

Наприклад, у Скансені завжди щось відбувається. Практично всі великі свята тут відзначаються відповідно з народними традиціями, всілякі заходи проводяться і безпосередньо в будинках і садибах. Літо – найбільш насичений час, і починається воно зі святкування національного дня Швеції – 6 червня. Потім приходить пора Свята середини літа, який відзначається в Скансені великими урочистостями з танцями та іншими народними обрядами. Ближче до осені відзначається свято врожаю. Наприкінці вересня настає пора щорічної осінньої ярмарки. Рік у Скансені закінчується великими Різдвяними базарами, які проводяться у вихідні адвенту (чотири неділі перед Різдвом).

У музейному сувенірному магазині представлений широкий вибір як виробів ремісників, так і творчість сучасних дизайнерів, безліч сувенірів, безпосередньо пов’язаних зі скансеном: красиві вироби ремісників з текстилю, предмети зі скла та кераміки та інші речі, значущі для передання культурної інформації. Також є особливі сувеніри, які не продаються більше ніде в Стокгольмі, наприклад, предмети з кераміки, скла або вироби ручної вишивки за мотивами будинків і садиб Скансену [11].

Саме таким чином відбувається інтеграція музею-скансену в навколишнє середовище, соціалізація музею, зміна місії музею, розширення музейних кордонів, тобто створення “музею-діалогу”. Музей-скансен розглядається як форма, спрямована на вирішення актуальних проблем місцевої громади. Більше того, збереження спадщини в даному випадку має комплексний характер, охоплюючи пам’ятки не тільки культури, а й природи. Якщо на території музею-скансену є живі носії традиційної культури етносу, то актуалізація нематеріальної спадщини відбувається шляхом фіксації матеріалу. В інших випадках використовують музейну реконструкцію [13, с. 49].

Функція трансляції цінностей в музеї-скансені розкривається через спадкоємність традицій за допомогою діалогу з відвідувачем.

Найбільш пріоритетними формами трансляції нематеріальної спадщини вбачаються комплексні, оскільки вони найбільш емоційно і барвисто відтворюють форми нематеріальної спадщини в музейному просторі. Серед найцікавіших комплексних форм – музейне свято, музейний фестиваль. Музейне свято являє собою роботу з музейною аудиторією, що включає в себе об’єднані єдиною темою елементи екскурсії, тематичного вечора, театралізованої вистави і т.д., що проводяться на основі сценарію з використанням експозицій та музейних колекцій. Залежно від змісту свята поділяються на два основні види:

- 1) свята народного календаря (У Скансені – Свято святої Люсії, свято середини літа та безліч інших);
- 2) свята події (розважальні програми для дітей, концерти і т.д.) [12].

Іншою, не менш атрактивною формою культурно-освітньої діяльності в музеї-скансені є фестиваль. При ретельнішому розгляді фестивальної форми культурно-освітньої діяльності музею та її ролі в трансляції та збереженні нематеріальної культурної спадщини вона постає як синтез традиційних і сучасних форм етнокультурної спадщини. Подібна комбінація привертає увагу в силу дискусійності питання про сучасні форми побутування етнічної культури, насамперед у духовній сфері [1, с. 251].

Одним із результатів ефективною трансляції та збереження нематеріальної культурної спадщини в музеї-скансені є туристичний попит, що дає передачі та актуалізації набутих цінностей. При цьому культурний туризм приваблює своїми специфічними рекреаційними ресурсами, культурною і природною спадщиною; в рамках культурного туризму відбувається самоідентифікації особистості [6].

Отже, сучасні зміни в суспільстві спровокували комплексний підхід до трансляції та збереження культурної національної спадщини етносу. Ці дві функції здійснюються за допомогою музеєфікації елементів культури народу, транслюються на підставі методів музейної педагогіки та актуалізуються шляхом культурного туризму.

У процесі трансляції цінностей в музеї-скансені формується особливе середовище для їх сприйняття.

Зі стрімким розвитком засобів масової інформації та розповсюдженням зразків масової культури зростає значимість особистісної компоненти і завдань, пов’язаних з актуалізацією ціннісного потенціалу культурної спадщини. Цікавість до національної культури активізується в переломні моменти розвитку суспільства, коли очевидна криза його ідентичності. Саме тому останнім часом музеї-скансени отримали таку популярність серед українців.

Сучасний музей-скансен виступає як своєрідна моделююча система культури, що виявляє властиві культурі ознаки, стани і ціннісні характеристики. Тому завдання музею-скансену не в тому, щоб дати фундаментальні знання, а у формуванні (вдосконаленні, закріпленні) ставлення людини до світу, його минулого. Музей-скансен покликаний формувати не знання історії, а особисте ставлення до неї.

Ефективним способом трансляції культури вважається метод занурення в культуру, що відкриває можливість інтуїтивного пізнання шляхом співпереживання. Цьому методу відповідає популяризація музеїв-скансенів, які й проводять “занурення” в історію і культуру народу.

Важливо враховувати, що освоєння культурної спадщини в такому музеї має особливості. Специфіка музею-скансену дозволяє актуалізувати такі види гуманітарного знання, як знання-відчуття, знання-переживання, знання-занурення [9, с. 204].

Образ речі характеризується трьома гранями, яким відповідають три способи його сприйняття – соціальний, духовний і соціологічний. В даному випадку, на думку Г. Кнабе, джерелом є не сама річ, а її образ, що виникає при опосередковуванні речі художньо-організованим текстом.

Музей-скансен не тільки висловлює ціннісне ставлення суспільства до різноманітних пластів культурної спадщини, беручи участь у процесі його трансляції від покоління до покоління, а й формує уявлення про мінливість і наступність системи цінностей.

Сучасний музей-скансен є концентрованим виразом духовного пошуку культури минулого і майбутнього. Музей-скансен допомагає вирішувати проблеми адаптації людини до умов нового тисячоліття.

Нині в музейній сфері відбувається вдосконалення форм і методів роботи відповідно з вимогами часу. Музеї скансенівського типу набувають все більшої популярності та впливу на формування ціннісних поглядів молоді.

В Україні музеї, а особливо скансенівського типу, продовжуючи бути центрами культурного відродження нації, також відчувають вплив інноваційних змін. Великої популярності в Україні здобули такі музеї-скансени: Національний музей народної архітектури та побуту України у Пирогові, Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини у Переяславі-Хмельницькому, Музей народної архітектури та побуту у Львові, Закарпатський музей народної архітектури та побуту в Ужгороді та інші.

Музей-скансен завжди пов'язаний з двома системами культурної практики – минулим і сьогоденням. Тому перед ним постає завдання їх об'єднання. Вирішуючи це завдання, музей повинен акумулювати збережену культурну специфіку і повертати її регіону. Сьогодні методи простого зібрання певних предметів музейного значення вже недостатні. В нових умовах музей повинен стати одним з найважливіших культурних центрів. Музей має стати більш відкритим, здатним вчасно реагувати на сучасні вимоги суспільства.

На початку ХХІ століття музеї стикнулись з вимогами постійних змін: починаючи від філософських основ музейної справи через технології до суспільних потреб ринку. Особливу роль тут повинні, на наш погляд, відігравати музеї-скансени. Певна специфіка регіональних культур, з якої складається єдність великої української культури, повинна відіграти об'єднуючу роль в розвитку ідеї національного відродження, збереження і оновлення культури. Музей як соціальний інститут повинен формувати ціннісний світ людини. Саме в музеях значною мірою через призму своєї культури, через сприйняття культури інших народів зароджується національна самосвідомість. Тому реалізація завдань, які стоять перед музеями, неможлива без урахування політичних, соціальних, економічних, технологічних факторів, що панують в суспільстві.

Результатом творчого пошуку є створення музеїв-скансенів як культурних центрів. Особливістю є те, що поряд з музейними експонатами діють немурейні організації (кафе, магазини, майстерні), відбуваються концертні програми, фестивалі. Музей-скансен в цих умовах стає часткою культурно-історичного середовища.

Таким чином, час суспільних і економічних змін висуває нові вимоги до музеїв-скансенів. Сьогодні від них вимагають максимальної участі в рішенні актуальних проблем суспільства, відповідності соціальному замовленню, яке висуває народ.

Джерела та література

1. Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса / Ю.В. Бромлей. – М. : Наука, 1983. – 412 с.
2. Галкина Т.В. Основы классификации музейно-педагогических форм в российских музеях / Т.В. Галкина // Вопросы музеологии. – 2011. – № 2(4). – С. 145–153.
3. Гудченко З. Музеї народної архітектури України / З. Гудченко. – К. : Будівельник, 2007. – 120 с.
4. Данилюк А., Красовський І. та ін. Музей народної архітектури та побуту у Львові / А. Данилюк, І. Красовський, Б. Рибак, В. Янов. – Львів : Каменяр, 1980. – 183 с.
5. Данилюк А.Г. Українські скансени. Історія виникнення, експозиції, проблеми розвитку / А.Г. Данилюк – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 104 с.
6. Именная Л.С. Музейная дестинация в системе культурного туризма // V Международные музейные чтения “Современные проблемы музееведения” : Международная Интернет-конференция / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://war.ogiik.forum24.ru/71-4-0-0000001-000-0-0-1304342208>. – Назва з екрану.
7. Каднічанський Д. Використання культурної спадщини України у туризмі на прикладі скансенів / Д. Каднічанський // Краєзнавство. – 2012. – № 1. – С. 128–137.
8. Конвенция ЮНЕСКО “Об охране нематериального культурного наследия” (2003). Париж, 17 октября 2003 г. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml
9. Мастеница Е.Н. Актуализация культурного наследия в музее: образовательный аспект / Е.Н. Мастеница // Образование в пространстве культуры : сб. науч. ст. – Вып. 2. – М. : РИК, 2005. – С. 199–206.
10. Орлова О.В. Культурологический подход в образовании как путь формирования целостной картины мира у учащихся и проблема культурологической подготовки педагогических кадров / О.В. Орлова // Образование в пространстве культуры : сб. науч. тр. – Вып. 2. – М. : РИК, 2005. – С. 406–411.
11. Офіційний сайт музею Скансен [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.skansen.se/sites/default/files/skansen/Skansen_RY_10_0.pdf
12. Сотникова С.И. Музей в меняющемся мире (наука и практика) / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://museolog.rsuh.ru>
13. Хадсон К. Общественное качество музея / К. Хадсон // Вестник Ассоциации “Открытый музей”. – 1998. – № 2-3. – С. 46–51.
14. Шмелев В.Г. Музеи под открытым небом: очерки истории возникновения и развития / В.Г. Шмелев. – К. : Наук. думка, 1983. – 120 с.
15. 120 Years of Strategies and Experiences in Educational and Handicraft Skills / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://exarc.net/issue-2013-3/mm/120-years-strategies-and-experiences-educational-and-handicraft-skills>

Резюме

МУЗЕЙ КАК ТРАНСЛЯТОР ОБЩЕСТВЕННЫХ И ЛИЧНЫХ ЦЕННОСТЕЙ (на примере музеев-скансенов)

Проненко И.В. (Харьков)

Попытка презентации музеев-скансенов как фактора трансляции общечеловеческих и общественных ценностей. Описание методов трансляции нематериального наследия этноса. Влияние современных социальных процессов на трансформацию функций музея и методов их реализации.

Ключевые слова: музей-скансен, трансляция ценностей, нематериальное культурное наследие.

Summary

MUSEUM AS TRANSLATOR SOCIAL AND PERSONAL VALUES THE CASE SKANSEN

Pronenko I.V. (Kharkiv)

Trying presentation museum-Skansen like factor broadcasts universal and social values. Description broadcasting methods intangible heritage of ethnicity. The role of modern social processes of transformation museum functions and methods of their implementation.

Key words: museum Skansen, broadcasting values, intangible cultural heritage.

Федів І.С.
(Коломия)

КОСІВСЬКА МАЛЬОВАНА КЕРАМІКА В КОНТЕКСТІ ПОПУЛЯРИЗАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ ТА ПОКУТТЯ ІМЕНІ Й. КОБРИНСЬКОГО

УДК 069.12 (477.8) : 738

Анотація: Стаття висвітлює роль Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського у популяризації косівської мальованої кераміки як потенційного елемента на внесення до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. Увагу акцентовано на виставковій, науково-освітній і дослідницькій діяльності музею в Україні та поза її межами, що сприяє підвищенню рівня обізнаності світової громадськості з мистецькою спадщиною українців.

Ключові слова: музей, народне мистецтво, нематеріальна культурна спадщина, мальована кераміка, традиція, майстри, виставки, колекції, Косів.

Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського – багатоглибий осередок культури, науки та освіти. Своєю діяльністю музей утворює важливість збереження традиційної народної культури як вагової складової загальнолюдської спадщини, що є потужним засобом єднання культур різних народів світу, серед яких народному мистецтву Гуцульщини та Покуття належить особливе місце. Участь Національного музею у міжнародних виставках, конференціях, симпозиумах, експедиціях сприяє його інтеграції у світовий музейний простір, створює сприятливі умови для професійної комунікації та збагачення власного досвіду новими практиками.

Національний музей у співпраці з українськими та зарубіжними музеями, виставковими центрами, іншими культурними інституціями, закладами освіти здійснює активне дослідження і популяризацію гончарного мистецтва Гуцульщини та Покуття, зокрема мальованої кераміки міста Косова – одного з найдавніших осередків цього ремесла на Прикарпатті.

З 1991 р. відбулася низка міжнародних виставок, які репрезентували кераміку Косівщини у контексті народного мистецтва гуцульського краю. Так, у 1991 р. (15.05–30.06) у Музеї любельському (м. Люблін, Польща) експонувалась виставка “Народне мистецтво Гуцульщини”, у 2005 р. (15.11–20.11) – виставка в Музеї опольського села, приурочена до днів Івано-Франківської області в Опольському воєводстві, у 2006 у місті Нисі – виставка народного мистецтва Гуцульщини за участі членів Косівської організації Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Впродовж восьми місяців 2010 р. твори сучасних косівських майстрів кераміки були представлені на виставці “Український Великдень”, організованій нашим музеєм у Музеї етнографії м. Ліндлар (Німеччина).

Масштабний українсько-польський виставковий проект “Відмінні одягом. Гуцульщина – традиція та сучасність”, що тривав з 17 травня до 8 листопада 2012 р., представив широкому загалу традиційне народне мистецтво та культуру Гуцульщини, серед яких твори косівської кераміки посідали вагоме місце [1].

З 2012 р., за ініціативи відомого художника-кераміста, заступника директора з наукової роботи Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, голови Громадської організації благодійного фонду “Автентика Гуцульщини” Марії Гринюк, розпочато активну роботу над підготовкою елемента нематеріальної культурної спадщини – косівської мальованої кераміки – на номінацію в Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. Національний музей підтримав підготовку цієї номінації і виступив ініціатором та співорганізатором навчального семінару “Міжнародне співробітництво та Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини”, який відбувся 12 січня 2015 р. у нашому музеї [5].

У лютому цього ж року відкрито виставку косівської мальованої кераміки “Вічне. Живе. Нев’янує”, яка представила понад 350 творів сорока двох народних гуцульських мистців. Це – керамічні вироби з фондової збірки нашого музею, твори сучасних косівських майстрів-гончарів, а також дипломні роботи студентів відділу кераміки Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ). Вироби сучасних косівських керамістів різнопланові, позначені яскравою індивідуальністю та самобутністю. Вони засвідчують збереження традицій місцевої мальованої кераміки, показують значне розширення і збагачення асортименту традиційних декоративно-вжиткових творів та малих скульптурних форм [2].

У Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини, філії Національного музею, упродовж багатьох років відбуваються персональні та колективні виставки майстрів художньої кераміки Косова: Пав-

лини Цвілик, Валентини Джуранюк, Оксани Кабин, Розалії Ілюк, Надії Вербівської, Орісі Козак, Іванни Козак-Ділеті, Ірини Серьогіної-Заячук, Михайла Рошиб’юка, Анни Рошиб’юк, а також виставки дипломних робіт студентів Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, виконані на основі керамічних традицій Косова.

Важливим кроком стало дослідження музейними співробітниками збірок народного мистецтва європейських музеїв, зокрема колекцій кераміки Гуцульщини та Покуття в музеях Австрії і Польщі. 1998 р., до 100-літнього ювілею наукової експедиції у Карпати, здійсненої Іваном Франком і Володимиром Гнатюком на замовлення Австрійського науково-етнографічного товариства, науковці Австрійського музею народного мистецтва (м. Відень) і Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського провели наукову експедицію “Слідами Івана Франка та Володимира Гнатюка на Гуцульщину та Бойківщину” (травень 1998 р.). Підсумком експедиції було відкриття виставки “Галичина. Гуцули і бойки” у замку Кітце, видано каталог виставки та збірник матеріалів експедиції (червень 1998 р.). У 1999 р. виставка “Галичина. Гуцули і бойки” відкрилась у музеї народного мистецтва у Відні, де експонувалась впродовж шести місяців. Результатом роботи експедиції та спільно підготовленої виставки стало запрошення директора Коломийського музею Ярослави Ткачук для паспортизації гуцульської збірки Віденського музею народного мистецтва Австрії. Серед багатой колекції творів народного мистецтва Гуцульщини вагоме місце посідають вироби косівських майстрів кераміки.

Вивчення і каталогізацію творів народного мистецтва Гуцульщини, зокрема й кераміки, у збірці Етнографічного музею імені Северина Удзелі в Кракові (Польща) здійснила в рамках стипендіального проекту Gaude Polonia науковий співробітник музею Андріана Ємчук.

Національний музей активно долучається до сучасних форм міжмузейної співпраці. 30 червня та 7 липня 2014 р. у рамках Міжнародного суспільно-мистецького проекту “Зустріч Одісея”, який передбачав співпрацю 14 партнерів з 11 країн світу, відбулись дві он-лайн конференції за участі нашого музею, Етнографічного музею у Вроцлаві та Музею Опольського села в Ополі. Основною темою он-лайн конференції, що мала назву “Гуцульське народне мистецтво: з Коломиї до Сілезії”, була гуцульська кераміка, її традиції, значення, майстри, школи, проблеми та перспективи [3].

Понад десять років триває співпраця нашого музею з Коломийським педагогічним коледжем. Для студентів образотворчого відділення цього закладу науковці музею підготували цикл лекцій інтегрованого курсу навчання під назвою “Народні художні промисли Прикарпаття”. Програма передбачає ознайомлення студентів з народним мистецтвом краю, зокрема й художньою керамікою, практичні заняття у гончарних майстернях народних майстрів у Косові та в Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва.

Музейні співробітники надають фахові консультації студентам, аспірантам, науковцям з різних вищих навчальних закладів України та Європи. У 2008 р. з колекцією кераміки нашого музею працювали викладачі та студенти Вюрцбурзького університету (Німеччина), у 2014 р. у рамках польського проекту “Введення в Гуцульщину” з косівською сучасною керамікою ознайомилися студенти факультету етнології та культурної антропології Варшавського університету.

З 2009 р. наш музей ініціював нові форми просвітницької праці з молоддю, зокрема музейні академії та учнівські конференції, які стали дієвими методами взаємодії з навчальними закладами. Так, у грудні 2010 р. спільно зі студентами образотворчого відділення Коломийського педагогічного коледжу Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника проведено академію “Феномен творчості Олекси Бахматюка” [6], у 2011 р. – наукову конференцію за участі студентів Коломийського індустріально-педагогічного технікуму, присвячену 120-річчю від дня народження класика гуцульського керамічного мистецтва ХХ ст. Павлини Цвілик. Увага акцентувалась і на творчості спадкоємців видатної майстрині, що продовжують традиції керамічного мистецтва Косова. Серед них онуки майстрині Надія Вербівська, твори якої зберігаються в музеї кераміки міста Фаснече (Італія), та Ірина Серьогіна-Заячук, правнуки Олександр Вербівський та Оксана Кабин.

Музейні співробітники беруть активну участь у наукових конференціях, виступають з доповідями, рефератами, повідомленнями, представляють нові дослідження. Наукові статті з досліджуваної теми публікуються в наукових виданнях, збірниках матеріалів конференцій, симпозиумів.

Мальована гуцульська кераміка як важлива складова української народної культури представляє органічне за своєю природою явище, невід’ємну частину самобутнього образу карпатського краю. Творча спадщина кількох поколінь майстрів гончарства, родинних династій Косова та мистецький доробок сучасників творять унікальну сторінку національної культури, оберігаючи автентичність регіональної школи керамічного ремесла [4]. Ця традиція заслуговує на визнання не лише в Україні, а й у світі.

Джерела та література

1. Ємчук А. Гуцульське мистецтво у Польщі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://hutsul.museum/events/2012/hutsul-art-exhibition/>
2. Полюк О. Вічне. Живе. Нев'янує [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://hutsul.museum/exhibitions/current/vichne-zhyve-nevyanue-vystavka/>
3. Полюк О. Співпраця в режимі онлайн [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://hutsul.museum/events/2014/videokonferenciya-wroclav-kolomyua-opole/](http://hutsul.museum/events/2014/videokonferenciya-wroclaw-kolomyua-opole/)
4. Полюк О. Вічне. Живе. Нев'янує [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://prostir.museum/ua/post/34628>
5. Ясінська О. До мистецької спадщини людства [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://hutsul.museum/events/news/mystecka_spadshchyna/
6. Ясінська О. Феномен творчості Олекси Бахматюка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://hutsul.museum/events/conferences/bakhmatyuk_conference/

Резюме

**КОСОВСКАЯ РАСПИСНАЯ КЕРАМИКА В КОНТЕКСТЕ
ПОПУЛЯРИЗАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ
НАРОДНОГО ИСКУССТВА ГУЦУЛЬЩИНЫ
И ПОКУТТЯ ИМЕНИ Й. КОБРИНСКОГО**

Федив И.С. (Коломыя)

Статья освещает роль Национального музея народного искусства Гуцульщины и Покуття имени Й. Кобринского в популяризации косовской расписной керамики в качестве потенциального элемента на внесение в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО. Внимание акцентировано на выставочной, научно-образовательной и исследовательской деятельности музея в Украине и за ее пределами, что способствует повышению уровня осведомленности мировой общественности о художественном наследии украинцев.

Ключевые слова: музей, народное искусство, нематериальное культурное наследие, расписная керамика, традиция, мастера, выставки, коллекции, Косов.

Summary

**KOSIVS'KA PAINTED CERAMICS IN THE CONTEXT OF POPULARIZATION
NATIONAL MUSEUM OF FOLK ART OF THE HUTSUL
AND POKUTTYA NAMED J. KOBRINSKIJ**

Fediv I.S. (Colomia)

The article highlights the role of the National Museum of Folk Art of the Hutsul and Pokuttya named J. Kobrinskij in promoting kosovskoj painted ceramics as a potential item for inclusion in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO. The attention paid to exhibition, scientific, educational and research activities of the museum in Ukraine and abroad, thereby increasing the awareness of the international community of Ukrainian artistic heritage.

Key words: museum, folk art, intangible cultural heritage, painted pottery tradition, craftsmen, exhibitions, collections, Kosiv.

Мегела М.І.
(Ужгород)

**РОЛЬ ФОНДОВОЇ ЗБІРКИ ЗАКАРПАТСЬКОГО
МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ В ЗБЕРЕЖЕННІ
ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ КРАЮ**

УДК 069.12 (477.87)

Анотація: У статті йдеться про фондові колекції Закарпатського музею народної архітектури та побуту та їх значення в сучасній культурній сфері краю. Висвітлюються питання історії створення та накопичення музейних збірок та подана їх основна характеристика.

Ключові слова: музейні колекції, фонди музею, матеріальна культура, одяг, вишивка, кераміка, фаянс, дерев'яні пам'ятки, ікони, сільськогосподарські знаряддя праці, експозиція, виставки, культурно-мистецькі заходи.

Закарпатський музей народної архітектури та побуту – один з перших музеїв просто неба на теренах нашої держави, який володіє значною збіркою пам'яток матеріальної культури та декоративно-прикладного мистецтва українців, а також зразків народного мистецтва національних меншин краю.

Музей був відкритий 27 червня 1970 року з метою відображення минулого закарпатського села, а також популяризації народного зодчества і етнографічних особливостей краю. Втілення ідеї зберегти пам'ять про життя і побут предків у вигляді старовинного закарпатського села зумовила і реальність – швидка перебудова сіл, внаслідок якої зникали з лиця землі цінні пам'ятки матеріальної і духовної культури. Адже перебудова суспільства у багатьох випадках – це уже перервані традиції духовного життя народу – природного середовища існування народного мистецтва.

Сьогодні музей є скарбницею історії та матеріальної культури, а експонати виступають носіями інформації про історію та побут населення краю.

Фондова збірка музею формувалась роками та не перестає зростати й сьогодні. Зібрання музею, що є значним мистецьким надбанням, нараховують 16,5 тис. пам'яток. Планомірне постійне поповнення музейної колекції – невід'ємна частина ефективного функціонування музею. Багаторічна клопітка праця музейних працівників повернула до життя не одну пам'ятку, не один предмет.

Збиральницька робота по накопиченню фондів велась досить плідно протягом всіх років існування музею. Вона охоплювала низинні, передгірські і гірські регіони краю, що мають свої специфічні особливості. Працівниками обстежувались горища, хліви, клуні, всі закутки численних старих селянських хат, з яких було “витягнуто” на світ божий речі, якими ніхто не користувався принаймні століття: старовинні миски, глечики, дерев'яні ложки, колиски, одяг, вишивка, деталі хатнього інтер'єру. А це була чи не найважча справа, бо перелік речей, які склав знавець сільського побуту, народний художник Федір Манайло, налічував від 1500 до 1700 речей на кожне окреме об'єкту. Така кількість речей супроводжувала мешканця кожного об'єкта від народження до смерті. Жодне господарство без традиційного набору знарядь праці, побутових речей, начиння не могло існувати. Набір цих речей складався протягом багатьох поколінь.

Співробітники знаходили багато цікавих предметів, що надходили в музей у формі закупівель. За півроку до відкриття музею у фонди надійшло понад три тисячі предметів. Найбільше збірка поповнювалась протягом 1970–1980-х років (1977 р. – 564 од. об., 1978 р. – 794 од. об., 1984 р. – 231 од. об., 1989 р. – 465 од. об.), тоді як в 1990-х роках, позначених складними процесами становлення і утвердження незалежності нашої держави, спостерігалась тенденція різкого зниження надходження нових предметів і лише з 2000-х років почався процес поступового зростання цієї цифри (2007 – 198 од. об., 2008 – 135 од. об.). Вартість музейної колекції важко переоцінити, адже кожна річ цього своєрідного доробку об'єктивно висвітлює внесок народу у розвиток народного мистецтва.

Загалом фондова колекція музею об'єднує збірки різних видів мистецтва. Однією з найбільш численних у ній є колекція народного одягу різних етнографічних груп населення краю, що нараховує понад 3 тис. од. об. Тут представлені основні види традиційного вбрання кінця XIX – початку XX століття із різних регіонів краю. Зустрічаються різні варіанти крою та оздобу жіночих і чоловічих сорочок: довгі, короткі, дводільні, з уставками, цільнокроєними рукавами, комірами, вишиті білими нитками, виконані технікою вирізування, святкові, виконані різними техніками.

Поясний одяг представлений багатьма видами різних форм. Це ткани жіночі запаски з Рахівщини, фартухи “запиначки”, “пілки” з Воловеччини, “катрани” з Міжгірщини, “шурци”, “плати” з Великоберезнян-

щини та Перечинщини, “кетемени” з Виноградівщини. До зшитого поясного одягу належать спідниці з домотканих і фабричних тканин, а також чоловічі штани з доморобного сукна, льняного чи конопляного полотна. Багатодекорованою є збірка плечового безрукавного одягу. Це хутряні кептарі з Гуцульщини, камізелі, реклики з Бойківщини, лемківські лайбики, румунські бунди-жилети, полотнянки, візитки, жакети долинян з низинних регіонів краю. Верхній плечовий одяг презентують гуцульські сердаки з Рахівщини, сіраки з Великоберезнянщини, бойківські кожухи з Воловеччини та Міжгірщини та гуні – найбільш поширений вид верхнього плечового одягу у більшості регіонів Закарпаття. Доповнюють збірку головні убори: чепці, хустки-ширінки, кестемани, плати, дуплованки, деміївки, хустки, вінки вінчальні, стрічки, партиці, заплітки в коси, весільні коронки; чоловічі головні убори – “калапи”, “клебані”, “крисані”, вовняні шлики, солом’яні капелюхи. Взуття: постолі, чоботи, черевики, дерев’янки. Додатковими елементами одягу служили пояси – ткани окрайки, пасини, силянки, чоловічі шкіряні череси. Також сюди входили прикраси – силянки, намиста з коралів, бісеру, пацьорки, монистята тощо. Колекція є унікальною за своїм змістом і значенням, бо береже традиції одягової вишивки, техніки виготовлення та пам’ятки, які в сучасному світі вже не відтворюються у такому автентичному вигляді.

Кожна збірка оригінальна й цінна по-своєму. Збірка народної традиційної вишивки також нараховує до 3 тис. (2980 од. об.) зразків, які творили окраси інтер’єрної тканини. Сюди входять традиційні рушники, скатертини з усіх регіонів краю та окремі авторські колекції зразків вишивки майстринь. Тут простежується фантазія та майстерність, де представлено різноманіття геометричних та рослинних орнаментальних мотивів, багата кольорова гама, що вирізняє етнографічні регіони області, а також різноманіття використуваних технік: хрестик, гладь, низина, стібок, вирізування, мережка.

В музеї зберігається невелика група тканих килимарських виробів (134 од. об.), що включає вовняні ліжники, джерги, покривці, коци, авторські килими, що бережуть давні види техніки виготовлення та геометричні орнаментальні мотиви місцевих локальних осередків килимарства.

Фондова колекція кераміки нараховує 1340 од. об. і складається з предметів, що поділяються на дві групи: традиційна народна кераміка та авторські збірки робіт народних майстрів-гончарів, що представляють найбільш відомі гончарні осередки Закарпаття, що вирізнялись своєрідними прийомами художнього оформлення керамічних виробів. У фондовій групі виділяються збірки відомих майстрів – Михайла та Івана Галаса, Василя Газдика з с. Вільхівка Іршавського району; вироби Михайла Лемка з міста Хуст, керамічні вироби Федора Сідея з с. Дубовинка Виноградівського району. Керамічні вироби музейної гончарної колекції (довжанки, корчаги, пивники, рябуни, силки, горщики, баклаги і т. ін.) прикрашені різноманітними орнаментальними мотивами по різнокольорових обливках, розписані червоною, чорною, білою, зеленою фарбами за допомогою техніки “урізу”, “ріжкування” тощо.

Різноманітною є колекція фаянсу, порцеляни та предметів зі скла, яка налічує 750 од. об. та представлена фаянсовими тарілками, порцеляновими горнятками й скляними пляшками, що мають характер як побутового, так і декоративного призначення.

Серед фондових збірок важливе місце займають колекції дерев’яних пам’яток декоративного та утилітарного призначення, предметів матеріальної культури жителів Карпатського регіону. Фондова група предметів, виготовлених з дерева, нараховує 3,5 тис. од. об.

Дерево для жителів Карпат з прадавніх часів було багатим матеріалом для виготовлення найрізноманітніших предметів побуту – від кухонного посуду до згодом складних технічних механізмів. Разом з пам’ятками народного будівництва, вони нині – наша збережена зматеріалізована пам’ять про талант і майстерність здебільшого невідомих майстрів. Тому не дивно, що сьогодні побутові і художні вироби з дерева, виготовлені нашими допитливими предками, стали музейними цінностями і зберігаються як реліквії самотньої культури в музеї. Крім того, різностороннє застосування виробів з дерева у господарстві і домашньому побуті вимагало творчого урізноманітнення їх форм.

Збірка художніх виробів з дерева містить кращі зразки художньої обробки дерева на Закарпатті. Орнаменти, виконані технікою різьблення, випалювання, інкрустації на дереві відкривають світ символів, знаків, образів минулого.

Давні традиції місцевої фігурної та рельєфної різьби пов’язують з іменами майстрів В.І. Свида, В. Ас-талаш, В. Палаташа, В.О. Смердула, М. Тулайдана, З. Перестюка, М.П. Цуда, Василя Сідака. Вершиною збірки є колекція дерев’яних різьблених предметів І.А. та С.І. Сільваїв, що демонструє техніки різьблення дерева другої половини XIX – початку XX століття. Представлена колекція є одним з найбагатших зібрань творів художньої різьби по дереву того часу на Закарпатті. Вона є свідченням глибоких народних традицій цього виду мистецтва, з давніх-давен поширеного у нашому краї.

Крім авторських колекцій, у фонді зберігаються предмети бондарського вжитку, що представляють як гірські, так і низинні регіони краю. Окремою групою виділяються музичні інструменти. Серед них: трембіти, скрипки, цимбали, сопілки, флуярки, контрабаси, бубни та ряд інших.

Тут же виділено збірку сільськогосподарських знарядь праці (понад 1 тис. предметів), що пов’язані з домашніми промислами та стосуються сільськогосподарських робіт: обробіток землі, посівна, збирання урожаю.

У фонді музею також зберігається група живопису представлена роботами художників краю – Ф. Коложварі, З. Шолтеса, М. Роскіна, В. Габди, І. Шутева, М. Микуляка, М. Геца, В. Ороса, Ю. Герца, Й. Мускура, Ф. Бабинця, на полотнах яких змальовано красу карпатського краю, населення, його побут, звичаї.

Серед збірок важливе місце займає колекція предметів сакрального мистецтва кінця XVI – початку XX століття, вагому частину якої складають ікони XVII – XVIII століття, найцінніші з яких – мальовані дерев’яні ікони, представлені в інтер’єрі Шелестівської церкви Архангела Михаїла в експозиції музею.

Крім згаданих, у фондах зберігаються збірки писанок, плетених виробів, фотографій, книг тощо. З подальшим розвитком музею кожна збірка поповнюється новими пам’ятками за рахунок нових надходжень.

Колекції з фондових зібрань Закарпатського музею народної архітектури та побуту є свого роду унікальними й становлять частину української національної спадщини.

Важливе музейне завдання полягає в збереженні музейного зібрання. Одним з пріоритетних завдань діяльності музею є планомірна та ефективна популяризація музейного фонду. Архітектура, предмети побуту, матеріальна культура, що представлена в музеї, є не лише фактичним матеріалом, але й джерелом поширення знань про традиційну культуру етнічних груп Закарпаття. Їх популяризацію музей здійснює за такими напрямками:

І. Постійна експозиція.

Постійна експозиція музею є центром, довкола якого обертається вся публічна діяльність, тому вона дуже важлива для виконання основної функції музею та є сталим ядром музейних зібрань. І хоча вона має відносно статистичний характер та змінюється незначною мірою, але відіграє важливу роль у формуванні цілісної картини закарпатського села в минулому. Керуючись тематичними засадами в експозиції, поряд з елементами хатнього начиння, відтворено ремесла та промисли, поширені в краї: виноробство, гончарство, бджолярство, ткацтво, чоботярство. Виразна, доступна, а разом і оригінальна інтерпретація представлених в експозиції музею пам’яток доповнює оповідь про традиційну матеріальну і духовну культуру корінного населення краю – українців (гуцулів, бойків, лемків, долинян), а також життя, побут і культуру угорського та румунського етносу.

Експозиція музею – це нетлінні скарби матеріальної та духовної культури народу, шедеври народного зодчества – творіння умільців-теслів, бондарів, ткаць, вишивальниць – справжніх художників, які володіли природженим хистом і багатою фантазією.

Сучасна експозиція створює поле дискурсу, дає змогу через візуальний образ вплинути на почуття, емоційно засвоїти знання, відчутти своє місце в довгому ланцюгу взаємозалежного розвитку роду, громади, народу і змінити своє ставлення до світу.

II. Матеріали фондової збірки “живуть” не тільки в експозиції музею, а й на тимчасових виставках – це ще один напрям пропагування закладу й тим самим народного мистецтва. Цей процес включає в себе три складові:

- а) експонування фондових колекцій безпосередньо у виставкових залах музею;
- б) репрезентація фондових зібрань поза межами музею;
- в) показ окремих фондових збірок за кордоном.

Оцінюючи здобутки минулих років, можна виділити цілу низку виставок. Зокрема, в залах Закарпатського музею народної архітектури та побуту серед інших були показані такі виставки із фондів: “Традиційне народне вбрання Закарпаття кінця XIX – першої половини XX століття” (2010), “Закарпаття в картинах художників краю” (2011), “Традиційний народний одяг – один із проявів матеріальної культури гуцулів Рахівщини” (2012), “Матеріальна культура лемків і бойків Закарпаття: традиції і сучасність” (2014), “Ткацьке ремесло на Закарпатті: історія та сьогодення” (2014), “Традиційний народний одяг та одягова вишивка українців Закарпаття” (2014); виставки, присвячені народним майстрам краю – до 90-річчя від дня народження майстра М.І. Галаса “Традиційні гончарні вироби вільхівського осередку” (2011), “Ганицькі візерунки” – виставка килимарства, присвячена 100-річчю від дня народження заслуженого майстра України Гафії Петрівни Візичканич (2012), “Виставка живопису Йосипа Мускура. До 100-річчя від дня народження автора” (2012), “Пісня на полотні” – з нагоди 90-річчя заслуженого майстра народної творчості Марії Гаврило(2014).

В межах регіону експонувались виставки: “Матеріальна культура та побут українського і угорського населення Закарпаття першої половини ХХ століття” – в готелі “Дружба” міста Ужгород в рамках Міжнародного круглого столу “Розвиток міжнародного гуманітарного співробітництва в українсько-угорському прикордонному регіоні: аналіз, оцінки” (2011), “Етнічне розмаїття закарпатського краю” – в рамках міжнародної науково-практичної конференції з питань українсько-словацьких відносин “Розвиток гуманітарного співробітництва в українсько-словацькому прикордонному регіоні: реалії, проблеми перспективи” в готелі “Дружба” м. Ужгород (2010), “Матеріальна культура краю: від витоків до сьогодення” – в обласному музично-драматичному театрі м. Ужгород (2011), “Народне мистецтво Закарпаття” – в будинку ОДА (2011), участь у XII Міжнародній виставці-ярмарку “Тур’євроцентр” в рамках святкування днів туризму, що проходила в обласному музично-драматичному театрі м. Ужгород (2013), “Традиційне народне мистецтво гуцулів та лемків Закарпаття” – в ОДА (2013).

Серед закордонних виставок можна виділити: фотовиставку Флоріана Заплітала “Повернення до істин” в музеї Шоштов м. Ніредьгаза (Угорщина) (2009), “Народне декоративно-ужиткове мистецтво Закарпаття”, що проходила в рамках святкування Днів української культури в Угорщині (виставка проходила в с. Атань та містах Сегед і Будапешт (Угорщина) (2013)), “Матеріальна культура лемків Закарпаття” – в рамках святкування Днів української культури в Республіці Словаччина, в м. Кошице (Словаччина). Експонати збірок також долучались до виставок “Карпатська красалица” в м. Гуменне (Словаччина).

III. Організація культурно-мистецьких заходів із залученням фондового матеріалу. Найбільш знаковими з них є: фестиваль “Коляди в старому селі”, що проходить на різдвяні свята щороку, “Бал у старому селі” за участі Закарпатського народного хору (2013), Благодійна акція “Невичерпність традицій” на підтримку військових у зоні АТО (в рамках акції відбувався показ народних костюмів з фондових зібрань) (2014); масовий захід “Андріївські вечорниці” (2014) – театралізоване дійство, показ традиційних народних костюмів у рамках проведення XI Всеукраїнської науково-практичної конференції “Проблеми післядипломної педагогічної освіти: реалізація компетентнісної парадигми в освіті як основа суспільного розвитку” (2014).

Активна виставкова діяльність, реалізація спільних проектів з іншими музеями та культурологічними установами як в державі, так і за кордоном, завдяки експонуванню матеріалів фондових колекцій дає можливість поширювати інформацію та популяризувати традиції народної культури, її красу та неповторність.

Матеріали фондової колекції є важливою джерелознавчою базою для численних наукових досліджень та основою контактів музею з іншими українськими та зарубіжними музеями.

Джерела та література

1. Байрак Я., Найпавер М., Годам О. Свято єднання і взаєморозуміння культур народів світу в ім’я миру і прогресу / Новини Закарпаття. – 1996. – 18 травня. – № 70–71. – С. 12.
2. Голубець Г. Фондова колекція Музею етнографії та художнього промислу у Львові [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.history.odessa.ua>
3. Мегела М.І. Колекції з фондових збірок Закарпатського музею народної архітектури та побуту / Архів відділу фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту. – Ужгород : ЗМНАП, 2010.
4. Мегела М.І. Проблеми фондозбереження в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту / М.І. Мегела // Науковий збірник Закарпатського музею народної архітектури та побуту. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2015. – Вип. 2. – С. 99–106.
5. Музей: менеджмент і освітня діяльність. – Львів : Літопис, 2009.
6. Русин В.П. На крутих перевалах. Доли назустріч. – Ужгород : Карпати. – 1987. – 337 с. – С. 286–293.

Резюме

РОЛЬ ФОНДОВОГО СОБРАНИЯ ЗАКАРПАТСКОГО МУЗЕЯ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА В СОХРАНЕНИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ КРАЯ

Мегела М.И. (Ужгород)

В статье речь идет о фондовых коллекциях Закарпатского музея народной архитектуры и быта и их значении в современной культурной сфере края. Освещаются вопросы истории создания и накопления музейных собраний и представлена их основная характеристика.

Ключевые слова: музейные коллекции, фонды музея, материальная культура, одежда, вышивка, керамика, фаянс, деревянные памятники, иконы, сельскохозяйственные орудия труда, экспозиция, выставки, культурно-художественные мероприятия.

Summary

THE ROLE OF THE FUND COLLECTION TRANSCARPATHIAN MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE IN PRESERVATION AND PROMOTION TRADITIONAL FOLK CULTURE OF THE REGION

Mehela M.I. (Uzhgorod)

In the article it is a stock collection Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Life and their importance in the modern cultural sphere edge. Highlights the history of creation and accumulation of museum collections and presented their main characteristics.

Key words: museum collections, the museum fund, material culture, clothing, embroidery, ceramics, pottery, wooden monuments, icons, farm tools, exhibitions, cultural events.

Сологуб-Коцан Т.Я.
(Ужгород)

ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ

УДК 069.12 (477.87)

Анотація: У статті йдеться про форми видавничої діяльності Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Автором охарактеризовано всі перевидання путівника по експозиції музею, детально описано зміст першого випуску наукового збірника музею, вказано на ролі фотоальбому як презентаційного видання, проведено аналіз публікацій про традиційний народний одяг. Окремо автором описано видавничу діяльність, проведено в рамках реалізації міжнародного грантового проекту.

Ключові слова: музей, видавнича діяльність, путівник, науковий збірник, фотоальбом, монографія, літературно-художнє видання, каталог, прес-реліз.

Музеї – одна з провідних установ культури, що поєднує в собі різні види науково-просвітницької діяльності: дослідницьку, наукову, екскурсійну, лекційну, виставкову. Останні роки набула популярності видавнича діяльність, яка є не тільки їх своєрідним підсумком, а й інформаційним пропагуванням краєзнавства та народознавства серед населення.

Наукові співробітники Закарпатського музею народної архітектури та побуту останнім часом також активно працюють в цьому напрямі й мають чималі надбання. Зрозуміло, видавництво – недешева справа, а музей – державна установа з обмеженим фінансуванням, тож для втілення кожної ідеї у певне видання доводиться знаходити “індивідуальний підхід”. Тому ще багато задумів залишаються у проекті. Більш детально зупинимося на досягнутому.

У радянський період відбувалось в основному доукомплектування постійно діючої експозиції просто неба та велось щорічне поповнення фондової колекції. На жаль, єдиним виданням став *путівник по експозиції музею*. Вперше його було опубліковано у 1972 р. у видавництві “Карпати” під назвою **“Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Путівник по музею в Ужгороді”** (див. фото 1). Путівник на громадських засадах підготували наукові співробітники музею. Його упорядником виступив М.П. Тиводар, на той час кандидат історичних наук (нині доктор історичних наук, професор). До редакційної колегії увійшли відомі в краї діячі освіти та культури: Г.М. Коструб, Е.А. Балагурі, О.В. Довганич, В.М. Керечанин, Ф.Ф. Манайло, І.В. Сеймон, П.П. Сова.

Путівник складається зі вступу, етнографічної характеристики населення краю, опису хат з сіл Оріховиця Ужгородського, Довге Іршавського, Ракошино Мукачівського, Стеблівка Хустського, Бедевля Тячівського, Середнє Водяне Рахівського, Вишково Хустського, садиби-гражди із с. Стебного Рахівського, Рекіти Міжгірського, Гукливе Воловецького, Тибава Свалявського, Гусний Великоберезнянського районів. У путівнику охарактеризовані також й технічні споруди: кузня з с. Дубове Тячівського та водяний млин із с. Колочава Міжгірського районів, які на той час були вже встановлені в експозиції музею. У кінці путівника подається опис адміністративного корпусу музею. Текстовий матеріал супроводжується чималою кількістю чорно-білих та кольорових світлин [5].

У середині 70-х – у 80-х рр. ХХ ст. продовжувалось удосконалення та доповнення музейної експозиції. До музею було перевезено ряд житлових, господарських, громадських і технічних споруд. У зв’язку з цим постало питання перевидання путівника по музейній експозиції. Це було здійснено 1986 р. науковими співробітниками музею П.М. Федакою та Я.М. Байраком. Путівник вийшов російською мовою під назвою **“Закарпатский музей народной архитектуры и быта. Путеводитель”** (див. фото 2). Рецензентом виступив доктор історичних наук Ю.Г. Гошко. Як і перше, це видання містило вступну частину та вдосконалені описи усіх представлених у музейній експозиції об’єктів. До нових об’єктів, включених до музейної експозиції та описаних у путівнику, відносимо хату із с. Ясіня (присілок Кевелів) Рахівського, церкву із с. Шелестово Мукачівського, ступу-сукновальню із с. Монастирець Хустського, валило із с. Пилипець Міжгірського районів. У путівнику на прикладі садиби в с. Зарічево Перечинського району описується традиційне народне житло та побут лемків Закарпаття. На відміну від першого видання, у другому описи всіх об’єктів музейної експозиції згруповані по розділах: “Народна архітектура та побут українців низовини та передгір’я”, “Народне зодчество і побут гуцулів Закарпаття”, “Народне будівництво та побут бойків Закарпаття”, “Лемківське народне житло”, “Народне будівництво та побут румунського та угорського населення Закарпаття”, “Громадські споруди”. У кінці путівника подається опис адміністративного корпусу музею та

резюме угорською і словацькою мовами. До чорно-білих та кольорових світлин, які були представлені й у першому виданні, у другому додаються графічні зарисовки та плани-схеми музейних хат-об’єктів. Окремо також подаються план-схема розташування музейних об’єктів та карта-схема розміщення населених пунктів, з яких до музейної експозиції були перевезені житлові та господарські споруди [3]. У 1988 р. даний варіант путівника було опубліковано українською мовою [1].

Четверте, останнє, **перевидання путівника** було здійснено вже сучасним поколінням музейних співробітників у 2012 р. (див. фото 3). Над доповненнями до видання 1986–1988 рр. працювали Г.В. Андял, директор музею, С.І. Полак, заступник директора музею з наукової роботи, О.В. Зейкан, вчений секретар музею, В.В. Коцан, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи, Т.Я. Сологуб-Коцан, на той час старший науковий співробітник відділу експозиційної та науково-дослідної роботи (нині завідувач відділу науково-освітньої роботи). Рецензентом виступив С.Д. Федака, доктор історичних наук, професор кафедри історії України ДВНЗ “Ужгородський національний університет”. На початку путівника подається вступна стаття, розлога етнографічна характеристика населення краю. У путівнику збережено поділ по розділах, запропонований у виданні 1986 р. Описи всіх об’єктів доповнені великим фактологічним матеріалом, що базується на польових етнографічних дослідженнях, музейній збірці та наявній літературі. У цьому виданні путівника вперше описуються такі об’єкти: корчма із с. Верхній Бистрий Міжгірського, школа із с. Синевирська Поляна Міжгірського, каплиця із с. Новоселиця Міжгірського, дзвіниця із с. Вільховатий Рахівського районів, а також ряд господарських споруд та малих архітектурних форм [6].

У 2005 р. вийшов друком перший випуск *наукового збірника музею* під назвою **“Закарпатському музею народної архітектури та побуту – 35 років. Збірник наукових праць”** (див. фото 4). Збірник містить наукові статті співробітників музею та учасників науково-практичної конференції, присвяченої 35-річчю ужгородського скансену, що відбулась у червні 2005 р. Цікаві факти з історії музею за власними спогадами подала Г.В. Андял, директор музею. Про історію Товариства та музею “Бойківщина” у Самборі на конференції доповідала Р.С. Данчин, директор історико-етнографічного музею “Бойківщина”. Характеристику традиційних керамічних виробів у фондовій колекції Закарпатського музею народної архітектури та побуту подала М.І. Найпавер, старший науковий співробітник відділу фондів. Дві статті присвячені традиційній родинній обрядовості українців Закарпаття. Н.П. Самусь, завідувач відділу фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту, детально описала весільний обряд у с. Нижнє Селище Хустського району, а Є. Гайова, старший науковий співробітник Національного музею народної архітектури та побуту України (м. Київ) – родинні традиції на Хустщині та Мукачівщині. Весняні звичаї та обряди поліщуків дослідила Р. Тишкевич, завідувач Сарненського історико-етнографічного музею. Іконостас Святодухівської церкви у с. Гукливій Воловецького району описав М.В. Приймич, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатського художнього інституту. Дві статті про одягову вишивку Закарпаття подав Р.І. Пилип, викладач Закарпатського художнього інституту. У першій із них він розповідає про історію вивчення народної одягової вишивки у літературі, а в другій – про локальні особливості одягової вишивки гуцулів Закарпаття [7].

У 2009 р. музеєм було видано *фотоальбом “Закарпатський музей народної архітектури та побуту”* (див. фото 5), рецензентом якого виступив С.Д. Федака, доктор історичних наук, професор. У фотоальбомі через призму кольорової фотографії показані конструктивні особливості побудови та найхарактерніші риси внутрішнього начиння всіх музейних об’єктів. Крім того, у альбомі широко представлені масові заходи, велика кількість яких щорічно проводиться на базі постійно діючої експозиції просто неба. Містяться в альбомі й окремі фотознімки краєвидів закарпатських сіл. Все це разом із текстовим матеріалом формує цілісне уявлення про традиційне народне будівництво та побут закарпатського села останньої чверті ХVІІІ – першої половини ХХ ст. [4].

У 2012 р. В.В. Коцаном, завідувачем відділу експозиційної та науково-дослідної роботи, була опублікована *монографія “Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини: ХІХ – перша половина ХХ ст.”* (див. фото 6). У цьому виданні в доступній формі розглянуто розвиток традиційного народного вбрання гуцулів Рахівщини, вказано на етноідентифікуючі ознаки та етнографічно розмежувальні риси одягу ясінянських, богданських, рахівських та великобичківських гуцулів. У роботі проаналізовано етнографічні особливості одягу гуцулів Закарпаття, які проявились в якості і колориті тканин, в оздобленні вишивкою, аплікаціями і бляшками та в загальному колориті одягових комплексів. Вони засвідчували також господарсько-культурну, побутову й духовну єдність гуцулів Закарпаття.

Монографія складається зі вступного слова автора, двох розділів, висновків, ілюстративного додатка та списку використаних джерел та літератури. У першому розділі автором детально характеризуються осо-

бливості крою та оздоблення всіх складових жіночого та чоловічого вбрання ясінянських, богданських та рахівських гуцулів. Оскільки в зоні українсько-румунського етнічного та гуцульсько-долинянського етнографічного порубіжжя помітними були взаємозв'язки одягових традицій румунів, гуцулів та долинян, то одяг великобичківських гуцулів автором описується в окремому розділі. Видання містить ґрунтовні висновки, великий кольоровий блок (153 фотографії) та обширний список використаних джерел та літератури (177 позицій).

Дана монографія допомагає у справі відродження та подальшого розвитку традиційних видів декоративно-прикладного мистецтва – вишивки, кушнірства, ткацтва, в'язання тощо. Матеріали книжки сприяють опрацюванню майстрами народної творчості фондів колекцій етнографічних музеїв, у яких зберігаються безцінні скарби, витворені невтомними руками наших пращурів. Численні фотографії наглядно коментують текстову частину видання [9].

У тому ж 2012 р. В.В. Коцаном було опубліковане невеличке *літературно-художнє видання* “**Народний одяг лемків Закарпаття. Особливості традиційного народного вбрання XIX – першої половини XX ст.**” (див. фото 7). На 15-ти сторінках видання автором у доступній формі проаналізовано особливості жіночого та чоловічого вбрання лемків Закарпаття. На початку дослідження окреслюється ареал проживання етнографічної групи лемків у цілому та закарпатських лемків зокрема. Детальна характеристика всіх складових традиційного народного вбрання вдало доповнюється 20-ма фотографіями, зокрема на 10-й сторінці подано чорно-білу світліну 30-х рр. XX ст. із зображенням с. Стужиця Великоберезнянського району [8].

З 1 серпня 2013 р. до 26 вересня 2015 р. Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту спільно з Повітовим музеєм Сату Маре (Румунія) реалізовувався міжнародний грантовий проект “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє. HUSKROUA 1101/139”. Він був запроваджений в рамках реалізації Міжнародної програми транскордонного співробітництва Угорщина–Словаччина–Румунія–Україна 2007–2013. Поряд із цілою низкою робіт, важливим напрямом діяльності спільної (румунсько-української) команди проекту було дослідження та популяризація транскордонної культурної спадщини.

Наукові дослідження в рамках проекту передбачали ряд напрямів. Першим із них стали безпосередні польові етнографічні дослідження на місцях по обидва боки кордону. Під час експедицій та опрацювання музейних колекцій збирався матеріал, який послужив основою для розробки *документального фільму* про культурну спадщину транскордонного регіону та підготовки колекційних каталогів.

Науковими співробітниками Закарпатського музею народної архітектури та побуту підготовлено *каталог* “**Традиційні деревообробні промисли на Закарпатті у XIX – першій половині XX ст.**” (див. фото 8). Це видання є чи не першою працею, в якій систематизовано дерев'яні ужиткові предмети Закарпаття. Робота базується на фондівій колекції Закарпатського музею народної архітектури та побуту. У вступній статті подається хоча й стисла, але доволі чітка та систематизована характеристика різних видів видовбаного та бондарного посуду. Основна увага звертається на матеріал та способи виготовлення, конструктивні особливості, функціональне призначення кожного окремо взятого виробу. У виданні описується й обрядове значення того чи іншого виду посуду, що досить рідко бачимо у науковій літературі.

Заслугує на увагу й оформлення дизайну – використання текстури дерева як фону, поєднання тексту з фотоілюстраціями, розмежування вступної статті та кольорового блоку заставками з музейної експозиції, зокрема показом бондарних виробів у хатах. Підсилило видання й той факт, що автори охарактеризували не тільки бондарні, але й видовбані предмети. Це дало змогу показати еволюцію дерев'яного посуду, виявити унікальні екземпляри, що були важливою складовою повсякденного та святкового побуту наших пращурів.

Звичайно, що у роботі представлено далеко не весь асортимент традиційного дерев'яного посуду, що був обов'язковим елементом побуту наших предків. Його побутування зумовлювалось специфікою господарювання місцевого населення та повільними економічними змінами. Внаслідок цього на Закарпатті склався комплекс дерев'яного посуду, що виділявся специфічними рисами.

Подібні видання покликані якраз і вишукувати оті локальні риси. Тому авторам варто поглибити власні дослідження з даної проблематики. Так, окремого дослідження заслугове видовбування, зокрема ложкарство, окремі групи бондарного посуду, столярство, стельмацтво, способи декорування дерев'яного посуду.

В цілому ж видання є важливим джерелом для етнографії, зокрема для вивчення традиційних народних ремесел. Воно, без сумніву, займе своє почесне місце у фонді традиційної народної культури українців [12].

Наукові напрацювання учасників проекту були зібрані в *II випуску наукового збірника Закарпатського музею народної архітектури та побуту* “**Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини**” (див. фото 9). У збірнику вміщено статті та повідомлення учасників науково-практичних семінарів, що відбулися в рамках реалізації проекту “Проривна культура – європейські цінності та

спільне майбутнє”, а також Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 40-річчю Закарпатського музею народної архітектури та побуту, яка відбулась 25-27 червня 2010 р. У публікаціях порушуються питання дослідження, збереження, відтворення та популяризації культурної спадщини, різні аспекти духовної та матеріальної культури транскордонного регіону.

Опубліковані у збірнику дослідження умовно можемо поділити на п'ять частин. У першій групі статей йдеться про музей як одну із форм збереження традиційної культурної спадщини. Г.В. Андял, директор Закарпатського музею народної архітектури та побуту, подала ґрунтовну статтю про історію та сьогодення музею. Ролі Повітового музею Сату Маре у розвитку транскордонного співробітництва присвячена стаття доктора історії, наукового співробітника Повітового музею Сату Маре Ірини-Люби Горват. Кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри стародавнього світу та середніх віків ДВНЗ “Ужгородський національний університет” І.М. Ліхтей подав матеріали про роль Івана Коломійця у становленні та розвитку Закарпатського краєзнавчого музею. Пізнавальними є статті кандидатів історичних наук, доцентів кафедри історії України ДВНЗ “Ужгородський національний університет” В.В. Міщанина та Ю.В. Данильця про музей лісосплаву на Чорній Ріці та Музей преп. Олексія Карпаторуського в с. Іза-Карпуплаш. Форми науково-видавничої діяльності товариства “Бойківщина” у Самборі (1928–1939 рр.) висвітлила у своїй публікації Данчин Р.С. Ряд статей, присвячених різним етапам розвитку Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини у м. Переяслав-Хмельницький Київської області, представили його наукові співробітники М. Погорілий, І. Бова, Г. Козій.

Три публікації цього наукового збірника присвячені фондівій колекції Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Завідувач відділу фондів М.І. Мегела охарактеризувала проблемні аспекти у фондозбереженні музею. Детальний опис дерев'яних ікон з колекції музею здійснила старший науковий співробітник відділу фондів М.І. Найпавер. Однією із найцінніших колекцій у збірці музею є колекція взірців одягової вишивки, яка була зібрана Марією Грицак. Дана колекція стала джерельною базою для написання ґрунтовної статті завідувача відділу науково-освітньої роботи Т.Я. Сологуб-Коцан про орнаментальні мотиви одягової вишивки лемків Закарпаття.

Окрема група статей наукового збірника присвячена стану і проблемам дослідження пам'яток народної культури. Науковцями та музейними співробітниками піднімалися теми вивчення живопису іконостасів, методики і методів вивчення традиційного народного вбрання Закарпаття, особливостей одягової вишивки українців долини р. Тересви, традиційного ткацтва Берегівщини, ролі етнографічної фотографії у збереженні культурної спадщини, підготовки до сплаву та сплаву лісу на р. Тиси, знярядь праці та побуту лісорубів Закарпаття.

Є у збірнику й статті, присвячені культурно-просвітницькій роботі музеїв та музейному менеджменту. Цікавим у плані перейняття досвіду є дослідження директора Чернівецького обласного музею народної архітектури та побуту О.Г. Кучуряна про перші кроки в організації ефективного музейного маркетингу в чернівецькому скансені. Різним аспектам популяризації традиційної культури завдяки фондівій колекції присвячені публікації співробітників Закарпатського музею народної архітектури та побуту: С.І. Полак (заступника директора з наукової роботи), О.В. Зейкан (вченого секретаря), Е.А. Чанцевої (старшого наукового співробітника відділу науково-освітньої роботи), Н.А. Грицюк (провідного екскурсовода).

Власні напрацювання подали в збірнику й реставратори Закарпатського музею народної архітектури та побуту та Повітового музею Сату Маре. Досвідом антисептичної та консерваційної обробки деревини, а також реставрації експонатів груп “Текстиль” і “Дерево” поділились хімік-реставратор К.Й. Лошак, реставратор по тканині К.В. Денишич та реставратор по дереву Ю.О. Мешко із ужгородського скансену. Румунські колеги-реставратори А. Добреску та Г. Оларіу досліджували форми і методи реставрації археологічного текстилю, а також застосування методу рентгенофлуоресцентного аналізу (XRF) у вивченні скарбів епохи бронзи у Доменешті повіту Сату Маре.

У кінці збірника подано хроніку Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 2014 р. [2].

Інформація про всі заходи, проведені в рамках реалізації грантового проекту, зібрана й опублікована у “**Прес-релізі**” (див. фото 10). У ньому наведено коротку характеристику всіх заходів і результатів проекту: наукових семінарів “Методи дослідження та збереження культурної спадщини”, Свята традиційного ткацтва, виставки “Реставрована спадщина – збережена спадщина”, симпозіумів за результатами проектів, реставраційних та хіміко-консерваційних робіт по хаті з с. Середнє Водяне Рахівського району, мультимедійної кімнати, візуального туру-фільму “Село під іменем пам'ять”, каталогу видовбаних і бондарних виробів з фондівій колекції ужгородського скансену [10].

Одним із останніх видань музею став *набір сувенірних листівок* “**Традиційний одяг та вишивка Закарпаття**” (див. фото 11). Це видання здійснювалося у межах проекту “Відкрий для себе ужгородський

скансен”, що реалізовувався автором статті після закінчення двох сесій семінарської програми “Презентаційна продукція та промоція музею” (вересень 2014 р., м. Київ). Семінарська програма здійснювалася у межах проекту “ProMuseum: Розвиток ресурсної бази та модернізація музейної галузі” ГО “Український центр розвитку музейної справи” за фінансової підтримки МФ “Відродження” та МБФ “Україна 3000”.

Ідея проекту полягала у створенні музейного сувенірного продукту, що буде цікавим як для туристів, адже невеличку часточку музейної колекції одягу та вишивки можна буде повезти з собою додому, так і для майстрів, поціновувачів народних традицій та колекціонерів. Родзинкою листівок є те, що з лицьового боку вона містить фотозображення хлопця та дівчини в народному вбранні та короткий опис орнаментальних мотивів вишивки, що притаманні тому чи іншому району Закарпаття, а на звороті – кольорову схему автентичної закарпатської вишивки.

Втілення цього задуму почалося одразу після оголошення переможців у конкурсі міні-грантів від проекту “Promuseum”. 29 жовтня 2014 р. відбулися реконструкції народних строїв та фотосесія, “головними героями” яких стали студенти 3 та 4 курсів історичного факультету Ужгородського національного університету. Для реконструкції та фотографування були відібрані 16 одягових комплексів (тобто 32 автентичні костюми), які представляли як усі адміністративні райони краю, так і всі етнографічні групи українців Закарпаття, а також одягові традиції угорців та румунів області. За невеличкий проміжок часу сучасна молодь “перевтілилася”, вдало ввійшовши у роль гуцулів, бойків, лемків та долинян. Отож, кожен комплект містить 16 листівок, а отже, і 16 схем для вишивання. Листівки побачили світ у видавництві Олександри Гаркуші, де протягом двох місяців тривала творча робота з розробки дизайну та схем закарпатських вишивок.

Сподіваємося, що комплекти листівок, з одного боку, стануть гарним сувеніром на згадку про наш скансен, а з іншого – будуть свого роду посібником з вишивки, спонукатимуть населення вишивати автентичні закарпатські візерунки, які є складовою загальноукраїнської вишивальницької культури, натомість витіснивши з вжитку завезений з-за кордону кітч.

Отже, творчі пошуки наукових співробітників Закарпатського музею народної архітектури та побуту, особливо сучасного покоління, тривають. За певних сприятливих умов ми і надалі будемо намагатись випускати у світ цікаві наукові та науково-популярні видання. Радує й те, що за будь-яких умов традиції одного із перших музеїв просто неба в Україні, зокрема його видавничої діяльності, живуть і підтримуються дирекцією та місцевою владою. Це вселяє надію, що навіть в умовах глобалізації, всесвітньої економічної кризи музеї завжди будуть своєрідними показниками зрілості суспільства, втіленням національних духовних надбань, надією на майбутнє.

Джерела та література

1. Байрак Я.М. Закарпатський музей народної архітектури та побуту : путівник / Я.М. Байрак, П.М. Федака. – Ужгород : Карпати, 1988. – 130 с.
2. Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини [Текст] : зб. наук. ст. / упоряд. : Г.В. Андял, В.В. Коцан. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2015. – 308 с. : іл.
3. Закарпатский музей народной архитектуры и быта. Путеводитель. – Ужгород : Карпати, 1986. – 130 с.
4. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Фотоальбом. – Ужгород : Аутдор Шарк, 2009.
5. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Путівник по музею в Ужгороді. – Ужгород : Карпати, 1972. – 48 с.
6. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Путівник. – Ужгород : Аутдор Шарк, 2012. – 125 с.
7. Закарпатському музею народної архітектури та побуту – 35 років : зб. наук. праць. – Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2005. – Вип.1. – 106 с.
8. Коцан В.В. Народний одяг лемків Закарпаття. Особливості традиційного народного вбрання XIX – першої половини XX ст. / В.В. Коцан. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2012. – 15 с.
9. Коцан В.В. Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини: XIX – перша половина XX ст. / В.В. Коцан. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2012. – 161 с.
10. Прес-реліз. Результати роботи в рамках міжнародного грантового проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє” : Інформаційне видання [Упорядник Габрієла Андял]. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2015.
11. Традиційний одяг та вишивка Закарпаття : науково-популярне видання ; [упоряд. : Тетяна Сологуб-Коцан]. – Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2015.
12. Традиційні деревообробні промисли на Закарпатті у XIX – першій половині XX ст. [Образотворчий матеріал] : каталог ; [упоряд. : Габрієла Андял, Василь Коцан, Сільвія Полак, Оксана Зейкан]. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2014. – 108 с. : іл.

Резюме

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЗАКАРПАТСКОГО МУЗЕЯ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА

Сологуб-Коцан Т.Я. (Ужгород)

В данной статье речь идет о формах издательской деятельности Закарпатского музея народной архитектуры и быта. Автором охарактеризованы все переиздания путеводителя по экспозиции музея, подробно описано содержание первого выпуска научного сборника музея, указана роль фотоальбома как презентационного издания, проведен анализ публикаций о традиционной народной одежде. Отдельно автором описана издательская деятельность, проводимая в рамках реализации международного грантового проекта.

Ключевые слова: музей, издательская деятельность, путеводитель, научный сборник, фотоальбом, монография, литературно-художественное издание, каталог, пресс-релиз.

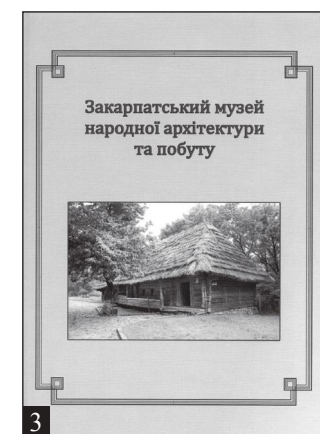
Summary

PUBLISHING TRANSCARPATHIAN ACTIVITY MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE

Sologub-Kotsan T.Y. (Uzhgorod)

This article refers to the shape of publishing Museum of Folk Architecture and Life. The author describes all republication guide to the museum, described in detail the contents of the first scientific collection of the museum, given the role of the album as various publications, analysis publications on traditional folk clothing. Separately, the author describes the publishing activities undertaken within the framework of international grant project.

Key words: museum, publishing, travel guide, scientific journals, photo album, book, literary and artistic publications, catalog, press-release.



Коваль Г.В.
(Львів)



Фото 1. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Путівник по музею в Ужгороді. – Ужгород : Видавництво “Карпати”, 1972. – 48 с.

Фото 2. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Путівник по музею в Ужгороді. – Ужгород : Видавництво “Карпати”, 1986. – 130 с.

Фото 3. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Путівник. – Ужгород : Видавництво “Аутдор Шарк”, 2012. – 125 с.

Фото 4. Закарпатському музею народної архітектури та побуту – 35 років : збірник наукових праць. – Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2005. – Вип.1. – 106 с.

Фото 5. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Фотоальбом. – Ужгород : Видавництво “Аутдор Шарк”, 2009.

Фото 6. Коцан В.В. Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини: XIX – перша половина XX ст. / В.В. Коцан. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. – 161 с.

Фото 7. Коцан В.В. Народний одяг лемків Закарпаття. Особливості традиційного народного вбрання XIX – першої половини XX ст. / В.В. Коцан. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. – 15 с.

Фото 8. Традиційні деревообробні промисли на Закарпатті у XIX – першій половині XX ст. [Образотворчий матеріал] : каталог ; [упоряд. : Габрієла Андял, Василь Коцан, Сільвія Полак, Оксана Зейкан]. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2014. – 108 с. : іл.

Фото 9. Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини [Текст] : зб. наук. ст. / упоряд. : Г.В. Андял, В.В. Коцан. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2015. – 308 с. : іл.

Фото 10. Прес-реліз. Результати роботи в рамках міжнародного грантового проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє” : Інформаційне видання [Упорядник Габрієла Андял]. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2015.

Фото 11. Традиційний одяг та вишивка Закарпаття : науково-популярне видання ; [упоряд. : Тетяна Сологуб-Коцан]. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2015.

ФОЛЬКЛОРНА ПАМ'ЯТЬ ЯК ПРОЦЕС ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ (за матеріалами календарно-обрядової творчості)

УДК 398.8

Анотація: У статті розглядається поняття фольклорної пам'яті на основі календарно-обрядової творчості. З'ясовуються механізми ретрансляції, основні критерії, які утримують народнописенний матеріал. Представлено компаративний аналіз текстів (колядок) у ретроспективному зрізі.

Ключові слова: фольклорна пам'ять, календарно-обрядовий текст, виконавець, колядки, ретрансляція.

Український фольклорний фонд має велику базу усних народних текстів, які зберігаються й до сьогодні. Осмилити процес збереження, утримання тієї чи іншої інформації, потім її ретрансляції – все це складна модель фольклорної пам'яті зокрема та народної свідомості загалом. Саме пам'ять поєднує минуле суб'єкта з його сьогоденням та майбутнім, оскільки є найважливішою пізнавальною функцією [17, с. 318]. Це поняття інтердисциплінарне: досліджувалось у філософських, психологічних, лінгвістичних, культурологічних студіях. На початку XX ст. французький філософ А. Бергсон висловив цікаву думку, коли протиставив “пам'ять звички”, сформовану на механічному повторенні, та “пам'ять духу”, що фіксує осмислені події.

Пам'ять не була предметом системного фольклористичного дослідження. Маємо деякі напрацювання у контексті історичного досвіду [13, с. 163 – 168]. Цю проблему спробуємо висвітлити на матеріалі календарно-обрядової традиції. У широкому сенсі фольклорна пам'ять сприяє традиційності поетичного твору і властивостям його репродукції на основі стабільності та динамічності. Носії фольклору розрізняються ступенем точності передачі традицій, характером індивідуальної пам'яті [1, с. 175].

Основні критерії, які утримують народнопоетичний матеріал, це:

- збереження цілісності фольклорних текстів;
- інтенсивність їх ретрансляції.

Як саме такий архаїчний пласт народної творчості зберігся у пам'яті народу? Це пояснюється здатністю людини запам'ятовувати і відтворювати в свідомості минулі враження, які залишаються від баченого, пережитого. Для календарно-обрядової традиції важливим є комплексне поєднання дій, власна присутність учасників в обряді та сприйняття пісні, яке відбувається завдяки моторній пам'яті. Запам'ятовування тексту особаю, яка лише взяла інформацію від іншого, уже підпорядковується іншим закономірностям. Тут інша міра емоційної реакції. Саме емоції відіграють одну з основних функцій, визначаючи роботу пам'яті. Обґрунтованим є те, що найдовше пам'ятаються емоційні події, збуджені події, пов'язані із позитивними моментами, які переважають у календарно-обрядовій традиції.

Сильними моментами, які фіксуються в пам'яті, є радісні емоції, що окреслені унікальними позитивними характеристиками. Такі відчуття викликають колядницькі гурти, гаївкові хороводи, кустові чи обжинкові. Нам удалося зафіксувати інформацію на сучасній Закарпатській Бойківщині. Одна із респонденток, відповідаючи на запитання, чи колядують у них, емоційно наголосила: “О-о-о! У нас дуже красно **колядували, щедрували**. Колядки – тото дуже красно. У нас на Воловеччині всягды колядуют, у кожному селі. Всягды” [9]. Тобто цим вона засвідчила про естетичне сприйняття обрядового співу, а також підкреслила збереженість традиції колядування на сучасному етапі. Як бачимо, сама традиція колядування сприймається через призму прекрасного. А ним виявляється те, що визнано цілою громадою, і формується усталеними в суспільстві принципами, поглядами, які знову ж таки передаються від одного покоління до іншого.

Візуальне сприйняття дійсності утримує в пам'яті окремі календарно-обрядові моменти. Так, про урочистий хід пастухів з чередою з пасовиська в час Зелених свят згадують на Підляшші: “Вже на саму Трійцю був такий гарний звичай: пастухи плели з самого ранку зелені вінки і пізніше вішали їх на роги худобі. **Ще й досі люди згадують** ті вечори, коли всі виходили на вулицю по свою худобу, а череда була у зелених віночках. Господарі дякували пастухам і давали їм за це маленький викуп” [10, с. 261].

Про стан збереження та сприйняття обряду водіння Куста на Поліссі дізнаємося від респондентів: “**У нас кажен рік співають** Куста, водят його по подвір'ях, як у Коляди” [7, арк. 17]. Близькі до попередніх висловлювання інформаторки зі Сварицевич, що свідчать про стійке побутування серед народу подібної думки: “Як гарно було слухати переспевкі Кустів по вулицях. Хороше спевали, знали всі песні” [7, арк. 27]. Отже, усе те, що виконувалося попередніми поколіннями й передавалося до наступних, сприймалося як

необхідне, а разом з тим, як прекрасне. Не випадково учасники календарних обрядів, ті ж самі носії традицій, так часто наголошують на тому, що це (чи то колядування, чи обряд з Кустом і т.д.) найвеселіше, найгарніше, найбільше свято, а виконання та слухання пісень під час обходів, проведення певних видовищ позитивно впливало на оточуючих.

Варто зауважити, що вся календарна обрядовість пов'язана з радістю, світлими почуттями. За свідченням гаївки, святковий час пронизаний позитивними емоціями як для виконавця, так і для слухача:

Дай нам, Боже, добрий час,

Як у людей, так і в нас.

У щасливу годину

Розвеселити родину [11, с. 63].

Поняття “щасливої години” безпосередньо пов'язується з емоцією радості. З психологічного погляду щасливі люди в хорошому настрої переживають стан істинного піднесення, а це характеризується енергетичним інтересом до навколишнього світу, з'являється відчуття власної “включеності” в те, що відбувається, тобто активного учасника [6, с. 185]. Саме люди, які беруть участь у дійстві у конкретний святковий час, переживають почуття задоволення, гармонії з оточуючим світом. Перебування в урочистості якнайдовше пояснюється тим, що це “хороший” час, який приносить людям щастя, багатство, успіх. Релаксуючий вплив радості відволікає людину від повсякдення. Звичайні будні змінюються на радісні хвилини, які можна пережити саме у цей особливий час. Урочисті дні супроводжуються різноманітними обрядодіями, виконанням спеціальних пісень, а це сприяє почуттям радості, піднесеності людини.

На психологічному рівні емоція радості підвищує почуття впевненості людини. Вона обов'язково поєднується зі сміхом, веселістю, які взаємодіють між собою, визначають процес формування і підтримки позитивних емоцій:

В неділю вранці, всі дзвони дзвонили,

Всі дзвони дзвонили, ми ся веселили.

Ми ся веселили, гаївоньки грали [11, с. 246].

Веселість у народній культурі вважається ритуалізованим проявом гарних емоцій. Варто зазначити, що вона є необхідним компонентом усієї календарної традиції, оскільки радість протистоїть печалі, сміх – плачу, спів – мовчанню, танець – непорушності, життя – смерті. Вимушена, спеціальна веселість виявляється у формі сміху, співу, танцю, гри, а це вважається активним способом запобігання від злих сил [14, с. 347]. Веселість проявляється і в обжинкових піснях:

Ой весело, господарю, весело,

Що ми виночок несемо.

Ой іще буде веселій,

Як положимо на столі [8, с. 37].

Тут прослідковується важливий факт, коли важка праця на полі змінюється веселістю. У цьому проявляється етнокультурне сприйняття праці, суміжне в українців з радістю та задоволенням.

За народною традицією, необхідно дотримуватися відповідних обрядів та звичаїв не лише для того, аби повеселитися, полюбуватися ними, а й тому, що порушення їх може призвести до найстрашнішої кари – загибелі усього суцього на землі. Значна частина українських легенд Карпатського регіону містить інформацію про те, як можна врятувати світ від майбутньої катастрофи або хоча затримати її на певний час. Такі сюжетні мотиви, за спостереженням дослідників [12, с. 59], мають геортологічний субстрат і виконують своєрідну ретардаційну функцію. Вони заглиблюються переважно в етнографічну сферу. Йдеться про дотримання народних традицій, точніше, дедалі частіше їх порушення.

Пам'ять є результатом соціальної практики людства. Якщо ці події стосуються широких мас, зберігаються в пам'яті колективу, то твір викликає естетичні емоції, має більше даних для збереження. Необхідно звернути увагу на осмислення пережитого, побаченого, скажімо, видовища календарного обряду: колядницького, купальського, русального, обжинкового та ін. Психологи доводять, що репродукування є нічим іншим, як відтворенням зорових образів, здебільшого сильних візуальних вражень. Для стародавніх народів важливе місце займала зорова пам'ять (Аристотель). Найчастіше і найвиразніше “репродукуються образи одиничних предметів чи явищ, а не тих, що зустрічаються на кожному кроці, проте одиничне зустрічається значно рідше. Зазначимо, що воно запам'ятовується тільки в тому випадку, коли це сильно діє з тих чи інших причин на нашу зорову систему вражень. Повторення повертає забуте: не приносить нового знання, але береже те, що є, відтворює і безперервно “добуває” зруйноване. Переживання знайомих, емоційно насичених ситуацій виявляється необхідним засобом регуляції психологічного настрою. Виникає потреба знову і знову пережити той емоційний підйом, який пов'язують із ефектом упізнання.

Особливе значення у передачі фольклорного тексту відіграє виконання, що “розпрацьовувалося” багатьма поколіннями, та варіантність текстів. Однозначно, що домінуючою в цьому процесі є особа інформатора, його пам'ять, психологія засвоєння, техніка передачі твору. Як підкреслив І. Франко, вже складена пісня “переходить в уста народу, який завершує у ній те, що в художній поезії називається шліфуванням. У кожній місцевості, відповідно до діалекту, надто індивідуальні її риси затираються, діалектні форми однієї місцевості поступаються місцем іншим; відповідно – до кращої або гіршої пам'яті співака одні строфи випадають, з'являються інші, вирвані з якоїсь іншої пісні, ці знову підлягають поступовій зміні, і в такий спосіб пісня повільно розщеплюється на велику кількість варіантів...” [16, с. 64 – 65].

Франко наголосив, що твір, переходячи з уст в уста, підлягає змінам: “сеї докине невеличкий рисунок психологічний, той умотивує ліпше якийсь поступок, ліпше виразить якесь чуття, третій вигладить форму, одним словом, твір шліфується, тратить і ті немогі ціхи індивідуальні, які первісно міг мати, стається народним, традиційним в повнім значенні того слова” [15, с. 76]. Аналогічну думку про втрату індивідуальності висловив М. Грушевський: “Твір незаписаний – перепущений через усну традицію поколінь, часом довгого ряду їх – тратить сі контури, обтирається, шліфується, як камінь, несений водою. Колектив, властиво, цілий ряд колективів, через які сей твір переходить, мандруючи з покоління в покоління, з краю в край [...], мають тенденцію стирати все індивідуальне, зв'язане з обставинами місця й моменту, а полишати й розвивати найбільш загальне, віддає настрої типові, загальнолюдські, більше-менше спільні різним верствам, часам і місцям” [2, с. 56].

Усяка традиція включає в себе одночасно і людину, і тексти, бо кожен виконавець є носієм одночасно і певної традиції, і певної системи текстів. А кожен текст фольклору своєю чергою є відбитком як традиції, що породила його, так і людини, яка його виконує. Лише поєднання таких підходів, – як наголосив І. Земцовський, традиційного, як такого, що йде від аналізу локальної традиції, антропологічного і філологічного – дає можливість значно ширше розкрити сутність традиції [3, с. 300]. Тому очевидним є те, що фольклорна традиція пов'язує сучасне з минулим, визначає головні напрями, у межах яких іде подальший розвиток фольклору.

Через традицію формується колективна пам'ять спільноти, виявляються естетичні смаки, норми, поняття, уявлення, морально-етичні переконання народу. Культура відтворює себе головним чином через усну традицію, яка виступає “двигуном” поведінки і, передаючись через покоління, реалізується в різних матеріальних формах – текстах різної жанрової приналежності. Як відомо, найкраще збереглися пісні, які фольклорна традиція прив'язує до певних обрядів і свят, у контексті яких вони найбільш повно виявляють свою сутність. Повторюваність – це основний механізм фольклору, який підтримує фольклорну поетику та естетику. Із усіх повторюваних елементів найяскравішим показником його художньої системності є “загальні місця”, поетичні формули. За визначенням А. Веселовського: “народна поезія живе формулами”. Традиційна вся система правил, за якими створюються і “живуть” тексти, їх складові: образи, формули, символи, загальні місця та ін.

Обряди в первісній формі розрушувались, деякі елементи забувались, інші – в основному святкові обрядові комплекси – стали сприйматись як розвага; вони трансформувались, модернізувались, деякі стали просто дитячими іграми. Ще М. Грушевський наголосив, що із обрядів весняного циклу, які, очевидно, були раніше багатшими від новорічних, у нас зацілилися веснянки і гаївки майже виключно як дитячі забави.

Важливо наголосити на пам'яті жанрів, що дає можливість структурі фольклорного тексту проходити через процес повторення, так званому “оновленню архаїки”. Жанр завжди – і той, і не той, завжди – і старий, і новий одночасно, він пам'ятає минуле, свій початок. Очевидно, тому спостерігається нерозривний зв'язок пам'яті жанрів з традицією. Календарна традиція – поліжанрове явище, яке має різний ступінь збереження. Скажімо, колядки, щедрівки, веснянки виконуються і на сучасному етапі майже по всій території України, значить, “живуть у пам'яттєвому фонді”. Деякі (риндзівки, кустові) відображають локальну пам'ять, тобто побутують в окремих регіонах. На жаль, маємо тенденцію і до зникнення, скажімо, царинних пісень, які сьогодні ідентифікуються як реліктове явище, існують уже в пасивному фонді. До розгляду візьмемо бойківську колядку та спробуємо простежити її динаміку, парадигматику в часі та виявити поетичні зміни.

Запис Т. Риваковича 1869 р.
с. Волосянка Сколівського р-ну Львівської обл.

Попід Ділове лежат снігове **Дівойко!**

А по городцях цвитує макове

А по обочах цвитує кілове

А по городцях цвитує макове

Виринає си білеє кіло

Прикладає си д'своїй кісойці,

– Дай же, Богочку, таку кісочку

Як се кілейко.

Виринає си чорноє терня

Прикладає си д'своїм вічейкам,

– Дай же, Боже, такі вічейка,

Як сесе терня.

Виринає си маків цвіток,

Прикладає си д'своїм личейкам,

Дай же, Богочку, такі личейка,

Як маків цвіток.

Не сама з собов – з своїм татом,

З своїм татойком, з своєв матойков,

В городци зіля, у дівки весіля,

Рости ж велика до чоловічка,

Вінчуєме тя щастєм, здоровлям,

Из твоім домом, з усим обходом,

Щасливі свята, многая літа.

Запис В. Сокола 1997 р.
с. Волосянка Сколівського р-ну Львівської обл.

Попід Ділове лежат снігове **Дівойко!**
Гей я, дівойко, Говори з нами, з колядничками тихойко.

А по обочах ростуть кілове,

А по городцях ростуть макове.

Вырыває си чом біле кіло,

Прикладає си д'свої кісойці:

– Дай же, Богойку, такі кісойки,

Як біле кіло.

Вырыває си чом чорне терня,

Прикладає си д'своїм вічийкам.

– Дай же, Богойку, такі вічийка,

як сесе терня.

Вырыває си чом маків цвіток,

Прикладає си д'своїм личийкам:

– Дай же, Богойку, такі личийка,

як маків цвіт.

Рости величка до чоловічка,

Ни сама з собов, з своїм татийком,

з своєв матінков.

Щасливі свята, многії літа, щастя, здоровля!

Компаративний аналіз цих двох текстів з ретроспективним підходом дає підстави вказати на такі моменти:

1) зміни відбулися у рефрені – давніша (коротка) форма (“Дівойко!”) перейшла в новішу (ширшу) “Дівойко, Гей я, дівойко, Говори з нами, з колядничками тихойко”. Теоретичне опрацювання цього питання розроблено в дослідженні автора, де представлена тенденція творення рефренів від простих (фонетичних, вигуківих), до складних поетичних конструкцій [4, с. 299–311; 5, с. 167–174];

2) статика у поетичній образній системі (“білеє кіло” – “біле кіло”, “чорноє терня” – “чом чорне терня”), відмінність полягає лише у повній і стягненій формі; фонетичні варіації (“вічейка” – “вічийка”, “личейка” – “личийка”); порівняльні конструкції (“як маків цвіток” – “як маків цвіт”);

3) фінальна частина у першому варіанті ширша (матримоніальні мотиви “в городци зіля, у дівки весіля”), в другому більш сконденсована (відсутній матримоніальний мотив).

Отже, фольклор можемо вважати мистецтвом пам’яті, оскільки йому властива усна форма передачі (контактна комунікація). Відлік розпочинається від конкретного виконавця. Специфіка поширення фольклору характеризується часовими межами, в яких передається текст. Суб’єкт, який згадує текст, обрядову дію, яка його супроводжує, постійно перебуває в часому русі, дистанціюючись від часу, про який згадує. Зрозуміло, що в цьому процесі особливу роль відіграє пам’ять виконавця (народу), його майстерність. Саме він є тим, хто формує поетику тексту, оскільки є “зберігачем” фольклорних тем, сюжетів, мотивів, образів.

Джерела та література

1. Аникин В. П. Кабашников К. П. Пам’ять фольклорная / В.П. Аникин. К.П. Кабашников // Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии. – С. 175.
2. Грушевський М. Історія української літератури / М. Грушевський: в 6-ти т., 9 кн. – К. : Либідь, 1993. – Т. 1. – 400 с.
3. Земцовский И. И. Этномузыковедческие заметки / И. И. Земцовский // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. In memoiam. – СПб., 2003. – С. 293 – 314.
4. Коваль Г. Рефрен в архітектоніці календарно-обрядового тексту / Г. Коваль // Spheres of culture. Vol. V. – Lublin, 2013, – S. 299 – 311.

5. Коваль Г. Рефрен як засіб увиразнення народнопісенного тексту / Г. Коваль // Матеріали до української етнології. – Вип. 12 (15). – К., 2013. – С. 167 – 174.

6. Кэрролл Э. Изард. Психология эмоций / Э. Изард Кэрролл. – СПб. : Питер, 2007. – С. 185.

7. Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 14-5. – Од. зб. 1196. – 148. – арк. 17 (Куст на Ровенщині. Матеріали зібрали члени секції пам’яток фольклору та етнографії обласної організації Українського товариства охорони пам’яток історії та культури / упоряд. С. Шевчук. Рівне, 1987).

8. Пісні з Колодяжна / упоряд. О. Ошуркевич. – Луцьк, 1998.

9. Польовий матеріал записаний 24 липня 2012 р. від Матоли Марії Іванівни, 1934 р. нар., жительки с. Лази Воловецького р-ну Закарпатської обл. (запис зроблено у с. Воловець) // Архів автора.

10. Рижик Є. Календарні обряди українців Холмщини і Підляшшя / Є. Рижик // Холмщина і Підляшшя: Історико-етнографічне дослідження. – К. : Родовід, 1977. – С. 251–269.

11. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури / Олег Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2001. – Т. 2. – 292 с.

12. Сокіл В. Легенди та перекази українців Карпат / В. Сокіл. – К. : Наук. думка, 1995.

13. Сокіл В. Пам’ять про голодомор 1932–1933 років / В. Сокіл // Вісник Львівського ун-ту. Серія філологічна. – 2010. – Вип. 43. – С. 163–168.

14. Толстой Н. И. Веселье / Н. И. Толстой // Славянские древности. – Т. 1. – М. : Международные отношения, 1995. – С. 346–348.

15. Франко І. “Тополя” Т. Шевченка // Франко І. Збір. творів: у 50-ти т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 28. – С. 73–89.

16. Франко І. Як виникають народні пісні // Франко І. Зібрання. Творів : у 50-ти т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 27. – С. 57–65.

17. Шапар І. І. Сучасний тлумачний психологічний словник / І. І. Шапар. – Харків : Прапор, 2005. – С. 318.

Резюме

ФОЛЬКЛОРНАЯ ПАМЯТЬ КАК ПРОЦЕСС ОРГАНИЗАЦИИ И СОХРАНЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОПЫТА (по материалам календарно-обрядового творчества)

Коваль Г.В. (Львов)

В статье рассматривается понятие фольклорной памяти на основе календарно-обрядового творчества. Подаются механизмы ретрансляции, основные критерии, которые сохраняют народнопесенный материал. Представлен компаративный анализ текстов (колядок) в ретроспективном срезе.

Ключевые слова: фольклорная память, календарно-обрядовый текст, исполнитель, колядки, ретрансляция.

Summary

FOLK MEMORY AS A PROCESS OF ORGANIZATION AND PRESERVATION OF ETHNIC AND CULTURAL EXPERIENCE (based on calendar ritual oeuvre materials)

Koval H.V. (Lviv)

There is researched the concept of folk memory based on calendar ritual oral tradition in the article. The author analyzed retransmission mechanisms, the basic criteria that hold folk-song material. It is presented komparative analysis of texts (carols) in the retrospective aspect.

Key words: folk memory, calendar ritual text, singer, carols, retransmission.

Кукліна І.М.
(Київ)

ОСОБЛИВОСТІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ ТВОРЧИМИ КОЛЕКТИВАМИ НА МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДАХ СКАНСЕНІВ В УКРАЇНІ (із досвіду роботи Національного музею народної архітектури та побуту України)

УДК 069 (4–1) (477) : 398+785

Анотація: У повідомленні викладені короткі методичні рекомендації щодо форми подачі фольклору на теренах етнографічних музеїв просто неба. Окреслені головні вимоги щодо виконавства, манери співу та сценічної поведінки, особливостей одягу та репертуару колективів.

Ключові слова: фольклор, традиційна манера співу, традиційний одяг, особливості народного багатоголосся, хореографії, інструментальної музики.

Різні історичні етапи перетнула Україна за віки свого існування. Долаючи негаразди, наші предки мали непорушний стержень, який утримав народ у трагічні часи. Такою віссю була і залишається культура українського роду.

Тепер ми маємо здолати свої труднощі – як економічні, так і соціально-політичні. Працівники культури України ставлять за мету активну діяльність у напрямках екології спілкування, пропаганди здорового способу життя, усвідомлення значення культурних та духовних надбань наших предків від часів давньої унікальної Трипільської культури, яка існувала на території України тисячоліттями, і до наших днів. Важливою залишається активна участь сучасника у творчих процесах, що сприяє розвитку особистості, суспільства, нації.

Фольклорні колективи нашої країни стали надійними провідниками між поколіннями носіїв народної культурної спадщини. Завдяки їх існуванню, небайдужості керівників, пошуковій діяльності виконавців, ми маємо надію зберегти і передати нащадкам дійсні зразки обрядової та пісенної культури нашого народу.

Методичні поради та бібліографічний матеріал, викладені у даній розробці, дозволять керівникам фольклорних колективів зрозуміти принципи роботи в обраному напрямі, віднайти наукову основу у творчій діяльності. Спираючись на дослідження етнографів у питаннях календарної та родинної обрядовості, епічної пісенної спадщини, художній керівник сформує власне мистецьке бачення пісні чи дійства, яке чітко відповідатиме народним традиціям даної місцевості.

Сьогодні автентичні обряди, традиції нашого народу стають невід’ємною частиною історії повсякденності, що дає нам право ставитися до них як до артефактів, котрі дійшли до наших часів. Зазначені нижче вимоги мають допомогти колективу та його керівнику зорієнтуватися і працювати відповідно до стратегії наукового підходу до автентичного пісенного виконавства.

Спираючись на безперервну науково-дослідницьку діяльність етнографів минулого і сьогодення, подаємо вимоги до виконавства та реконструкцій обрядово-пісенної спадщини Київщини.

Вимоги до виконання:

1. Виконавці фольклорних пісень виступають “наживо”, без супроводу; у випадку коли пісня, відповідно до фольклорної традиції, виконувалася у супроводі музичних інструментів, дозволяється живий інструментальний супровід – сольний або гуртовий, у складі якого використані традиційні народні інструменти.
2. В обрядових дійствах допускається (як виняток) супровід фонограми “-1” із записом тільки традиційної народної інструментальної музики, під яку можуть виконуватися танки і вкрай рідко пісні.
3. Виконавці інструментальної музики виступають тільки “наживо”.

Загальні вимоги до репертуару фольклорного колективу:

Репертуар має складатися з пісень та обрядів, що побутують в місцевості існування колективу (історична Київщина). Виконавці повинні використовувати відповідний реквізит (предмети народного вжитку – давні або створені за оригінальними зразками), відповідно до традицій певної місцевості – народні музичні інструменти. Одяг учасників має відповідати місцевим зразкам традиційного одягу (бажано автентичний); одяг повинен бути селянський. (1. Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма / Іл. З. Васіної, Л. Міненко, Т. Ніколаєвої, О. Слінчак, М. Старовойт. – К. : Либідь, 1996. – 176 с.: іл.; 2. Николаева Т.А. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье. – К., Наук. думка, 1987).

У текстах народних пісень та обрядів мають бути використані зразки місцевих діалектів, місцевої говірки.

Сценічна поведінка повинна відповідати особливостям традиційного народного виконання: без зайвих надуманих рухів, надмірної міміки і жестикуляції, сучасної співочої манери – зі стриманістю та гідністю,

які властиві справжнім носіям автентичного фольклору. Фольклорні колективи, орієнтовані на автентичну репертуаром та сценічною поведінкою відрізняються від колективів, що належать до галузі народно-академічної культури і художньої самодіяльності.

Пісні мають бути автентичні, давнього походження (авторські не допускаються, а редаговані в пізніший історичний період частково втрачають свою мистецьку цінність). Репертуар фольклорного автентичного колективу має бути різножанровим: обов’язково календарно-обрядові, родинно-обрядові пісні. Бажано мати в репертуарі пісню ліричну, історичну, козацьку, рекрутську, строкову, чумацьку та баладу. При виконанні пісень можуть стати доречними примовляння. При виконанні пісень-танків та пісень-ігор використовують рухи, елементи хореографії, що відповідають традиційному виконанню цих жанрів.

Пісні повинні виконуватися в автентичній давній манері співу із дотриманням особливостей звукоутворення, вокальних засобів, що існували у традиції даної місцевості (відкритий звук, “гукання”, гліссандо, підголоски тощо). Виконання і склад учасників також мають відповідати законам пісенного жанру (жіночі або чоловічі пісні, багатоголосні чи сольні). Не допускається виконання народних пісень в академічній (за рідким виключенням псалмів) або естрадній манері співу, їх авторська обробка, штучне додавання голосів, використання засобів гармонізації народних мелодій, що не відповідає традиції.

Виконавці українських народних пісень можуть використовувати супровід народних інструментів відповідно до традиції та інструментів (наприклад, скрипка у колядках і весільних піснях, бубон чи дзвіночки у щедрівках тощо), котрі часом приєднувались до співаків. Не допускається використання музичних інструментів, що не складала традицію певної місцевості (баян, акордеон, домра, ложки тощо), також не варто долучати бандуру чи ліру до виконання календарно-обрядових пісень (веснянок або купальських пісень), що не відповідає жанру.

Репертуар учасників дитячого і підліткового фольклорних ансамблів обов’язково повинен включати дитячі пісні, речитативи, заклички, ігри, забавлянки тощо, у т.ч. календарні (весняні заклички, щедрування, віншування тощо). Також допускається виконання підлітками певних обрядових пісень молоді і дорослих (купальські, жнивварські, частково весільні тощо). Категорично забороняється виконання дітьми жартівливих пісень з дорослим підтекстом.

Реконструкція народних обрядових дійств включає: показ обрядодії, обрядові репліки чи діалоги, виконання обрядових пісень, може також включати танки і гру на народних інструментах. Беручись до реконструкції обрядових дійств, необхідно розуміти і правдиво відтворювати суть та особливості обраного обряду (послідовність елементів обряду, автентичний словесний текст та народну мовну інтонацію), зберігати природність поведінки учасників, що притаманна справжнім носіям народних традицій. Треба відмовитися від штучності і надуманості сценічної постановки, театралізації, форм акторського виконавства, що не відповідають природності виконання обрядів справжніми носіями. Цікавими можуть стати приклади замовляння від хвороб, вроків, розповіді казок, бувальщин, небилиць тощо.

Танки мають відповідати обрядам і виконуватися в характерній автентичній манері, з дотриманням особливостей народної хореографії, без балетної постановки та авторської обробки.

У разі існування у фольклорному колективі інструментальної групи, музики мають грати на традиційних народних інструментах: народна скрипка (за строем і способом гри, а сам інструмент може бути фабричним), українські цимбали (бажано наддніпрянські), дуда, басоля, сопілка, бубон (решітку), бухало та інші ударні і шумові інструменти, а також старосвітська бандура, кобза Вересая та ліра у відповідних моментах. Інструментальні гурти (троїсті музики, веселики) повинні мати типовий для фольклорних гуртів склад виконавців. Наприклад: гурти із двох виконавців – скрипка і бас; скрипка і бубон тощо; гурти із трьох виконавців – скрипка, скрипка-“втора” і бубон-решето (типові для Полтавщини та Полісся, для Київщини – як проникнення), скрипка, скрипка-“втора” і бухало або решето (бубон), можливі також цимбали, що побутували на Київщині. Не допускаються інструменти, що не є українськими народними традиційними (гармошка (за виключенням пісень ХХ ст.), баян, акордеон, контрабас, балалайка, домра, ложки, сучасні бандури, сопілки, гітароподібні і домроподібні “кобзи” тощо). Рекомендовано відмовитися від оркестрових інструментів, на яких грають музиканти народно-академічної культури і художньої самодіяльності.

Автентичні інструменти є яскравою і характерною ознакою саме автентичних фольклорних гуртів.

Репертуар повинен включати музику, що побутує в місцевостях (етнографічних регіонах), звідки є колектив, і має виконуватися в традиційній манері.

Важливо мати паспорти творів чи обрядів, записаних власне виконавцями від інформаторів. Це дозволить використати зібрану інформацію професійним науковцям і дослідникам.

Зразок оформлення паспортизації (оформлення усної інформації):

- назва твору (пісні, танцю, обряду, казки, гумору тощо);
- дата проведення збору інформації (оформлення);

- місце збору інформації;
- інформатори: ім'я, по батькові, прізвище (для жінок – додатково дівоче) особи чи осіб – носіїв інформації, дата та місце народження, теперішнє місце проживання;
- Інформація про те, де почутий чи побачений даний зразок фольклору (хто передав чи навчив), частиною якого обряду чи дії він був.

Рекомендації виконавцям (співакам, які здійснюють відтворення) української автентики за розробками провідних науковців-етнографів України (автори: Євген Єфремов – кандидат мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, фольклорист-етнограф, керівник фольклорного гурту “Древо” м. Київ; Маргарита Скаженик – етномузиколог, керівник фольклорного гурту “Володар”, науковий співробітник науково-дослідної лабораторії із вивчення і пропаганди музичного фольклору Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.

- Загальні рекомендації:
 - сценічна поведінка: максимальна відмова від ефекту сценічності, надмірної театралізації у відтворенні традиційних обрядів, танців;
 - уникнення академічності вокальної постановки, академічних виконавських прийомів (напр. утримання звуку в кінці пісні);
 - штучне додавання голосів, використання засобів гармонізації народних мелодій, що не відповідає традиційному виконавству;
 - слід дотримуватися особливостей народного багатоголосся – гуртове виконання нижнього голосу та сольне виконання верхнього;
 - необхідно врахувати вікові, статеві особливості, соціальний аспект у доборі репертуару.

• Примітки:

Для співацького тембру Лівобережної Наддніпрянщини в цілому характерна округлість з опорою на грудний резонатор. Щоправда, верхній підголосок стає плоским для зручності звуковидобування у високому регістрі. Так само – переважно пласкувато – виконується “тончик”. Характерна голосова вібрація. У суміжних з південною Київщиною районах Черкаської області (Корсунь-Шевченківський, Черкаський) існує своєрідний триголосний спів з “тончиком”. Тончик виконується сольо в головному регістрі, він октавою вище дублює нижній гуртовий “бас”. Основний голос знаходиться в середині фактури, він також виконується сольо.

Для співацького тембру на Київському Поліссі характерна плоскість з опорою на грудний резонатор. Майже відсутня голосова вібрація.

Щоб у творчій роботі керівник колективу спирався на достовірну, науково обґрунтовану інформацію, рекомендуємо перечитати ряд наукових праць та опрацьованих польових досліджень етнографів, котрі в різні часи вивчали Київщину.

Рекомендуємо ряд наукових праць, оглядів, досліджень на тему звичаїв та обрядів Київщини (підготували Наталя Зубер, Світлано Захарченко – наукові співробітники Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”), які стануть допоміжними для керівників фольклорних колективів, що спрямовують свою творчу діяльність на автентичну.

Бібліографія про традиції Київщини:

1. Маркевич М. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. – К. : Час, 1992. (є інформація про Київщину).
2. Старков В. Традиційна ігрова культура населення України. – К., 2009.
3. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології. – К. : Мистецтво, 1995.
4. Максимович М. Дні та місяці українського селянина. – К., 2002.
5. Іванникова Л. Вечорниці. А що після них? – К. : Житомир. обл. друкарня, 2008. – 70 с.
6. Народна культура українців: життєвий цикл людини. Т. 1: Діти. Дитинство. Дитяча субкультура / За ред. М. Гримич. – К., 2008. (є Київщина).
7. Українська родина. Родинний і громадський побут / Упор. Орел Л. – К. 2000. (є Київщина і Черкащина – територія колишньої Київської губернії).
8. Николайчик Ф. Новые свадебные малорусские песни в общем ходе свадебного действия // “Киевская старина”. – 1883, № 2. – февраль. – с.5.
9. Копержинський К. Обряди збору врожаю у слов’янських народів у найдавнішу добу розвитку / Первісне громадянство і його пережитки на Україні. – К., 1926.
10. Зубер С. Весільний обряд Правобережної Переяславщини // Наукові записки Переяславка : Збірник наукових статей Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”. – Вип. 3(5). – К. : Міленіум, 2009.

11. Зубер С. Особливості випікання весільного хліба на Переяславщині // Наукові записки Переяславка : Збірник наукових статей Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”. – К. : Міленіум, 2008.

Варто розібратися з такими важливими складовими автентичного фольклору, як мова та діалекти. Тому рекомендуємо:

1. Атлас української мови. – Т.1 : Полісся, Середня Наддніпрянщина і суміжні землі. – К. : Наук. думка, 1984.
 2. Говори української мови. Збірник текстів / Відп. ред. Т.В. Назарова. – К. : Наук. думка, 1977.
- Базова література з фольклору та етнографії (обрядів та звичаїв):
1. Килимник С. Український рік у народних звичаях : у 3-х кн. (I-V томи). – К. : Обереги, 1994.
 2. Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології. – К. : Мистецтво, 1995. – 336 с.
 3. Воропай О. Звичаї нашого народу. – К. : Оберіг, 1993.
 4. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П.П. Чубинским : в 7-ми т. – СПб., 1874.
 5. Балушок В. Обряди ініціації українців та давніх слов’ян. – Львів-Нью-Йорк : В-во М.П. Коць, 1998. – 216 с.
 6. Войтович В. Українська міфологія. – К. : Либідь, 2002. – 663 с.
 7. Українці: історико-етнографічна монографія : у 2-х кн. / Ред. А. Пономарьова. – Опішне : Українське народознавство (вид-во Держ. музею-заповідника укр. гончарства в Опішному, Полтавщина), 1999. – Кн. 1 – 528 с. – Кн. 2–544 с.
 8. Довженко Г. Діти і пісенний фольклор / Народна культура українців: життєвий цикл людини : історико-етнологічні дослідження : у 5 т. / Наук. ред. М. Гримич. – К. : Дуліби, 2008. – С. 117–137.
 9. Дзига. Українські дитячі і молодечі народні ігри та розваги / Укл. В. Семеренський, П. Черемський. – Харків : Друк, 1999. – 528 с. (з нотами).
 10. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. – К. : Либідь, 2006.
 11. Климець Ю. Купальська обрядовість в Україні. – К. : Наук. думка, 1990. – 144 с.
 12. Круть Ю.З. Хліборобська обрядова поезія слов’ян. – К., 1973. – 211 с.
 13. Весілля : У 2 кн. / Упор. М.М. Шубравська. – К. : Наук. думка, 1970. – Кн. 1. – С. 412–440 (опис обрядів, пісні з нотами).
 14. Весільні пісні : у 2 кн. / Упор. М.М. Шубравська. – К. : Наук. думка. 1982. (пісні з нотами).
- Це, звичайно, далеко не повна бібліографія до заданої теми, але необхідна для того, щоб розпочати таку важливу на сьогодні діяльність зі збереження та популяризації дійсних зразків усної народної творчості українського народу.

Резюме

ОСОБЕННОСТИ ПРЕЗЕНТАЦИИ ФОЛЬКЛОРА ТВОРЧЕСКИМИ КОЛЛЕКТИВАМИ НА КУЛЬТУРНЫХ МЕРОПРИЯТИЯХ В СКАНСЕНАХ УКРАИНЫ (по опыту работы НМНАБУ)

Куклина И.Н. (Киев)

В сообщении подаются краткие методические рекомендации по форме подачи фольклора на территории этнографических музеев под открытым небом. Очерчены главные требования по исполнению, манере пения и сценического поведения, особенностям одежды и репертуара коллективов.

Ключевые слова: фольклор, традиционная манера пения, традиционная одежда, особенности народного многоголосия, хореографии, инструментальной музыки.

Summary

THE PROBLEMS OF FOLKLORE PRESENTATIONS IN UKRAINIAN OPEN AIR MUSEUMS (on the experience of MFAFU)

Kuklina I.M. (Kyiv)

The report is submitted by brief guidelines on the form for submission of folklore in the territory of the ethnographic open-air museums. There are outlined key requirements for performance such as the manner of singing and stage behavior, especially clothes and repertory.

Key words: folklore, traditional manner of singing, traditional clothes, especially folk-singing, dancing, instrumental music.

Костик М.В.
(Галич)

МУЗЕЙНО-ТУРИСТИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ “ГАЛИЦЬКА БРАМА”: ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ, РОЗВИТОК ТУРИЗМУ І МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ

УДК 069.1 (477.83/86) : 061.7

Анотація: У статті на основі проведення музейно-туристичних фестивалів “Галицька брама” в Музеї етнографії Національного заповідника “Давній Галич” розкрито методи популяризації національної культури етнографічних регіонів Прикарпаття, зокрема Опілля. Звертається увага на збереженні традицій, обрядів, ремесел, фольклорної творчості краю, на яких тримається історія і самобутність нашого народу, майбутнє Української держави.

Ключові слова: фестиваль, архітектура, фольклор, гаївки, веснянки, одяг, ковальство, писанкарство, гончарство, узвар, памушки, туризм.

Сьогодні, коли процес глобалізації суспільства проходить швидкими темпами, важливо зберегти самобутність того чи іншого народу, його культуру, традиції, звичаї, обряди. Етнографічні фестивалі, які проводяться в різних регіонах України, відображають сконцентрований показ культури, історії і традицій того регіону, де він проводиться. На найвідоміші етнофестивалі з’їзджаються любителі пізнавальних подорожей з усього світу.

У травні 2011 року в Музеї етнографії Національного заповідника “Давній Галич” започатковано проведення обласного музейно-туристичного фестивалю “Галицька брама”, присвяченого Міжнародному дню музеїв. Фестиваль проводиться щорічно з метою популяризації національної культури, народних традицій, ремесел та фольклорної творчості краю, а також сприяння розвитку туризму і музейної справи.

На першому фестивалі “Галицька брама” в мікроселах чотирьох етнографічних регіонів Івано-Франківської області – Опілля, Покуття, Гуцульщини, Бойківщини – відбувалися святкові дійства. Працівники заповідника й багато хто з гостей були одягнені в народний одяг, що додавало святковості. Учні шкіл галицького району та працівники Музею етнографії водили “Кривого танцю”, “Подоланочку”, “Огірочки” й інші гаївки та веснянки. Малі дітки з великим задоволенням виконували роль “подоланочки”. А один з колективів виконав козацький танець “Бойовий гопак”. Біля кожної оселі господині частували учасників й гостей свята різними народними стравами. Тут були пампушки з узваром, сало з часником й інші смаколики. Гості свята мали можливість оглянути житла етнографічних регіонів Прикарпаття, предмети побуту та декоративно-ужиткового мистецтва, одяг, вишивку тощо.

Народні умільці та викладачі Малої академії народних ремесел міста Галича проводили майстер-класи з виготовлення гончарних виробів, кованих речей, розфарбовування писанок. Кожен міг спробувати виготовити керамічний глечик, вибити на згадку фестивальну пам’ятну монету.

У 2012 році на фестивалі “Галицька брама” в музеї етнографії було проведено презентацію музеїв, що належать до заповідника “Давній Галич”. Презентували свої заклади директор Івано-Франківського краєзнавчого музею Ярослав Штиркало та керівник Івано-Франківського художнього музею Михайло Дейнега. Популяризація туристичних об’єктів заповідника й обласних музеїв сприяла ознайомленню з давніми музейними раритетами, а представники музеїв запрошували до себе відвідувачів. Етнічні регіони Івано-Франківщини були представлені через народні забави, театралізовані дійства, виступи фольклорних колективів. Гості свята змогли скуштувати страви народної кухні, характерної для того чи іншого регіону, придбати на ярмарці твори народних умільців. Виставки та майстер-класи з виготовлення творів декоративно-ужиткового мистецтва знайомили відвідувачів з народними ремеслами, допомагали зрозуміти побут та звичаї українців Івано-Франківщини.

У 2013 році в Музеї етнографії Національного заповідника “Давній Галич” вже втретє відбувся музейно-туристичний фестиваль “Галицька брама”. Розпочався фестиваль виступом акторів молодіжного театру “ЛюбАрт” (м. Калуш). Вони у постановці “П’ятий елемент” відтворили одвічну боротьбу добра і зла, змагання різних стихій природи. По закінченні виступу глядачам було відкрито вирізьблені з дерева скульптури співця Митуси, будівничого Авдія, книжника Тимофія та княгині. Тут гостей привітав король Данило на коні. Це дійство, фактично, відбулося на місці, де в княжі часи проходив перший ряд оборонних валів. Герої з княжих часів допомогли глядачам відтворити в своїй пам’яті давні історичні події, пов’язані зі стольним градом Галичем і Галицькою землею.

На ярмарці виробів декоративно-ужиткового мистецтва особливо привертала увагу речі з соломки, ляльки-мотанки, керамічний посуд, тарелі з зображеннями пам’яток давнього Галича, декоративні прикраси. Народні умільці проводили майстер-класи з виготовлення гончарних виробів, кованих речей та інші.

Цікавим був святковий концерт, на якому виступали учасники художньої самодіяльності, а також естрадні виконавці. Театр моди Світлани Павлик з Інституту мистецтв Прикарпатського університету представив колекцію народного одягу, виконану автором. Майстерно пошите з ексклюзивною вишивкою народне вбрання зацікавило гостей свята. Не менш красивою була колекція народного одягу, яку представив театр Наталії Штиркало з Івано-Франківського краєзнавчого музею.

У 2014 році музейні працівники запропонували провести музейно-етнографічний фестиваль “Галицька брама” на основі опільських великодніх звичаїв та обрядів під назвою “Зав’яжемо вінець”. Впродовж всього світлого тижня біля церкви Всіх Святих Музею етнографії Національного заповідника “Давній Галич” шкільні фольклорні колективи регіону відтворювали гаївки, які побутують на теренах Опілля. У Провідну неділю в Музеї етнографії відбулося завершення святкового дійства. Тут зібралися всі колективи разом. Діти водили “Кривого танцю”, “Подоланочку”, “Огірочки”, “Жучка”. Співали “Попід зелені лози”, “Соловейчику пташку” та інші. Це справжнє свято Весни і Воскресіння Христового привітав і благословив отець Володимир із церкви Різдва Христового.

Отець Роман Наритник, парох села Берлоги, що на Рожнятівщині, завітав на свято разом із групою школярів. На Бойківщині гаївок не водять, тож діти мали змогу відчувати всю радість і велич весняного свята.

Юні художники з Малої академії народних ремесел разом із педагогами влаштували майстер-клас із розпису писанок, вихованці Центру дитячої та юнацької творчості пропонували гостям свята власноруч виготовити великодні сувеніри.

Однак справжнім сюрпризом і для учасників, і для присутніх став незапланований візит Міністра культури України Євгена Нищука. Діти запросили гостя в коло. Євген Нищук привітав усіх зі святами і зазначив, що ці гаївки, які сьогодні звучать із уст юних виконавців, – це велика магія, генетичний код нашого народу. Через них твориться гармонія світу, яка вселяє в нас віру, що український народ подолає усі негаразди, адже ми сповнені любові до своїх ближніх. А це дає можливість ще більше пізнати себе, свій народ, свою неньку-Україну.

На етнографічному фестивалі в квітні 2015 року, що відбувся в Музеї етнографії заповідника “Давній Галич” у Провідну неділю, популяризувалися опільські великодні звичаї, обряди і традиції. В музеї панувала атмосфера і побут того часу, коли жили і творили історію наші діди і прадіди. Пам’ятки народної архітектури, предмети декоративно-ужиткового мистецтва й побуту, народні пісні, танці, перекази, національний одяг, народна кухня, традиційні ремесла широко презентували культуру нашого регіону.

Школа, церква і громади спільно готувалися до Великоднього дійства, яке об’єднало у Провідну неділю і дорослих, і малих. Багатогранне святкове дійство на основі народних звичаїв і традицій береже історію українського народу і майбутнє нашої держави.

Етнографічні фестивалі “Галицька брама”, які щорічно проводяться в Музеї етнографії Національного заповідника “Давній Галич”, сприяють відтворенню історичного середовища життя і побуту наших предків, наглядно демонструють народну архітектуру, предмети побуту та декоративно-ужиткового мистецтва, народні ремесла. Популяризація традиційного життя того чи іншого етнографічного регіону, одягу, звичаїв, обрядів, пісні і танцю сприяє збереженню національної культури, історії та самобутності його народу.

Презентація музеїв Національного заповідника “Давній Галич” та музеїв Прикарпаття на етнофестивалі сприяє розвитку туризму та музейної справи.

Резюме

МУЗЕЙНО-ТУРИСТИЧЕСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ “ГАЛИЦКАЯ БРАМА”: ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ, РАЗВИТИЕ ТУРИЗМА И МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Костик М.В. (Галич)

В статье на основе проведения музейно-туристических фестивалей “Галицкая брама” в Музее этнографии Национального заповедника “Древний Галич” раскрыты методы популяризации национальной культуры этнографических регионов Прикарпатья, в частности Ополья. Обращается внимание на сохранении традиций, обрядов, ремесел, фольклорного творчества края, на которых держится история и самобытность нашего народа, будущее Украинского государства.

Ключевые слова: фестиваль, архитектура, фольклор, гаивки, веснянки, одежда, ковка, роспись писанок, гончарство, узвар, пампушки, туризм.

Summary

**MUSEUM AND TOURIST FESTIVAL “GALICIAN GATE”:
PROMOTING NATIONAL CULTURE, DEVELOPMENT OF TOURISM AND MUSEUMS**

Kostyk M.V. (Galich)

On the basis of the museum and tourist festivals “Galician Gate” at the Museum of Ethnography “National reserve” Ancient Galich “disclosed methods popularization of national culture all regions of the Carpathians, including Opole. Attention is paid to the preservation of traditions, rituals, crafts, folklore edge, which keeps the history and identity of our nation, the future of the Ukrainian state.

Key words: *festival, architecture, folklore, hayivky, freckles, clothing, blacksmithing, egg painting, pottery, stewed fruit, pamushky tourism.*

Сокил Г.П.
(Львів)

ГРИГОРІЙ ДЕМ’ЯН – ДОСЛІДНИК ДУХОВНОГО СКАРБУ НАЦІЇ

УДК 016:929

Анотація: У статті йдеться про науковий доробок відомого українського фольклориста, етнографа, історика Григорія Дем’яна. Основну увагу зосереджено на повстанській тематиці. Одним з перших в Україні Григорій Дем’ян відкрито порушив проблеми з історії національно-визвольних змагань ХХ століття, студіюючи її комплексно з усною народною словесністю.

Ключові слова: *Григорій Дем’ян, фольклорист, громадський діяч, повстанські пісні, національно-визвольні змагання.*

Григорій Дем’ян – виходець із Бойківщини, з самого її осердя – села Грабовець Сколівського району Львівської області. Тут він народився 2 червня 1929 року (тут і похований 14 квітня 2013 року) біля підніжжя славної гори Маківка – тієї Маківки, де в 1915 році відбувся переможний бій Українських Січових Стрільців над російськими військами. У 1940–1950-х роках він контактував з вояками Української Повстанської Армії, отримував і передавав необхідну інформацію, переховував націоналістичну літературу переважно на Маківці з її густими лісами. За небайдужість до цих змагань був затриманий ще сімнадцятирічним юнаком (1946 року), коли розклеював листівки-агітки проти виборів. Як згадував Г. Дем’ян, протримали його тоді в Славську в КДБ півтори доби, увесь той час били, допитували, проте він нічого не сказав. І надалі постійно підтримував зв’язки з хлопцями-повстанцями. Тому не забарився і другий арешт – 1949 року, набагато небезпечніший, ніж перший, оскільки у криївці, на яку напали вороги, серед інших речей знайшли книжку з обгорткою від шкільного зошита з прізвищем “Дем’ян”. Він дійсно забезпечував вояків УПА літературою, приносив її під Маківку на домовлене місце, звідки вони самі забирали, інколи передавав прямо в руки. А тоді якось випустив з уваги, що на обгортці написано його прізвище. І знову арешт і допит. На всі питання відповідав: “Не знаю! Не бачив! Не чув!” [14, с. 23].

Часто любив згадувати Григорій Дем’ян про його незабутні зустрічі з талановитим політвиховником Української Повстанської Армії “Чорнявим”, який помітив у ньому Божу іскру, талант майбутнього науковця, котрий зможе донести у своїх працях до прийдешніх поколінь ідею великого змагу за волю України. Такі епізоди з біографії вченого свідчать, що національно-визвольний дух притаманний йому з ранніх юначих літ і залишався впродовж життєвого шляху, щораз міцніше гартуючись. Бойовий дух ніколи не згасав у Григорія Дем’яна. Він надавав йому снаги й енергії, яку вчений переплавляв у численні статті, нариси, збірники, монографії, створюючи свій величний духовний пам’ятник для України. Тому не дивно, що сформувався він як великий патріот, націоналіст, для якого Україна була понад усе. Життєві перипетії “кидали” Григорія Васильовича у важкі, часом надскладні ситуації. Але з кожної він намагався вийти чесно, гідно, не зробивши нікому зла. Завжди і скрізь, де б не був, знаходив себе у праці, дотримуючись життєвого кредо: кожної днини, кожної хвилини працювати для утвердження своєї нації.

Григорій Дем’ян – кандидат історичних наук, фольклорист, краєзнавець, етнограф, літературознавець, педагог. Закінчив історичний факультет Львівського державного університету (1960), аспірантуру Ужгородського державного університету (1971), захистив кандидатську дисертацію у Львівському університеті ім. І. Франка (1989). З 1945 до 1989 учителював, упродовж 1989–2010 – науковий, старший науковий співробітник Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії (з 1992 – Інститут народознавства НАН України). Дійсний член НТШ (1992), народний депутат Верховної Ради України (1994–1998). Перший лауреат Республіканської премії ім. П. Чубинського (1989), Фонду духовного відродження ім. митрополита Андрея Шептицького (1992). Нагороджений пам’ятними медалями Михайла Грушевського, Климента Квітки, Степана Бандери за заслуги в національно-визвольній боротьбі в утвердженні та розбудові держави. За багаторічну плідну працю в галузі досліджень історії, фольклору українського народу нагороджений Почесною грамотою НАН України (2009) [13, с. 620–622]. Диплом І ступеня переможця XVII конкурсу ім. Мирона Утриска (м. Турка) присуджено йому за книгу “Український повстанський фольклор” (2005) уже посмертно (2013).

Наукова праця Г. Дем’яна багатогранна. Вагоме місце поруч з історією посіла фольклористика. Він залишив тисячі записаних народних пісень, сотні казок, легенд, переказів, народних оповідань. Не випадково цю титанічну працю було відзначено народознавчою премією ім. П. Чубинського. Науковий доробок

Г. Дем'яна налічує понад півтори тисячі публікацій, серед яких, зокрема, книжкові видання: “Таланти Бойківщини” (1991), “Іван Вагилевич – історик і народознавець” (1993), “Повстанський мартиролог”, “Бандерівці” (обидві – 2000), “Генерал УПА Олекса Гасин-“Лицар” (2002), “Грабовець: історико-народознавче дослідження” (2007). Він – упорядник творів Костянтини Малицької “Малі герої” (1991), Володимира Мазура “Ми плакали віру у визволення України” (2000). Автор перших узагальнюючих фольклористичних праць “Українські повстанські пісні 1940–2000-х років: історико-фольклористичне дослідження” (2003) та “Українська фольклористика в Галичині кінця XVIII – початку XIX ст.” (2004). Г. Дем'ян – співупорядник (разом з Р. Кирчівим) збірки “Народні пісні в записах Григорія Ількевича” (2003), упорядник збірника “Степан Бандера та його родина в народних піснях, переказах та спогадах” (2006). Уперше систематизував джерела та літературу з повстанської тематики у виданні “Український повстанський фольклор: матеріали до бібліографічного покажчика” (2005), подавши у реєстрі 365 позицій, з-поміж них – книжкові видання, окремі публікації текстів, монографії, нариси, статті та рецензії, які допомагають зорієнтуватися збирачам, дослідникам і популяризаторам цього тематичного масиву усної словесності.

Свою діяльність учений щораз більше спрямовував на дослідження фольклору, пов'язаного з національно-визвольними змаганнями ОУН і УПА. Історично так склалося, що фольклор ХХ ст. залишився поза увагою як збирачів, так і дослідників. Нині цілком очевидні й зрозумілі причини такого стану: радянська тоталітарна система руйнувала, нищила фізично й духовно все національне. Але найживучішим нервом національного організму виявилася пісня, в тому числі й повстанська. “Повстанські пісні, – як зазначив Г. Дем'ян, – це ті твори народного вокалу, які виникли в середовищі учасників визвольної боротьби ОУН–УПА, їхніх тодішніх і пізніших однодумців та прихильників. У них оспівуються ідеали, священна і справедлива мета – здобуття незалежності і побудова власної державності на всіх своїх етнографічних землях, відтворюються і увіковічуються незабутні картини військового та підпільного побуту, подвигів і жертвності українських патріотів, безсмертні образи цих героїв” [12, с. 5]. Цей пласт усної народної словесності дослідник не безпідставно вважав найбагатшим і найціннішим надбанням всього українського фольклору ХХ сторіччя.

Важливо наголосити, що фіксувати повстанські пісні Григорій Васильович розпочав ще задовго до проголошення незалежності України. З опублікованих його матеріалів деякі датуються 1940-ми роками. До них належать пісні, записані в Грабівці: “Тей, на півночі, на Волині” (7 січня 1945 р.), “Сніги село засипали” (8 січня 1949 р.), цикл коломийок (1 травня 1946 р.) та багато інших.

Одним із перших в Україні Г. Дем'ян відкрито порушив наукові проблеми з історії національно-визвольних змагань ХХ століття, студіюючи її комплексно з усною історією народу. З цього приводу опублікував окрему добірку “Двадцять п'ять повстанських пісень” (1992) [6], у якій репрезентовано колядки (“Нова радість стала, як УПА повстала”), гаївки (“Браття-сестри, кругом станьмо”), історичні пісні про В. Жукевича (“В неділю рано в Бережниці”), П. Харчука (“Нестримним потоком чота за чотою”), Б. Никорчука (“Тайок зелененький стоїть над водою”). Документальним свідченням факту заповнення криниць тілами закатованих українців є пісня “На Спаса сполудня”.

Уснопоетичні матеріали національно-патріотичної тематики Г. Дем'ян активно публікував у різних періодичних виданнях, скажімо, в “Народній творчості та етнографії”, “Визвольному шляху”, “Волі і Батьківщині”, “Державності”, “Шляху перемоги”, поміщаючи тексти повністю або вплітаючи їх у канву статей з різних проблем.

У Києві 2000 року побачила світ книжка “Бандерівці” [1], в якій подано тридцять життєписів незламних українських націоналістів від рядового стрільця Миколи Жолобовича (“Граба”) до першого командира УПА Дмитра Клячківського (“Клима Савура”). Відзначимо, це досить важлива сторінка у справі національної культури, адже, на правду, честю нашої нації має бути опрацювання бодай коротких біографічних довідок про всіх полеглих за незалежність України. Прийдешні покоління українців повинні знати, якою ціною здобувалася воля. Показавши все це, зазначив Г. Дем'ян, допоможемо й світові зрозуміти істинні прагнення наших самостійників, які ціною власного життя доводили світові, що для них воля і добро Батьківщини були повсякденним мірилом буття. Саме тому вони стали її гордістю і славою, благородним прикладом для нащадків на прийдешні тисячоліття. Скажімо, з цікавістю для себе відкриваємо життєпис Євгена Полотнюка “Ойгена”, чоловіка Ірини Вільде, який також був самовідданим борцем за державну незалежність України, один із зачинателів повстанського руху в Прикарпатті. Усього 37 років прожив, але свідоме життя присвятив боротьбі за волю. Та, зрештою, переглядаючи книжку, яка ілюстрована портретами героїв, бачимо здебільшого молоді усміхнені, щасливі обличчя. Їм, повстанцям, тоді було ледве за 20, зрідка кому за 30. Тому особливо потрібне таке видання для молоді, адже це про їхніх ровесників, на

героїчних прикладах яких має виховуватися наша молодь. Нині можна з впевненістю заявити, що подвиги героїв-повстанців, про яких так достеменно збирав і досліджував матеріали Григорій Васильович, не пройшли марно. Аналогічні риси – піднесеність духу, відданість Україні, саможертвність – простежуються в наших сучасників і під час Революції Гідності та в неоголошеній війні з російським агресором. Такий же цвіт нації рухає історію, незламно захищаючи свою землю від ворога.

З-під пера Г. Дем'яна виходять розширені нариси з фрагментами фольклору, спогадами, документами, які переростають в окремі дослідження. Так, чимало часу знадобилося, щоб зібрати матеріали про генерала УПА Олексу Гасина – “Лицаря” [3], захоплюючи розповіді про якого чув ще в свої шкільні роки (1936–1945). І хоча намір написати виник ще на початку наукової праці, здійснився майже наприкінці життєвого шляху вченого. Об'ємне видання “Генерал УПА Олекса Гасин – “Лицар”” (648 с.) написано на основі достовірних джерел та літератури, більшість з яких уперше введені в науковий обіг. Дослідження охоплює період від дитячих та юнацьких літ повстанця до обставин і місця героїчної смерті, а також вшанування пам'яті Гасина. Назвемо хоча б кілька розділів книги: “Праця в товариствах “Сокіл”, “Просвіта”, “У польських тюрмах і таборі Березі Картузькій”, “Особиста дружба і співпраця зі Степаном Бандерою”, “Добір і вишколювання кадрів УПА”, “Гестапівський арешт і визволення з Дрогобицьких Бригідок”, “На чолі ГВШ УПА”, “Доля дружини і дітей”. Фольклористів зацікавлять, крім того, народні оповідання, перекази, пісні, пов'язані з іменем “Лицаря”, які органічно вплетені в структуру монографії.

Різномітно пізнати як основного героя, так і багатьох його сподвижників допоможуть цінні документи й матеріали, подані в додатках. Відзначимо велику цінність цих фактів, які довгий час залишалися невідомими. Саме завдяки авторові книжки, якому вдалося записати чимало спогадів, свідчень родини, знайомих генерала, відшукати в різних архівах різносторонні матеріали, дослідження вийшло справді-таки оригінальне, унікальне. Можна з упевненістю заявити, що книжка є прекрасним духовним пам'ятником незламному борцеві за Україну.

Велику трудомістку роботу провів Г. Дем'ян, підготувавши “Повстанський мартиролог Сколівщини”, що складає 423 сторінки. Шляхом скрупульозного дослідження встановлено 2094 особи, подано ановані життєписи полеглих за волю України, вихідців із Бойківщини, а також 419 невідомих з-поза меж цього району. Своєрідну сторінку в студіюванні героїки націоналістичного руху вписав учений добротною розвідкою “Туцупульщина у визвольній боротьбі ОУН-УПА” [5], в якій часто покликається на фольклор, що приурочений національно-визвольній боротьбі в цьому краю.

Систематичне вивчення повстанського фольклору переросло в потужну монографію Г. Дем'яна “Українські повстанські пісні 1940–2000 років (історико-фольклористичне дослідження)” [5]. Це перша в українській народознавчій науці праця з названої проблематики, до того ж такого обширного формату. Автор здійснив скрупульозний огляд джерел та літератури, які попередньо апробував окремими історіографічними статтями. Особливу увагу приділив Г. Дем'ян з'ясуванню історичної основи повстанського фольклору (розділ II). Ідеться не тільки про історичну особу чи подію, яка стала основою тієї чи іншої пісні, а й розгорнуте історичне тло аж до деталей. Правду кажучи, історію повстанського руху можна надійно і впевнено вивчати за пісенними рядками.

З фольклористичної позиції викладений матеріал про тюремні пісні. Автор заглиблюється у витоки пісень, простежує їх динаміку. Іншими словами, він бачить явище не тільки на горизонталі, а й по вертикалі. Дослідник зробив вдалу спробу виявити домінуючі функції пісень, спільні й специфічні риси всього аналізованого фольклорного масиву, порівняв власне народні твори з піснями літературного походження, зробив спробу жанрової класифікації. Щоправда, як слушно зауважив сам Г. Дем'ян, повстанська пісенність є значною мірою специфічна і розмістити її у звичній схемі жанрово-тематичної класифікації неможливо. Він запропонував іменувати основну масу цих пісень військово-повстанськими, до яких, на його думку, належать відповідні гімни, маршові (загальноупівські, курінні, сотенні, подекуди й чотові) та пропам'ятні пісні. До інших жанрово-тематичних груп відніс історичні, баладні та новинкові (хроніки), тюремні, висиленські, жартівливі, сатиричні, коломийкові тощо. Дослідник виділив у цьому пласті й обрядові: колядки, щедрівки, веснянки й гаївки, деякі похоронні [10, с. 506]. Щодо обрядових, то мається на увазі наповнення повстанською тематикою відповідних традиційних обрядових жанрів. Поза всяким сумнівом, жанрово-тематична класифікація повстанських пісень потребує значного удосконалення. І це визнавав Г. Дем'ян, проклавши стежку в цьому питанні, сподіваючись на майбутні спеціальні фольклористичні дослідження.

Монографія Г. Дем'яна написана на багатому фактографічному матеріалі. Цінну інформацію в книжці можна швидко відшукати за доданими покажчиками прізвищ, псевдонімів, географічних назв, алфавітним порядком використаних пісень.

Українська повстанська пісня, за словами вченого, – феноменальний духовний скарб нації, який послідовно і впевнено продовжує збагачуватися. Великий його досвід у цій галузі сприяє співпраці з музикознавцями з метою складання пісенних збірників для дитячих, шкільних і студентських хорів, працівників культури, усіх, кому не байдуже надбання української патріотичної пісенності. Таким виданням стала збірка “Пісні українських повстанців 1940–1960 років”, обробку та аранжування мелодій до якої зробив львівський музиколог Юрій Антків, а співупорядник, автор передмови і приміток – Г. Дем’ян [12].

Про те, що національно-патріотична тематика була домінуючою у діяльності Г. Дем’яна, засвідчує низка наукових та науково-практичних конференцій, які він організував: “Повстанський рух на Бойківщині в 1940–1960-х роках” (Львів, жовтень, 1993); “Повстанська боротьба ОУН і УПА на Бойківщині в 1930–1960-х роках” (Турка, 12 вересня 1997); “Маловідомі сторінки життя, діяльності та теоретичної спадщини Степана Бандери” (до 90-річчя Провідника ОУН) (Львів, 28 листопада 1998); “Сім історичних десятиріч ОУН 1929–1999” (Львів, 20 січня 1999); “Братня взаємодія Буковини, Волині, Галичини й Закарпаття в 1938–1939 роках” (6 березня 1999); “Невивчені питання історії УГВР” (Львів, 17 липня 1999). Дослідник підготував нариси, статті про учасників визвольних змагань 1940–1960-х років, але чи не найбільше його цікавила постать Степана Бандери, якому приурочив чимало публікацій, передусім “Всеукраїнська і світова велич Степана Бандери” [2], “Степан Бандера, його життя і діяльність (Вибрані матеріали до бібліографії)” [8], “Головний ідейно-політичний і організаційний натхненник творення і боротьби УПА” [4].

Науково-пізнавальне і політично-виховне значення для українців має згадуваний уже об’ємний збірник про С. Бандеру у фольклорі під назвою “Степан Бандера та його родина в народних піснях, переказах та спогадах” [15]. До нього включено вперше зібрані матеріали, які аргументовано і переконливо розкривають ставлення співвітчизників до видатного Провідника ОУН Степана Бандери. На яскравих конкретних прикладах показано всеукраїнську і світову його велич, висвітлено долі членів родини неперевершеного керівника і теоретика Української національної революції. Монографія містить значну частину досі не відомих фактів, проілюстрована десятками документальних світлин та репродукціями творів мистецтва. У концептуальному відношенні книжка ретельно осмислена і визріла. Матеріали до неї автор збирав цілеспрямовано, оголосивши публічно в пресі звернення до всіх, хто знає про цю неординарну постать. Багато людей відгукнулось, але без наполегливості, справді таки титанічної праці самого упорядника книжка, звичайно, могла і не появитись. Незважаючи на свій тоді вже немолодий вік, Григорій Васильович багато подорожував, насамперед тими місцями, які пов’язувались з іменем українського Провідника. Науковий доробок з повстанської тематики – величний пам’ятник духовному Провідникові української нації, а упорядник виконав свій патріотичний обов’язок перед Україною, задля якої жив, невтомно працював.

Григорій Дем’ян вирізнявся серед своїх сучасників активною життєвою позицією: брав участь у численних мітингах, виголошував доповіді на відкритті пам’ятних знаків борцям за Україну, зустрічався з учнівською та студентською молоддю, часто спілкувався з повстанцями тощо. Його громадсько-політична діяльність досягла свого злету під час депутатства у Верховній Раді України впродовж 1994–1998 років. На цю почесну місію до столиці України його висунув Конгрес Українських Націоналістів, а земляки з Бойківщини підтримали, оскільки знали його насамперед як чесного, правдивого громадянина, палкого патріота, доброго педагога, науковця і чи не найбільше відомого тут записувача фольклору, котрий побував майже в кожному селі цього краю.

У прокомуністичному, зросійщеному на той час парламенті Г. Дем’ян постійно боровся за припинення дискримінації учасників національно-визвольного руху 1940–1960-х років, вимагав на законодавчому рівні визнання членів ОУН і УПА, надання їм статусу ветеранів. Його виступи, наче спалахи блискавки, пронизували ще “заморожений” щодо національного питання депутатський корпус. Як справжній націоналіст, він зумів і тут продемонструвати себе, нагадати присутнім про існування українських патріотичних пісень. Так, з нагоди 90-річчя Романа Шухевича, Олекси Гасина, Дмитра Грицяя, Зенона Коссака та інших ювілейних дат пересилав вітання з парламентської трибуни лицарям ОУН–УПА та їх родинам. “Наша нація оспівала героїзм ОУН–УПА в тисячах неповторних пісень, – наголосив Г. Дем’ян у своєму виступі на сьомій сесії Верховної Ради України 20 червня 1997 р. – Фрагмент однієї з них у виконанні юної патріотки-школярки з села Конюхова на Прикарпатті пересилаю всім слухачам як вітання з нагоди цих ювілеїв”. І тоді ж прозвучав уривок пісні “В славнім селі Конюхові” (про героя Олексу Гасина, вихідця з цього села) [9]. Звичайно, якби тоді прислухалися до його виступів і фахових пропозицій щодо функціонування державної мови, видавничих справ та ін., багато яких залишаються суголосні з нинішніми, очевидно, тепер було б значно менше невіршених проблем, які зрештою вивели українців на Майдан.

Яку б роботу не виконував Г. Дем’ян, вона завжди відзначалася фаховістю, високим науковим рівнем, скрупульозністю. Це яскраво простежується з його масштабного наукового доробку, що вдалося йому опу-

блікувати. А скільки ще не опрацьованого “живого” фольклорного матеріалу в його архівах! Рукописна фольклорна спадщина Г. Дем’яна становить кілька томів:

1) Народні пісні з Бойківщини [Т. 1] (1979) – 400 зразків, зафіксованих у 13 селах Сколівщини та 1 – з Турківщини. До тому долучений рукописний збірничок часів Першої світової війни з Ялинкуватого. За жанрово-тематичним складом народнопісенний фонд різноманітний (обрядові, необрядові пісні, коломийки);

2) Матеріали наукової експедиції в зону будівництва водосховища на річці Стрий: народні пісні (Т. 2). 378 різножанрових пісень репрезентують с. Довге, Новий Кропивник, Рибник Дрогобицького р-ну Львівської обл.;

3) Матеріали Дністровської експедиції 1978 р. (1980). Із 250 пісень переважно записи Г. Дем’яна – обрядові й необрядові пісні, топонімія, пам’ятки матеріальної культури.

Певну частину дитячого фольклору опубліковано, в рукописі залишилось чимало: лічилки, прозивалки, колядки і щедрівки, ігрові пісні, загадки (Дитячий фольклор. Вибрані записи 1945–1985 років. 1985). Легенди та перекази про походження назв населених пунктів становлять окремих рукописний збірник “Ономатологічні легенди і перекази бойків та гуцулів” (1983). Подано 55 текстів з кожної етнографічної групи в алфавітному порядку. Ще більше фольклорних матеріалів не перенесені на папір і зберігаються на магнітних стрічках – із с. Ясень Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., рідного села І. Вагилевича; Яблуньки Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл., де працював парохом І. Могильницький; Мшанця Старосамбірського р-ну Львівської обл., де значну частину свого душпастирського життя провів М. Зубрицький; фольклор сотень інших сіл та міст України, Пряшівщини (Словаччина), Зеленого Клину (Далекий Схід, Росія) ще не представлений науковій громадськості та зберігається у фоноархіві Г. Дем’яна в Інституті народознавства на бобінах та касетах; з них перезаписано 100 на сучасні носії інформації – CD та DVD-диски, головним чином з Бойківщини, інші чекають на опрацювання. І серед цього багатства – на кілька томів повстанського фольклору.

Справедливо розмірковував над працею Григорія Васильовича відомий львівський журналіст, поет Богдан Залізняк: “Йому потрібне ціле видавництво і десятки помічників, аби розшифрувати, підготувати і видати серію збірників “Український фольклор в описах останньої чверті ХХ сторіччя”, серію збірників “Фольклор українського зарубіжжя”, мартирологи полеглих воїнів ОУН–УПА в цілій Західній Україні, а також на нинішніх теренах Польщі, розповісти про трагедію народу, його непогамовну силу в зударі з ворогами України” [11]. Однак Г. Дем’ян не мав ні власного видавництва, ні помічників. Зробив те, що зміг, що встиг. Та абсолютно не перебільшуючи, можна сказати, що залишив для сучасників і нащадків неоціненний скарб. Наше завдання – не втратити, не розпорозити цей унікальний матеріал, а зберегти його для майбутніх поколінь.

Джерела та література

1. Дем’ян Г. Бандерівці [Присвячується 70-річчю ОУН]. – К., 2000. – Кн. 1. – 130 с.
2. Дем’ян Г. Всеукраїнська і світова велич Степана Бандери / Г. Дем’ян // Народознавчі зошити. – 1999. – № 1. – С. 4–10.
3. Дем’ян Г. Генерал УПА Олекса Гасин – “Лицар” / Г. Дем’ян. – Львів, 2003. – 648 с.
4. Дем’ян Г. Головний ідейно-політичний і організаційний натхненник творення і боротьби УПА / Г. Дем’ян // Визвольний шлях. – 1999. – Кн. 3. – С. 301–305.
5. Дем’ян Г. Гуцульщина у визвольній боротьбі ОУН і УПА. Нарис історії та фольклористики / Г. Дем’ян // Історія Гуцульщини. – Львів : Логос, 2000. – Т. 5. – С. 274–434.
6. Дем’ян Г. Двадцять п’ять повстанських пісень / Г. Дем’ян // Україна в минулому. – Київ – Львів, 1993. – Вип. 3. – С. 10–12.
7. Дем’ян Г. Степан Бандера, його життя і діяльність (Вибрані матеріали до бібліографії) / Г. Дем’ян // Народознавчі зошити. – 1999. – № 1. – С. 104–111.
8. Дем’ян Г. Степан Бандера та його родина в народних піснях, переказах та спогадах / Записи та впорядкування Григорія Дем’яна. – Львів, 2006. – 568 с.
9. Дем’ян Г. Увічнений у пісні героїзм. В славнім селі Конюхові / Г. Дем’ян // Шлях перемоги. – 1997. – 23 січ. – Ч. 4 (2230).
10. Дем’ян Г. Українські повстанські пісні 1940–2000 років / Г. Дем’ян. – Львів, 2003. – 581 с.
11. Залізняк Б. Григорій Дем’ян: “Лідерів треба би формувати!” / Б. Залізняк. Діалоги тривають. Книга інтерв’ю. – Львів, 2009. – С. 126–138.
12. Пісні українських повстанців 1940–1960 років. Для дитячого хору на три і чотири голоси / Вибір пісень, обробка та аранжування мелодій Ю. Антківа; упорядкування Ю. Антківа і Г. Дем’яна; передмова і примітки Г. Дем’яна. – Львів, 2002. – 143 с.

13. Сокіл В. Закарбовані навечно / В. Сокіл // Народознавчі зошити. – 2014. – № 3. – С. 612–620.

14. Сокіл Г. Дослідник української народної культури, історії та побуту XIX–XX століть / Г. Сокіл, В. Сокіл // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 4. – С. 28–33.

15. Степан Бандера та його родина в народних піснях, переказах та спогадах / Записи та упорядкування Григорія Дем'яна. – Львів, 2006. – 568 с.

Резюме

ГРИГОРИЙ ДЕМ'ЯН – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ДУХОВНОГО СОКРОВИЩА НАЦИИ

Сокил А.П. (Львов)

В статье идет речь о научном потенциале известного украинского фольклориста, этнографа, историка Григория Демьяна. Основное внимание сосредоточено на повстанческой тематике. Одним из первых в Украине Григорий Демьян начал исследовать проблемы истории национально-освободительной борьбы XX века, изучая ее в комплексе с устной народной словесностью.

Ключевые слова: Григорий Демьян, фольклорист, общественный деятель, повстанческие песни, национально-освободительное движение.

Summary

GRYGORYI DEMIAN – RESEARCHER OF THE NATION'S SPIRITUAL TREASURE

Sokil G.P. (Lviv)

The article deals with the scientific achievements of the famous Ukrainian folklorist, anthropologist and historian Grygoryi Demian. It concentrates on the rebel subjects. One of the first in Ukraine Grygoryi Demian raised the problem of the history of the national liberation struggle in the 20th century, researching it in complex of folklore.

Key words: Grygoryi Demian, folklore, social activist, rebel songs, the national liberation movement.

Галько О.Ю.
(Київ)

“СВІЙ/ЧУЖИЙ” У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ТАРАСА ВОЗНЯКА

УДК 323.2 (477) Т. Возняк

Анотація: У статті на основі праць культуролога Тараса Возняка, опублікованих головню у Незалежному культурологічному часописі “І”, досліджено імагологічний аспект “свій/чужий” в етнокультурних стосунках народностей Галичини міжвоєнного періоду.

Ключові слова: імагологія, “свій/чужий”, Галичина, штетл, Т. Возняк, етнокультурна, міжкультурна пограниччя.

Світогляд людства XX століття, а особливо – другої його половини, ознаменувався глобальним переосмисленням власної екзистенції, взаємовідносин людини і світу, людини й оточення, людини й людини. Відповідно до цього розширився спектр гуманітарних наук, чийм покликанням було пояснення різних явищ, що переживав і переосмислював суб'єкт у процесі свого існування індивідуально і в соціумі. До таких слід зарахувати перелік антропологічних студій (історична антропологія, культурна антропологія, соціальна антропологія), які, в свою чергу, розділилися на різні напрями.

Одним з векторів історичної антропології стала імагологія, саме поняття якої увійшло до наукового обігу не так давно. Коріння імагології як науки походить від компаративного літературознавства, точніше – французького порівняльно-історичного літературознавства 1950-х років [12, с. 251], але нас цікавить саме історична імагологія, що вивчає образи і стереотипи сприйняття оточуючого світу, що існували в минулому.

Термін, який став основою назви науки, походить від латинського *imago* – образ, зображення, відображення. Сама дисципліна вивчає образи “других”, “чужих”, “інших” в свідомості етносів та націй [6] як прояв стереотипізації мислення, тобто як стійкі, емоційно-наповнені, узагальнено-образні уявленні про них в історично-соціальному середовищі. Як зазначає російська дослідниця Е. В. Папілова, імагологія не лише розкриває образ “чужого”, але також, завдяки процесам перцепції та оцінювання, характеризує когнітивного суб'єкта, тобто відображає особливості національної (етнічної) свідомості і властиві їй системи цінностей [13, с. 31]. Імагологія належить до міждисциплінарних галузей. Джерелами її формування є мова, масова та елітарна культура, різні види мистецтв, література, фольклор, семіотика, етнолінгвістика, етнопсихологія, етнологія, етнографія, історія та ін. [13, с. 31].

Але, по суті, імагологія є надзвичайно давньою дисципліною. Вже в працях античних істориків можна віднайти розуміння й бачення чільною нацією – еллінами їхніх сусідів варварів. Так зародилася етнічна стереотипізація, яка, фактично, стала основою імагології (хоча саме поняття етнічних стереотипів є частиною етнопсихології).

Українська імагологія має давнє коріння і базується, в основному, на висновках-стереотипах стосовно інших народностей. Спочатку в літописах, а згодом – в прозі, поезії, історичних та краєзнавчих розвідках виписано образ чужого, під яким ховається іновірець, ворог, пригноблювач. З української історіографічної перспективи тут можна виділити працю Миколи Костомарова “Две русские народности”, перевиданої в 1991 р. У ній він підкреслив “іншість” поляків, прірву між ними й українцями через соціальний поділ, чітко закріплений у їхній свідомості [15, с. 28].

Серед іноземних насамперед слід звернути увагу на доробок польських науковців. Зокрема, на роботу Яна Бистроля “Национальна мегаломанія” (*Bystroń J. S. Megalomania narodow. Warszawa, 1924*). Згодом в журналі “Люд” вийшли його статті “Чорність чужих” та ““Чужі” як людоджери”. В них автор узагальнив стереотипи поляків стосовно інших народів – українців, євреїв, циган. Хоча, зважаючи на час написання його праць – міжвоєнну Річ Посполиту, коли всі були “поляками”, окремі його твердження набувають тенденційності й зверхньої упередженості державної нації до інших недержавних народів [15, с. 12].

На сучасному етапі імагологія розвивається як самостійна наука, яка має своїх adeptів. Починаючи з перших десятиліть XX століття, праці про етнічних “чужих/своїх” випустили в світ українці Ф. Потушняк, Б. Гудь, С. Гаврилюк, російська дослідниця О. Белова, поляки М. Зубрицька, З. Бенедиктович та багато інших [15, с. 20–26].

Серед спеціалізованих видань, що популяризують цю тематику, не останню позицію здобуло видання, яке отримало великий резонанс серед освіченої читаючої публіки. Мова йде про львівський незалежний культурологічний часопис з оригінальною назвою “І” та супровідні йому видання. Провідними темами

часопису, за визначенням Вікіпедії, є “головні проблеми громадянського суспільства, прав людини, між-етнічних відносин, транскордонної співпраці, мультикультуралізму, європейської інтеграції, регіоналізму, глобалізації та антиглобалізаційних рухів, екуменічного діалогу, політичних змін у регіоні” [19]. За нашими спостереженнями, ця одиниця періодики висвітлює екзистенцію історико-культурних та політичних регіонів України, її міст і сіл, населення, культури, субкультур, побуту, науки, освіти, соціальних та політичних процесів краю.

Засновником видання став відомий інтелектуал, культуролог і політолог Тарас Возняк, який водночас є головним редактором і дописувачем. Т. Возняк походить з Галичини (народився на Івано-Франківщині), проживає та працює у Львові. Ці фактори вплинули на формування його світогляду, який в подальшому знайшов прояв в творчості – центром рецепцій та інспірацій автора стали головно Галичина і Львів. Але, якщо відкинути особисті характеристики, слід зазначити, що ідентичність українського населення краю насамперед прив’язана саме до території [9].

Наперед слід констатувати, що жодна з робіт автора прямо не присвячена концепту “свій/чужий”. Історіографія Т. Возняка – це своєрідна таксономія моделювання простору Галичини, в тому числі – філософського. Внутрішню суть своїх “персонажів” Т. Возняк розкриває через ідею, знаковість і багатоструктурний символізм, до якого і входить етнопсихологічний блок “свій/чужий/інший”. Застосування цієї антиномії у його доробку відбувається двома шляхами: для ілюстрації особливостей міжетнічних стосунків та розгляду уявних, соціальних та культурних меж, притаманних певним формаціям. Найчастіше другий аспект висвітлює пограниччя між містом і селом. У статті “Цивілізація очікування” він пише: “Ми, люди, що відносять себе до європейської елліно-християнської цивілізації, живемо, постійно зв’язуючи свої дії з певними нам наперед даними вартостями та канонами” [17]. Важливим доповненням цієї тези, на нашу думку, є доданням до переліку терміна “стереотип”, який логічно напрошується для завершення думки і остаточно доповнює картину формування світогляду та способу мислення представників даної спільноти.

Статті автора, де звучить досліджувана проблема, за винятком окремих, компактно зібраних в двох книжках. Одна з них, наповнена теоретично-філософськими, історичними та культурологічними розвідками, вийшла під назвою “Феномен міста”. Інша, енциклопедично-довідкового характеру, присвячена єврейському феномену галицького краю, відома як “Штетли Галичини” (штетлами називалися гебрейські містечка Речі Посполитої).

Про те, що галицькі містечка були гебрейськими, вказують історики (Ф. Папее, З. Бенедиктович, В. Меламед, І. Монолатій та ін.) та письменники (І. Франко, Ш. Агнон, Й. Рот), що мали відношення до кресових погранич. Скажімо, Ф. Папее називав Сколе жидівським містечком [18, с. 6], а український дослідник С. Качараба з цього приводу зазначає: “Зокрема у 1880 р. євреї були абсолютною більшістю в Бродах, Бучачі, Станіславові, Коломиї, Дрогобичі, Жовкві, Тернополі, Белзі, Болахові, Добромилі, Косові, Ліско, Мостиськах, Перемишлянах, Рудках, Чорткові” [7, с. 124]. Аналогічна ситуація збереглася і в міжвоєнний період.

Гебреї належали до найдавніших і найвпливовіших громад України, чия поява тут губиться в далекому минулому. Історія її розвитку в краю знала різні часи: за Речі Посполитої їхні привілеї майже прирівнювалися до шляхетських [15, с. 106], однак за Австро-Угорського панування, коли їх кількість значно зросла і чисельно вони були на третьому місці після поляків і українців, Марія-Тереза почала вживати заходи для їх зменшення. Однак вже в 60-х роках ХХ століття політика Габсбургів щодо євреїв значно пом’якшилася, більше того – репресивні едикти попередників було скасовано. А під кінець ХІХ – початок ХХ століття знову повернулася епоха переслідування [7, с. 124–125].

Неоднозначною була і ситуація міжетнічних комунікацій гебреїв та інших національностей, де перші намагалися знайти своє місце серед мультикультурного населення Галичини. Аналізуючи ці відносини, у прелюдії до тексту під назвою “Феномен галицького штетла”, автор робить спробу пояснити, в чому ж полягає відмінність народу вибраного від решти соціуму: “... якщо німці та вірмени здебільшого творили на наших землях свого роду факторії, які були пов’язані з їх батьківщиною – Німецькими землями та широко тлумаченим Сходом, то євреї, будучи на той час вже півтора тисячі років вигнанцями, мали інший статус. Звичайно, десь за метафізичним овидом була Земля Ізраїля, Ерец Ізраель, до якої вони мали колись повернутися. Однак у вигнанні, розсіянні-галуті потрібно було зберегти себе як народ, зберегти віру – і, разом з тим, облаштуватися не як у тимчасовому таборі, а надовго, що насправді перетворювалося назавжди” [5, с. 3–4].

Як вже було зазначено раніше, дослідник не тільки викладає на сторінках часопису власні рецепції та рефлексії стосовно вказаної проблеми. Дуже багато номерів часопису “І”, відредагованого вченим, торкалися її безпосередньо чи опосередковано. Скажімо – “Гебрейський Львів”, “Гебрейський усе-світ Галичини”, “Україна та юдеї, гебреї, євреї” та багато інших. До переліку авторів цих видань входив широкий

діапазон майстрів – від Гершома Шолема, знаного теоретика гебрейської містики, до відомого історика гебрейської спільноти в Україні Володимира Меламеда. Т. Возняк неодноразово звертався і до літератури кресів, а саме – до майстрів гебрейської кресокультури Галичини Шмуеля Агнона, Бруно Шульца, Йозефа Рота, Манеса Шпербера.

Робота над редагуванням цих збірок багато в чому не лише збагатила знання Т. Возняка про гебреїв та гебрейство взагалі, а й, очевидно, сформувала його підхід до цього питання, його ставлення, інспірації. На відміну від більшості зазначених авторів, він практично не вдавався до оцінювання чи характеристик, подаючи виключно історичний фактаж. Але однозначним у його трактуванні стало питання особливості гебреїв.

Імагологія, як вже було вказано, базується на протиставленні або співіснуванні сутностей “свій/чужий” або “свій/інший”. Досліджуючи через призму цих понять міжетнокультурні пограниччя Галичини, вчені застосовували до них обидві пари дефініцій. Результатом є дещо, на наш погляд, парадоксальні висновки, але, тим не менше, вони підтримуються більшістю польських і українських вчених. Відповідно до них українці і поляки відносяться до антиномії “свій/інший”, а українці/поляки та гебреї – до “свій/чужий”. Головними критеріями “чужості” є етнокультурні та етноконфесійні аспекти, радикально відмінні від притаманних “своєму”, меншою мірою “відповідають” – “іншому” [15, с. 115].

У Т. Возняка гебреї – “інші” і відрізняються своєю “іншістю”. Тобто, з одного боку, вчений не виштовхує цей етнічний елемент українського народу на маргінес етносоціальних стосунків. Він запропонував їм пом’якшувальний статус “іншого”, але, з іншого боку, його розуміння відособленості цього люду схиляє нас до думки ненавмисної підміни понять. “Єврейська окремішність, – пише він, – мала дві причини. З одного боку, жидів відсепарували від себе християнські сусіди. Їм регламентували, де селитися, чим займатися, що і як будувати. А з іншого боку, вони самі не були зацікавлені в асиміляції, а тому обумовлювали свої контакти з не-євреями” [5, с. 3–4]. Але, ознайомлюючись з рефлексіями автора на міжетнічні стосунки галицької людності, ми не зустрічаємо терміну “чужий”, тільки “інший”. Можливо, в такий спосіб вчений намагається пом’якшити дисонанс між дефініціями та, відповідно, напругу, створену таким протиставленням, пропагуючи толерування міжетнічних стосунків втраченої “Атлантиди”, як називали Галичину міжвоєнного періоду автори кресової літератури. Хоча, скажімо, той самий Шмуель Агнон у своїх творах крім дефініції “іновірець” вживав термін “чужий”, щоб визначити відмінність між “своїми”, гебреями, та “чужими”, не-гебреями [1]. А ще один автор кресової літератури, австрієць гебрейського походження з містечка Заболотова Манес Шпербер на сторінках своїх “Господніх водоносів” влучно змальовує картину співіснування “своїх” і “чужих”, а також підкреслює топоси, які призводять до “чужості”: “...Ближні села аж ніяк не подобались їм, укриті соломною халупи українців були в їхніх очах ще потворнішими, ніж їхні власні хатини. Крім того, вони, по можливості, уникали сіл, позаяк, не без підстав, боялися натрапити там на вороже ставлення до себе. Містечко – штетл – не було додатком до християнської общини усередині міського ареалу, дискримінованим, чужим тілом всередині якоїсь вищої цивілізації, а, навпаки, чітко профільованою, визначеною в своїх основах автономною громадою із власною своєрідною культурою – у самому серці злиденности й потворности, оточеною ворогами єврейської віри. Штетл був центром, з точки зору якого слов’янські села утворювали периферійні агломерації, мешканці котрих, здебільшого неписьменні, не мали майже жодного стосунку до духовної сфери. Євреї з гетто Венеції, Риму чи Вормса залишалися у своєму рідному місті дискримінованою, вигнаною общиною, тоді як мешканці штетла становили більшість, отож були у себе вдома; їхні неєврейські сусіди, наприклад, польські шляхтичі, могли бути могутніми і багатими і дивитися на них зверхньо: євреї все ж були переконані у своїй власній вищості” [5, с. 112–113].

Принагідно у імагологічних інспіраціях вченого постає ще один, дуже важливий аспект. Етнокультурні процеси Галичини до початку ІІ світової війни характеризує таке явище як асиміляція. Наукова література, присвячена цьому періоду, постійно акцентує увагу на цьому явищі. Звертається до нього і Т. Возняк. Асиміляція населення Галичини, особливо – міжвоєнного періоду, породила нові цікаві ідентитети, зокрема ті, що характеризуються відсутністю етнічної ідентичності або дрейфуючою ідентичністю. Це стосувалося всіх народностей, що населяли регіон. Не уникли її і гебреї.

Гебреї Галичини, як зазначає Т. Возняк, склали особливий феномен, сформувавши “специфічний галицько-єврейський субетнос – галицьких жидів” [5, с. 5]. Їхній розвиток відбувався, так би мовити, двома шляхами: гебреї-ортодокси, які, окрім вигнання-галути і вимушеного проживання в чужій землі, омріяної держави гебреїв Ерец Ізраелю, ідеї вибраності гебреїв та чужості всіх інших, практикували політику невтручання та нейтралітету, розмовляли на їдиш (іврит знали тільки рабини, та й то не всі), та інші гебреї, асимілянти, прихильники Речі Посполитої, які могли бути атеїстами або приймати іншу віру, селитися дисперсно, розмовляли переважно польською та ін. “Розпочалися три національні відродження, – пише

Т. Возняк, – українське, польське та єврейське. Але відбувалися вони в Галичині наче у трьох різних світах. Українці та поляки готувалися до відродження до державного життя у самій Галичині. У єврейському середовищі були вагання. Сіоністи наполягали на відродженні єврейської держави в Палестині, тоді як не бракувало і прихильників культурної асиміляції. Якщо на початку XIX сторіччя йшлося про германізацію, то під кінець сторіччя – про полонізацію” [5, с. 105]. “Частина єврейської громади поступово асимільовувалася. Особливо інтелігенція. Її рупором стали прихильники асиміляції, які хотіли стати поляками, залишаючись водночас юдеями. Однак євреї-асимільатори зустріли рішучий опір з боку сіоністів” [5, с. 192].

У “Штетлах...” Т. Возняк згадує асимільованих/сполонізованих гебреїв. Наприклад, звертаючись до переліку видатних мешканців містечка Перемишляни, він надає інформацію про психоаналітика світового масштабу Вільгельма Райха, який, однак, не є відомим широкому загалу. Автор пише: “Це – типовий шлях емансипованого і навіть асимільованого галицького єврея, шлях, якоюсь мірою вказаний єврейськими просвітителами-маскілами ще у XIX ст. Цим шляхом пройшов і творець психоаналізу Зігмунд Фройд, рід якого виводився з Тисмениці, і філософ-екзистенціаліст, теоретик сіонізму Мартін Бубер, рід якого глибоко закорінений у Львові” [5, с.20]. А цитуючи “Водоносів” Манеса Шпербера, ще раз підкреслює чужість не-гебрейського гебреям: “...часто згадували Гайне – з гордістю, але здебільшого з відчутною іронією. Він був вихрестом, цього йому не простили, про це ніколи не забували” [5, с. 112-113].

Асиміляція гебреїв, розпочата ще за Австро-Угорщини, коли вони не тільки підтримували політику уряду, але й активно германізувалися, продовжилася за Речі Посполитої. Міжвоєнний період був позначений масовим переходом “на польське” представників всіх недержавних народів для елементарного виживання [2]. Однак на процес адаптації, психологію асимільантів та внутрішній стан не особливо звертали увагу. Хоча асиміляція, на нашу думку, прямо належить до імагологічної парадигми, так як є проміжним варіантом між “своїми” та “чужими”.

Прикладом асимілятивної біографії є життя дрогобицького письменника і графіка Бруно Шульца. Т. Возняк часто звертався до цього автора кресової літератури, публікуючи його твори або рецепції інших дослідників його творчості на сторінках часопису. Окрім приналежності до кресів, що вже само по собі передбачало певну гібридність культури, Шульц був сполонізованим гебреєм, вихрестом, що неабияк позначилося на його внутрішньому світі та душевній гармонії [3]. Як і кожен асимільант, він “завис” між світами, тобто став вже “не-своїм” і ще “не-чужим”. І так, мабуть, відбувалося з більшістю, що втратила корінне середовище існування, але не встигла опанувати інше. Очевидно, щоб заповнити цю лакуну, до переліку різноманітних рухів гебрейської громади в міжвоєнний період Возняк додає соціалізм і комунізм [5, с. 341].

Дослідник вдається і до імпровізацій. Вдало послуговуючись текстами кресової літератури, він, за потребою, формує будь-який тактичний хід – алегорію чи метафору, аналіз, порівняння та багато ін. Його рецепції галицького світу міжвоєнного періоду завжди ілюструються уривками з кресової прози, що надають особливий глибини і ґрунтовності розумінню цього феномену. От, скажімо, зіставлення на сторінках “Штетлів...” візії двох геніальних літераторів кресів – гебрея Ш. Агнона та українця В. Стефаніка, які – кожен пропускаючи через призму свого досвіду – описують штетл. На думку Т. Возняка, В. Стефаніку притаманний гострий реалізм та іронія, абсолютна протилежність зачарованому Ш. Агнону, який із захопленням оспівує в новелах рідне містечко Бучач. Натомість царина В. Стефаніка – возвеличувати село [5, с. 122]. І це видається не дивним, бо, на нашу думку, тут знову ж таки відіграє велику роль пограниччя між “колискою” української традиційної культури – селом, де господарем був українець, і гебрейським штетлом, де панували гебреї і поляки.

До другого типу імагологічних дискурсів “свій/чужий” вченого слід віднести дослідження уявних кордонів між містом і селом, які відбуваються через призму “центр/периферія”. Обидві антиномії – “свій/інший/чужий” та “центр/периферія”, які також характеризують міжкультурні пограниччя, розглядаються на сторінках збірника статей “Феномен міста” [4], які, окрім того, можна знайти і в різних номерах часопису.

Вивчаючи місто через філософію аксіологічних принципів його створення, Т. Возняк пише: “...і в географічному сенсі (з погляду Декарта), і у семантичному, простори довкола нас нерівноцінні, різною мірою наповнені істотністю, сенсом. А тому ми виділяємо у них певні *місця*. Можемо назвати їх центрами. Це центри, які не тільки найбільше переповнені сенсом та значенням для нас. Це згустки сенсів, які взаємодіють між собою, які породжують інші сенси, їхні обертони. Це машини, що породжують потоки сенсів, системи сенсів. І ця лавина сенсів змушує нас все активніше діяти, взаємодіяти як з ними, так і поміж себе – бо ж вони істотні не лише для мене, але й для групи. Тому “ми” організовуємося у певні структури. Ці структури все більше ускладнюються, розбудовуються. Генераторами процесу ставали певні *місця*, які були не лише найбільше наповненими цими сенсами, але й спонукали до чимраз швидшого творення нових сенсів. Ми назвали ці *місця містами*” [14].

Розвиток міста підпорядковано механізмам, які демонструють “інші”, на відміну від села, організації суспільного укладу, особистісні відносини, поділ праці, наявність безлічі субкультур. Воно апріорі “інше”: “Місто – це інша якість населеного пункту, зовсім інші функції, інша швидкість функціонування, інша плинність часу” [8].

За висловом вченого, місто є дуже соціогенним. Воно “творить свої, концентровані, стиснуті простір та час – свій, більш пристосований для людини, чи більше нею *перетворений, урбанізований хронотоп*” [8]. Його формують субкультури, створені, за висловом Т. Возняка, “за поєднання дуже унікального збігу соціальних, культурних та психологічних обставин”. Це – “*романтична молода дама, фланер, денді, фраєр, клошар, батяр, колекціонер, гравець, нероба, поет, курва, модниця, матрона, школяр, отець родини, самогубець, вампір, тиран...*” [4] та багато інших, без яких текст творення міста був би неповний.

Безумовно, між центром і периферією, “своїми” та “іншими” існує тісний взаємозв’язок. Існує низка різноманітних факторів – гравітаційних і відштовхуючих, які роблять їх співіснування взаємозалежним і взаємоосмисленим. Так пов’язані між собою місто і село. У пошуках знаменника їх спільності Т. Возняк амбівалентний. Спочатку він констатує: “Досліджуючи народження та розвиток міст, ми маємо відмовитися і від простацької думки про те, що місто розвивається з села. Зовсім ні. Заснування, проголошення, будівництво міста чи надання йому міських прав – закладає зовсім інший закон функціонування певного простору (території міста – досі це окреслена територія з зовсім іншими законами та природою функціонування, ніж окіл довкола), зовсім інший часовий режим (не тільки ритм, але власне і режим). Акт заснування міста не бере до уваги населений пункт, який міг би існувати на цьому ж місці перед тим. Місто засновувалося на іншому праві та в іншому хронотопі. Місто, яким би малим воно не було, постає саме як місто.... Це різні рівні освоєння людиною часу та простору для себе, різні цивілізаційні чи навіть метафізичні рівні” [14]. Однак в подальших розвідках він відходить від цієї думки і наводить три типи заснування міст, один серед яких – від села: “До третього типу міст можна зачислити міста, які природним чином повільно та непомітно *виросли з неміських поселень* – у них не було акту закладання. Вони теж здебільшого з’являлися в історичному часі, часі людей. Більшість з них не такі давні, хоч поселення на їхньому місці могли існувати з правіків. Ті міста могли вирости і з села при дорозі, і при сторожовій вежі (стовпі), чи замку” [8].

Водночас постає логічне запитання, що ж являє собою село? В чому полягає його відмінність від міста і чому воно “інше”? “Яка ж різниця між сільською та міською громадами? Які зміни мали статися, щоб стала можливою якісна зміна – перетворення сільської громади, яка вела натуральне господарство, у громаду міську, яка вже не могла вести натурального господарства?” – патетично запитує Т. Возняк. І дає таку відповідь: “Усім відомо, що місто живе зі своєї специфічної ремісничої праці. Воно безпосередньо не споживає свого ж продукту. Місто обмінює його на щось інше. На продукти сільського господарства, інші предмети, що прибувають до нього здалеку. Ключовим моментом, який робить можливим таке функціонування міста, є сам *феномен обміну*.”

Місто постає перед нами і як певний, характерний саме для цього міста соціум. Як певний соціальний екстер’єр. Воно постає перед нами як певний набір соціальних типів, які творять *соціальний контекст міста*. Тим, хто забезпечує перетікання усіх попередньо згаданих ресурсів, є соціум, складно організована громада міста. Міську громаду характеризує глибока спеціалізація кожного індивіда. Це все ті ж “*купці, перекупки, чиновники, можновладці, вчені, учителі, студенти, поштарі, повії, газетярі, інтернауті і под.*” [14].

Село, соціум більш монолітний та однорідний, послуговується у своєму розвитку іншим часом, простором, іншими законами. Відповідно до зазначених критеріїв, воно творить іншу культуру, ту, яка відповідає іншим хронотопу та праву. Т. Возняк стверджує, що село є “компромісом людини та природного простору і часу, *природного хронотопу*”. Ця природність, точніше – максимальна до неї наближеність, очевидно, і є відмінністю між селом і містом. З цієї наближеності до природи і постала традиційна культура, особливо – календарний цикл, який потім у села запозичило місто [16, с. 36].

Взаємовідносини міста і села будуються на основі дуальності “центр-периферія”. Бо саме місто продукує ідеї, які “стократно підсилюють та прискорюють всі процеси в економіці, суспільному житті, культурі”. А село є, відповідно, реципієнтом цих ідей, джерелом ресурсів, реалізатором засобів для їхнього втілення [8].

Світогляди міста і села також кардинально різняться – у них, безсумнівно, є спільне, однак набагато більше відмінного. “Міщани покрили всю Європу *мережею університетів, бібліотек, пошти, банків та торгових домів* – згадаймо українських, вірменських, німецьких, італійських, грецьких та гебрайських вчених, банкірів, аферистів-просвітителів та неогоціантів старих торгових галицьких міст Язлівця, Кам’яця на Поділлі, Львова (скажімо, родини Корняків, Боїмів, Алембеків). Університети, банки та торгові доми

проганяли товари, людей та ідеї через всю Європу. Для селян подорож не мала жодного економічного сенсу і була пов'язана тільки з відчуттям небезпеки. Виправа поза своє село була ледь не трагедією. У світі міста вперше з'явився вільний час – у селі його просто не було. Міщани першими почали милуватися овидом, красвид для них вперше став предметом естетичного задоволення, а не економічної вигоди, як для селян” [4]. Прив'язаність селянства до свого природного хронотопу перевищує хіба що їх залежність від роду та громади [4].

Стосунки між селом і містом завжди містили в собі елементи підпорядкованості, вищості/нижчості, зверхності. Але, водночас, на якомусь етапі якість їх взаємодії змінилася – селяни активно поповнювали ряди міщан, а останні – їхали піднімати село. Розпочалася епоха замилювання селом і його природними цінностями, повернення, так би мовити, “до джерел”. Феномен цього реверсу Т. Возняк, як істинний апологет міста, трактує по-філософськи – ідеалізація села в людській свідомості постала тільки тоді, коли людина розчарувалася у спробі створення “ідеального міста” [11].

Отже, основи імагології, виражені через антиномії “свій/чужий” та “свій/інший” знайшли своє відображення у творчості відомого діяча сучасності Тараса Возняка. Важко назвати це спеціальним імагологічним дослідженням, але питання “иншости” постійно поставало на сторінках часопису “І”, зокрема – у публікаціях, створених вченим особисто. Такі інспірації відбувалися двома шляхами – через висвітлення міжетнічних стосунків та розгляду уявних соціальних та культурних меж, які містять в собі певні соціокультурні феномени.

За винятком окремих статей, творчість автора сконцентрувалася на сторінках двох збірників – “Штетли Галичини” та “Феномен міста”, перший з яких є наративом життя галицьких гебреїв, другий присвячено філософемам заснування, формування, розвитку такого явища, як місто. Відповідно, кожен збірник розкриває один із зазначених методологічних підходів, звертаючись до тієї чи іншої опозиційної пари понять: для “Штетлів...” це “свій/чужий”, для “Феномену...” – “свій/інший”. Для того щоб розкрити співвідношення цих пар, Т. Возняк вдається до методів, які застосовуються для препарування міжкультурних погранич, це, зокрема, застосування антиномії “центр/периферія”.

“Штетли Галичини” – це маленька енциклопедія, де викладено факти проживання общин галицьких гебреїв до початку II світової війни. Дуже багато місця приділено й персоналіям, народженим в Галичині, які стали знаними у всьому світі. Але, крім довідкового матеріалу, автор окремим штрихами подає власне бачення цієї, за його виразом, субкультури. Питання “иншости” у викладенні цього матеріалу є наскрізним. Воно звучить, насамперед, у вступі, де автор аналізує сутність цього явища через призму культури галицьких гебреїв. “Иншість” Т. Возняка – це “чужість” в імагології, як свідомо підміна питань. Однак перехресні науки, що мали справу з ідентитетами, стереотипами та іншими світоглядними атрибутами, підкреслюють саме “чужість” гебреїв як шлях до самозбереження і несприйняття іншими. Ця суть поняття у нього закладена до “иншости”, хоча “інший”, як елемент стереотипізації етнопсихології, наділений іншим смислом.

У “Феномені...” зустрічається той самий “інший”, тільки припасований через ще одну амбівалентність “центр/периферія” до визначення сенсу співвідношення міста і села. Місто – це, безперечно, центр. Село – це “інший”. Саме через цю дефініцію Т. Возняк характеризує уявну межу між двома феноменами чи світами, дуже чітко фіксуючи їхні відмінності та взаємозалежності.

Джерела та література

1. Агнон Ш. Нічний постоялець. / Ш. Агнон. – Харків, 2012.
2. Баран О. Культура і побут української сільської інтелігенції Галичини (кінець XIX – 1939 р.): дис. ... к. і. н. : 07.00.05 / Баран Оксана Ярославівна. – Івано-Франківськ, 2007.
3. Бруно Шульц і культура пограниччя. – Дрогобич, 2007; Бруно Шульц. Книга листів. – К., 2012.
4. Возняк Т. Феномен міста / Т. Возняк // Феномен міста. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/misto-zmist.htm>
5. Возняк Т. Штетли Галичини. / Т. Возняк. – Львів, 2010.
6. Гариков А.А. Имагология в отечественном востоковедении / А.А. Гариков. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ckitalets2000irkutsk.narod.ru/imagologiya.htm>
7. Качараба С. Етнодемографічний розвиток Галичини за умов Австрійського панування / С. Качараба // Галичина: етнічна історія. Тематичний збірник статей. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008.
8. Місто як “машина для життя” / Т. Возняк // Феномен міста. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/misto-zmist.htm>
9. Монолатій І. “Свої”/“чужі” ідентичності (Галицько-львівські сюжети еволюції ідентитів) / Незалежний культурологічний часопис “І”. – 2009. – № 58. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-arhiv.htm>

10. Моно-мало-культурний Львів / Незалежний культурологічний часопис “І”. – 2009. – № 58. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-arhiv.htm>

11. Народження та генеза ідеї “ідеального міста” / Т. Возняк // Феномен міста. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/misto-zmist.htm>

12. Ощепков А.Р. Имагология / А.Р. Ощепков // Энциклопедия гуманитарных наук: Знание. Понимание. Умение. – М., 2010. – № 1.

13. Папилова Е.В. Имагология как гуманитарная дисциплина / Е.В. Папилова. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/imagologiya-kak-gumanitarnaya-distiplina>

14. http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D1%8F%D0%BA_%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%81_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

15. Семантичні простори міста / Т. Возняк // Феномен міста. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/misto-zmist.htm>

16. Сілецький Ю. Етнічні гетеростереотипи в традиційному світогляді українців : дис. ... к. і. н. : 07.00.05 / Сілецький Юрій Романович. – Львів, 2009.

17. Харчишин О. Український пісенний фольклор в етнокulturі Львова / О. Харчишин. – Львів, 2011.

18. Цивілізація очікування / Т. Возняк // Середня Європа: Австрія після Австрії. – 1996. – № 9. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n9texts/n9-avstr.htm>

19. Papee F. Skole I Tucholszczyzna. / F. Papee. – Lwow, 1890.

20. http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D1%8F%D0%BA_%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%81_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

Резюме

“СВОЙ/ЧУЖОЙ” В ТВОРЧЕСКОЙ НАРАБОТКЕ ТАРАСА ВОЗНЯКА

Галько О.Ю. (Київ)

В статье, написанной на основе работ культуролога Тараса Возняка, изданных, главным образом, в Независимом культурологическом журнале “І”, изучается имагологический аспект “свой/чужой” в этнокультурных взаимоотношениях народностей Галиции междувоенного периода.

Ключевые слова: имагология, “свой/чужой”, Галиция, штетл, Т. Возняк, этнокультура, межкультурное пограничье.

Summary

“OURS/FOREIGN” PHENOMEN ON THE TEXTS TARAS WOZNIAK

Halko O.Y. (Kyiv)

In the article written based on the works of Taras Wozniak cultural studies, published mostly in the Independent cultural journal “І” studied imagological aspect “ours/foreign” nationalities in the ethnic and cultural relations of Galicia interwar period.

Key words: imagologia, “ours/foreign”, Galicia, shtetl, T. Wozniak, ethnoculture, frontier.

Макаренко Л.П.
(Кременець)

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МЕЛОСУ В ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ Л. КОЛОДУБА

УДК 7.072.2+7.071.1

Анотація: У статті висвітлюються специфічні особливості втілення фольклорної тематики в творчості видатного українського композитора Лева Колодуба. Пропонується загальна характеристика вибраних оркестрових творів композитора, зокрема: симфонічна сюїта “Гуцульські картинки”, оркестрова п’єса “Троїсті музики”, цикли “Турівські пісні” та “Сім українських народних пісень”, цикл із п’яти сюїт – “Українські танці”. Досліджуються пріоритетні жанрово-стильові засади авторського стилю митця, які проявляються через оригінальні методи трансформації національного мелосу та синтез традиційних і новаторських методів композиторського письма.

Ключові слова: Лев Колодуб, українська музика, фольклор, неофольклоризм, оркестрова музика, авторський стиль, жанр.

У період становлення та розвитку Української держави надзвичайно актуальною постає проблема духовної соборності нації. У формуванні загальнонаціональних цінностей та ідей, які забезпечують таку єдність, вагому роль відіграє фольклор, який формує етнокультурний архетип народу і є важливою умовою збереження самобутності та цілісності її культури.

У наш час, зі зміною умов життя та стрімким технологічним процесом, музичний фольклор поступово втрачає свою функцію, що в минулому була нерозривно пов’язана з життям, побутом та віруваннями людини. Сучасний ритм життя формує нове ставлення до народної творчості, починаючи від збереження її як пам’ятки культури до творчого переосмислення та використання у композиторській творчості, що надає їй нового життя та зберігає для майбутніх поколінь.

Український музичний фольклор увібрав у себе емоційний та інтелектуальний код українського народу, його світогляд і світосприйняття. Народна музика “обумовлює культурну самобутність етносу, бере участь у формуванні психоінформаційного простору, утворюючи послідовність “звук – інтонація – знак – символ – мова – сенсова спільність” [8, с. 10].

Пройшовши багатовіковий шлях розвитку, процес співдії автора з фольклором у 60-х роках ХХ ст. визначає стильову течію українського неофольклоризму, поширену в літературі під різними назвами – “нова фольклорна хвиля”, “фольклорна хвиля” та ін. Представниками цього напрямку є композитори, які гармонійно поєднують національний мелос із новими прийомами композиторського мислення (М. Скорик, Є. Станкович, Л. Дичко та ін.). У творчості Л. Колодуба¹ стильові ознаки неофольклоризму проявляються переважно як у цитованому, так і у трансформованому вигляді із використанням сучасних прийомів композиторського письма (атональність, алеаторика, модальність, сонористика). Такий метод сприяє відтворенню внутрішнього глибинного смислу фольклору, його “підтексту” і надає творчості яскравого національного забарвлення.

Творчість Л. Колодуба становить важливий етап в історії розвитку української музики. Авторський стиль композитора – яскравий приклад інтеграції традицій національного музичного мистецтва та засобів сучасного європейського музичного вислову. Образи народного мистецтва виступають могутнім стимулом для написання музичних композицій. В оркестрових творах митця ці ознаки набувають статусу узагальненої естетичної категорії і відображають стильові засади фольклоризму та неофольклоризму.

Одним із перших ґрунтовних досліджень творчості Л. Колодуба є наукова розвідка А. Мухи “Українська карпатська рапсодія” (1963). Вже в цій праці автор зазначив вдаль поєднання виконавських традицій народного виконавства із сучасними засобами оркестрового письма [9]. Згодом, у дослідженні М. Загайкевич “Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів” (1973) було визначено основні риси оркестрового стилю композитора [1]. Низку творів автора, написаних після 1973 року, було висвітлено в окремих статтях (переважно рецензійного або оглядового характеру).

¹ Лев Миколайович Колодуб народився в 1930 р. в Києві. У 1954 р. закінчив Харківську державну консерваторію (клас М. Тица та Д. Клебанова). Провідний український композитор, педагог, професор, дійсний член (академік) Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України (1993), кавалер ордена “За заслуги” III ст. лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка (2010). З 1997 р. – завідувач кафедри інформаційних технологій й професор кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського [5, с. 230].

Збірник статей, опублікований за матеріалами науково-практичної конференції “Левко Колодуб: сторінки творчості” (НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005) і присвячений різним аспектам життєдіяльності композитора, підтверджує інтерес сучасних музикознавців до творчого доробку митця [4].

У напрацюваннях музикознавців, які висвітлюють творчість Л. Колодуба, визначено, що авторський стиль композитора сформовано під впливом національної традиції (харківська школа), російської композиторської школи (кучкісти), а також під впливом інших композиторів (І. Стравинський, Б. Барток). Творчість Л. Колодуба відображає також загальні стильові тенденції свого часу, пов’язані з фольклоризмом і неофольклоризмом.

У драматургії циклу “Гуцульські картинки” (1967), куди увійшло чотири програмні частини (“Гори... Трембіти”, “Бокораші”, “Співаночки” і “Коломийки”) симфонізований музичний вислів поєднує етнографічну образність, пейзажну картинність та яскраві жанрові ознаки. Розглядаючи притаманне творчій манері композитора втілення традицій народно-інструментального музикування, відзначаємо наступні прийоми їх трансформації: імітація звучання народних інструментів, зокрема трембіти, цимбал, сопілки (“Гори... Трембіти”); широке застосування ладів народної музики (двічі гармонічний мінор), перемінної ладовості, що органічно поєднується з політональними нашаруваннями та відхиленнями (“Коломийка”); відтворення варіантів фактурного розгортання, спрямованого на стилізацію народної музики (гомфонно-гармонічна, підголоскова, хоральна, остинатна); наскрізне проведення в сюїті лейтінтонаційних і лейттембральних комплексів (теми трембіти, литаври, сопілки, цимбал), що утворюють смисловий структурний стрижень твору [2].

Симфонічна п’єса “Троїсті музики” (1974) – яскравий приклад творчого переосмислення композитором традицій народного музикування. Квазі-цитати народного мелосу та власні мелодії Л. Колодуб майстерно поєднує у циклічній композиції поемного характеру. Специфічним є склад оркестру, в якому, крім контрабаса, відсутня струнна група. Твору притаманна образно-тематична спорідненість із народними танцями та стилізація музикування троїстих музик.

Про фольклорні джерела названого твору нагадують імітації звучання народних інструментів (трембіти, цимбал, бандури, фляри), використання ладів народної музики (гуцульський, фригійський, натуральний мінор), варіанти фактурного розгортання, що є характерним для народного музикування, введення до тематичного матеріалу остинатної повторності окремих послідовностей, ритмічних формул, імпровізаційності. До того ж, яскраво проявляються оригінальні етнорегіональні ознаки тематизму та прикмети інструментального музикування (зокрема, Гуцульщини), і то не лише на рівні семантики, а специфічної манери оркестрового письма та напрочуд багатого колористичного [7].

Камерна сюїта “Турівські пісні” (1992) для струнних і ударних інструментів складається з шести мініатюр, що презентують майже весь жанровий спектр українських пісень: епічна – “Гей, гук, мати, гук”, жартівливі – “Ой, вже чумак дочумакувався”, “Ой, кум до куми залицявся”, лірична – “Гей, на Купала”, коліскова – “Спи, дитино”, танцювальна – “Ой, заграв комарик”. Частини сюїти, об’єднані в циклі на засадах контрастних зіставлень, відтворюють мальовничу панораму центральноукраїнського мелосу. Програмні заголовки узагальнюють образний зміст і активізують слухачьке сприйняття. “Турівські пісні” вразно віддзеркалюють домінуючі засади й методи роботи композитора з фольклорним матеріалом. Зокрема, це – використання жанрово-різнопланового тематизму (епічний, жартівливий, ліричний, танцювальний); підбір оркестрових тембрів для імітацій звучання народних інструментів (цимбал, дзвоників, бандури, народного ансамблю); орієнтація на музичні форми народної творчості (пісенно-куплетної, рондальної, наскрізної, імпровізаційно-варіаційної); народна ладовість (думовий лад, пентатоніка); відтворення фольклорних фактурних варіантів (гомфонно-гармонічного, підголоскового, хорального, остинатного). Поряд із цим у сюїті композитор широко використовує сучасні прийоми: поліструктурне мислення, сонористичку, поліладовість, політональність та властивий як окремим фольклорним жанрам, так і сучасній музиці не-темперований звуковисотний стрій.

Цикл “Сім українських народних пісень” (2000) для камерного струнного оркестру, написаний на замовлення диригента А. Шароева, складається з семи контрастних жанрових картин (“Стоїть козак”, “Пливе щука”, “Кам’яна гора”, “Коліскова”, “Танцювальна”, “Ой, роде мій”, “Пішла б на музики”). Як і в попередньо розглянутому творі, в цьому циклі композитор демонструє майстерне вміння працювати з фольклорним матеріалом. Особливий інтерес становить застосування різних форм української народної музики – пісенно-куплетної (“Коліскова”, “Пішла б на музики”), імпровізаційно-варіаційної (“Ой, роде мій”). Автор широко вживає тембральну імітаційність звучання народних інструментів, зокрема цимбал (“Танцювальна”), ліри (“Стоїть козак”), троїстих музик (“Пішла б на музики”).

Трансформація фольклорних жанрів у творі відбувається завдяки коректному інструментально-тембровому переосмисленню композитором можливостей камерного складу оркестру, відтворенню в оркестровій партитурі основних елементів народного вокального виконання (втори, хоральність), гармонії (діатонічний виклад), розвитку мелодики (остинатно-поспівковий виклад) [3].

Наслідуючи започатковані Й. Брамсом традиції симфонізації народних танців (“Угорські танці”), Л. Колодуб створив 23 частини **“Українських танців”**, у яких, оперуючи тембровою палітрою великого симфонічного оркестру, відобразив найпопулярніші в Україні мелодії.

В “Українських танцях” автор переосмислює фольклорні першоджерела шляхом зіставлення сольних і ансамблевих епізодів (для відтворення звучності народного інструментарію); стилістичного переплетення народних і авторських тем; імітації народного співу (терцеві втори, октавні каденції, імітація народної хорової артикуляції); домінування куплетно-варіаційного типу розвитку; залучення сонористичних ефектів, зокрема “гойдання хвиль” (№ 6), тема “Дунаю” (№ 8), ефект “марева” (№ 21) тощо. Л. Колодуб використовує у творі прямі цитати пісень і танців, зокрема “Баламут” (№ 3), “Тече річка невеличка з вишневого саду” (№ 6), “Ти до мене, ти до мене не ходи” (№ 7), “Тихий Дунай” (№ 8), “Гей, там на горі січ іде” (№ 12) “А до мене Яків приходив” (№ 15), “І шумить, і гуде” (№ 20), “Йшли корови із діброви” (№ 21) [6].

У своїх оркестрових творах композитор майстерно застосовує жанровий тип тематизму (характерний для народної музики), при цьому використовуючи стильові ознаки певного народного жанру, інколи підсилюючи його зміст, або навпаки, наділяючи його, подеколи, новим протилежним художньо-образним характером. Зокрема, переосмислюючи народний мелос сучасними засобами оркестрового письма, у творах Л. Колодуба прослідковується опора на наступні жанри народної музики:

- веснянки – “Українські танці” (№ 16);
- купальські – “Турівські пісні” (“Гей, на Купала” 3 ч.);
- епічні – “Турівські пісні” (“Гей, гук, мати, гук” 1 ч.);
- плачі – “Сім українських народних пісень” (“Ой, роде мій” 6 ч.);
- колискові – “Турівські пісні” (“Спи, дитино” 5 ч.), “Сім українських народних пісень” (“Котику сіренький” 4 ч.);
- ліричні – “Українські танці” (“Тече річка невеличка” (№ 6), “А до мене Яків приходив” (№ 15), “Йшли корови із діброви” (№ 21)).
- жартівливі – “Українські танці” (“Женчикок-бренчикок” (№ 3), “Ти до мене, ти до мене не ходи” (№ 7), “І шумить, і гуде” (№ 20)), “Сім українських народних пісень” (“Пішла б на музики” 7 ч.);
- танцювальні – “Українські танці” (“Горлиця” (№ 2), “Козачок” (№ 4), “Гречаники” (№ 5), “Метелиця” (№ 9), “Триндикка” (№ 15)); “Турівські пісні” (“Ой, заграв комарик” 2 ч.); “Сім українських народних пісень” (“Ой просить кума” 5 ч.); “Гуцульські картинки”, в яких композитор вдало відтворює рухи і вигукучи учасників дійства;
- маршові – “Українські танці” (“Гей, там на горі січ іде” (№ 12));
- дитячі – “Українські танці” (№ 10).

Симфонізуючи автентичні або наближені до фольклорних першоджерел власні мелодії, композитор застосовує притаманні для народної музики музичні форми, фактуру, лінійний або поспівковий вид тематизму, характерні гармонічні звучності, лади, метро-ритмічну основу та інші елементи музичного вислову, що надає творові неповторного національного забарвлення. Звертаючись до національного першоджерела, композитор відтворює не лише його художньо-образну сферу й внутрішній підтекст, символіку, а збагачує естетичну вартісність твору, наближує його до сучасного слухача. Серед індивідуальних стильових ознак митця особливо вирізняються: опора на український фольклор; пріоритет оркестрового складу; колоритність інструментування, де важливим компонентом є духові та ударні інструменти; програмність, що переважно пов’язана із національним фольклором; використання народних жанрів (пісенних, танцювальних, епічних, обрядових).

Отже, переосмислюючи народний мелос, основним завданням, що ставить собі композитор, є відтворення образно-семантичної сторони національного фольклору, його внутрішньої символіки та глибинного філософського змісту. У стилі Л. Колодуба неможливо встановити чіткі межі між авторським, індивідуальним та фольклорним, ці складові взаємодіють у його творчості нероздільно і гармонійно. Перспективи подальшого дослідження полягають у продовженні аналізу фольклорної трансформації у творчості Л. Колодуба.

Джерела та література

1. Загайкевич М.П. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів / Марія Петрівна Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 57 с.

2. Іванюта Л.П. Традиції народно-інструментального музикування у творчості Лева Миколайовича Колодуба на основі симфонічної сюїти “Гуцульські картинки” / Л.П. Іванюта // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського : зб. наук. праць – Вип. 7 / [ред. кол. Рожок В.І., Посвалюк В.Т. та ін. ; упоряд. О.І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – С. 307–315.

3. Іванюта Л.П. Фольклорні засади оркестрового стилю Левка Миколайовича Колодуба на прикладі циклу “Сім українських народних пісень” / Л.П. Іванюта // Народознавчі студії пам’яті В.Т. Скуратівського “Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки”: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. та методичні рекомендації, Київ, 21–22 жовтня 2010 р. – К. : ТОВ Вид. “Сталь”, 2010. – С. 113–119.

4. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006.

5. Макаренко Л.П. Особливості музикознавчого аналізу фольклорних засад авторського стилю у вітчизняній оркестровій музиці (на прикладі творчості Л. Колодуба) / Л.П. Макаренко // Культура України. – 2014. – Вип. 47. – С. 230-237. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Ku_2014_47_31.pdf

6. Макаренко Л. П. Специфіка переосмислення народного мелосу у творчості Л. Колодуба на основі аналізу першої сюїти із симфонічного циклу “Українські танці” / Л.П. Макаренко // **Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку**: зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 17. – Рівне : РДГУ, 2011. – Т. 1. – С. 184–191.

7. Макаренко Л.П. Особливості відтворення специфіки народного музикування на основі аналізу п’єси Л. Колодуба “Троїсті музики” / Л.П. Макаренко // Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji 29.05.2013 – 31.05.2013 roku. “Nauka w świetle współczesnym” – Łódź : Sp. z o.o. Diamond trading tour, 2013. – Т. 1. – С. 51–54.

8. Марченко О.А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури XIX століття : автореф. дис... канд. філософ. наук : 09.00.12 / О.А. Марченко; Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Харків, 2003. – 20 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.lib.ua-ru.net/inode/8734.html>

9. Муха А. Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба. / А. Муха. – К. : Мистецтво, 1963. – 33 с.

Резюме

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МЕЛОСА В ОРКЕСТРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ Л. КОЛОДУБА

Макаренко Л.П. (Кременець)

В статье освещаются специфические особенности воплощения фольклорной тематики в творчестве выдающегося украинского композитора Льва Колодуба. Предлагается общая характеристика избранных оркестровых произведений композитора, в частности: симфоническая сюита “Гуцульские картинки”, оркестровая пьеса “Троицкие музыки”, циклы “Туровские песни” и “Семь украинских народных песен”, цикл из пяти сюит “Украинские танцы”. Исследуются приоритетные жанрово-стилевые основы авторского стиля художника, которые проявляются через оригинальные методы трансформации национального мелоса и синтез традиционных и новаторских методов композиторского письма.

Ключевые слова: Лев Колодуб, украинская музыка, фольклор, неофольклоризм, оркестровая музыка, авторский стиль, жанр.

Summary

GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF RETHINKING FOLKLORE ORCHESTRAL WORKS L. KOLODUB

Makarenko L.P. (Kremenets)

Work is dedicated to studying of basic signs of folklore transformation in the Ukrainian modern orchestral music by individual L. Kolodub’s composer thought example. The analysis of chamber and orchestral composer’s works from position of folklore interaction with author composer thought is introduced in researching.

It is symphonical suite “Hutsul’s pictures”, orchestral piece “Triple musics”, cycles “Turivski songs” and “Seven ukrainian national songs”, cycle of five suites – “Ukrainian dances”. National melos has been using not only in the quality of its processing or quoting in the way of expressing means adornment of orchestral writing but artistic-characteristical transformation accompanies the recreation of internal semantic signs of national music thanks to traditional and modern signs using by facilities of composer technique.

Key words: Lev Kolodub, Ukrainian music, folklore, neofolklore, orchestral music, the author’s style, genre.

Сокил-Клепар Н.В.
(Львів)

СПОРУДИ В НОМІНАЦІЇ НЕВЕЛИКИХ ГЕОГРАФІЧНИХ ОБ'ЄКТІВ КАРПАТ

УДК 811.161.2'373.21

Анотація: У статті розглянуто мікротопоніми, мотивовані назвами споруд. Виявлено, що чільне місце займають житлово-господарські, культурні, громадські та промислово-виробничі об'єкти. Аналізовані мікротопоніми є ціннісно-інформативним елементом у лексичному фонді мови.

Ключові слова: мікротопонім, споруда, номінація.

Культурна спадщина українського народу надзвичайно багата й різноманітна. Споруди теж входять до культурного національного ландшафту. Життя мешканців карпатських гір сприяло створенню специфічної системи споруд, що є часто типовими для української культури загалом, однак із особливими вкрапленнями. З плином часу такі матеріальні форми буття людини не завжди зберігалися, проте їх існування продовжувалось у мовному вираженні – мікротопонімах. Мікротопоніми – назви невеликих географічних об'єктів натуро- та антропогенного характеру. Якщо говорити про споруди – це людські рукотвори, проте оніми, похідні від них, метонімічно могли переходити на прилеглі території, скажімо, поля, кутки села, ліси, верхи тощо. Назви є свідками часу, в якому вони створені, відбитком територіального устрою, особливостей ведення господарства, розвитку ремесел, релігійних поглядів мешканців сіл. Відповідно локуси, на яких були свого часу споруджені різноманітні об'єкти, втілюють явища певних епох у мовних одиницях.

Найменування невеликих географічних об'єктів сьогодні становлять вагомий дослідницький джерело для лінгвістів. Значним доробком є праці Ю. Карпенка, Г. Аркушина, І. Чеховського, О. Михальчук, Н. Лісняк, Н. Сокил, О. Проць, В. Баньої, О. Заїнчаковської, Л. Білінської, Н. Бицко, О. Лужецької. У цих студіях проаналізований мікротопонімний спектр здебільшого північно-західних горизонтів України крізь призму доонімної семантики та структурно-словотвірних особливостей, з'ясовано мотиви, причини номінації подібних локусів.

Мета статті – здійснити лінгвістичний аналіз мікротопонімів, мотивованих назвами споруд. Щоб досягнути мети, потрібно зафіксувати вказані мікротопоніми, протлумачити домікротопонімну семантику та виявити причини номінації цих об'єктів.

Об'єктами є найменування самих споруд, однак здебільшого – мікротериторій, на яких вони були розташовані, або ж суміжних (поля, гори, вершини, ліси, кутки села, хутори).

Карпатський мікротопонімний матеріал умовно сформовано в семантичні групи на позначення таких споруд:

- 1) фортифікаційних (*город, вежа*);
- 2) житлово-господарських (*село, двір, хата*);
- 3) громадських (*міст, школа, клуб*);
- 4) промислово-виробничих (*гута, палинчарня*);
- 5) культових (*церква, хрест*);
- 6) полонинських (*зимівка, стая, кошара*).

1) Фортифікаційні споруди

Мабуть, чи не найдавнішими (поряд із найменуваннями поселень) у мікротопоніміконі Карпат можна вважати назви о. п. *Городища* (Тух. Ск Лв), г., о. п. *Городище* (Либ., Трух. Ск Лв; Сен. Длн ІФ). Виявлені оніми підтверджують існування в минулому оборонних укріплень, які часто будували вздовж торговельних шляхів та місцевих кордонів.

Лексема *город* формує топоніми приблизно з княжих часів. Цей апелятив вказував насамперед на поселення, оточене валами й ровами, місце, де збереглися рештки укріплення поселення [10, т. 2, с. 136]. Етимологія слова *город* зводиться до індоєвропейського **ghor-dho-s*, похідного від кореня **gher* – “оточувати, охоплювати”. Тож первісна семантика – “обгороджене місце” [7, т. 1, 571]. В інших фахових джерелах *город* виводиться з праслов'янського **gordъ* – “укріплене поселення, фортеця”, що втілювалося в топонімах: *Городъ, Городъкъ, Городьскъ, Городьць* [6, с. 44–45]; *Городище* – “давнє земне укріплення, городище” [5, т. 1, с. 315]. У словнику за редакцією Є. Тимченка жито розширене значення вказаного базового апелятива, що творився від дієслова *городити* у значенні: 1) ставити огорожу, паркан, пліт; 2) боронити [8, т. 1, з. II, с. 574–575]. Скажімо, мешканці Сенечола, що на Івано-Франківщині, номен *городище* поясню-

ють аналогічно: “люди клали плоти, муровали з каміння, з плитів, з ріща, дров – боронилися від татар”; “обгороджено – значить городище”.

До цієї групи належать також г. *Вежа* (Смільна Дрг Лв), *Вежі* (Майд. Дрг Лв), що мотивуються апелятивом *вежа* – “висока вузька споруда, що має висоту значно більшу за ширину і будується окремо або як складова частина фортеці, палацу” [10, т. 1, с. 316]. Мікротопонім на позначення орного поля *Баити* (В. Вор. Волон. Зк) має подібне значення: “висока і вузька споруда багатогранної або круглої форми, що будується окремо або становить частину будівлі; вежа” [10, т. 1, с. 115].

Всі виявлені найменування утворені семантичним способом творення, коли загальна назва переходила у власну без зовнішніх формальних змін, однак відбувались вони у внутрішній структурі та функціях. Локативний суфікс -ищ(е) на апелятивному рівні номінував територію, де колись щось було, у конкретному випадку – оборонні споруди.

2) Житлово-господарські

Основним і традиційним типом поселення в Українських Карпатах було *село*. Воно виступало як найпростіше об'єднання окремих селянських садіб, що зумовлювалось рівнем соціально-економічного розвитку. З цим пов'язана низка мікротопонімів: к. с. *Оселиця* (Довж. Ск Лв), к. с., сін. *Селища* (Завад., Терн. Ск Лв), к. с. *Нове Село* (Жуп. Ск Лв). прис. *Старе Село* (Лопух. Тяч. Зк). Апелятив *село* відноситься до ранніх утворень і особливо характерний для ойконімії [9, с. 50]. Праслов'янське **sedlo* пов'язане із **sědēti* “сидіти”, тобто осісти на певній місцевості, оселитися [1, с. 209–210].

У зв'язку зі зростанням сіл, поступово виникали присілки, які інколи називали *хуторами*, наприклад, к. с. *Хутір* (Н. Син. Ск Лв). Однак загальна назва *хутір* зрідка переходила у власну, оскільки номінувалися ці мікротериторії здебільшого іменами першопоселенців або мешканців.

Наприкінці XVIII – початку XIX ст. в Українських Карпатах з'явилися німецькі колонії. Колоністи розмішувалися окремими групами в українських селах, про що свідчать мікротопоніми: к. с., сін. *Колонія* (Клим. Ск Лв), к. с. *На Колонії* (Терн. Ск Лв), *Кольонія* (Майд. Дрг Лв), к. с. *Колонія (Верхній Кінець)* (Бор. Трк Лв). Такі назви найчастіше вживалися для кутів села, невеликих присілків, що цілком умотивовано, оскільки такі найменування антропогенного характеру.

Мікротопонімікон Карпат зберіг у своєму фонді об'єкти з апелятивом *двір* у основі. Він реалізується у назвах: к. с. *Двір* (Підгор. Ск Лв), уроч. *Двір* (Верхн. Ск Лв), к. с. *Двори* (В. Рож. Ск Лв), о. п. *На Дворах* (В. Рож. Ск Лв), г., п. *Дворище* (Коз. Ск Лв; Бор. Трк Лв), п. *Дворищі* (Н. Син. Ск Лв). У більшості випадків ідеться про будинок із садибою, передусім мається на увазі присадибне господарство землевласника – поміщика, монастиря, церкви тощо, хоча етимологія його досить давня і виводиться від праслов'янського **dvoгъ* з первісним значенням “простір, замкнений воротами, загорода” [7, т. 1, с. 18].

Апелятив *фільварок* уживався на означення “панського маєтку із господарчими будівлями” [3, с. 1323]. Він реалізувався у мікротопонімах: сін. *Фільварок* (Довж. Ск Лв), о. п. *Фільварки* (Підгор. Ск Лв).

Вужче значення мають мікротопоніми, пов'язані із залишками будівель селянського двору. Примітними у цьому плані є мікротопоніми: уроч. *Хатки* (Вол. Ск Лв), г. *Хатчиці* (Н. Рож. Ск Лв), о. п. *За Хатами* (Дов. Дрг Лв), о. п. *Хижища* (Ялин. Ск Лв), уроч. *Хижище* (Рик. Ск Лв); пол. *Шетри* (Гута Богород. ІФ) < *шатро* “легке, розбірне, перев. конусоподібне житло з тканини, шкіри і т. ін.”; “накриття, утворене переплетенням гілля і листя дерев тощо”; “опуклий дах, покрівля, що має форму півкулі; купол, баня” [10, т. 11, с. 421]. Зазвичай такі назви окреслювали місця, де були розташовані житлові приміщення. Інколи в номінації мікрооб'єктів відображались елементи колишньої огорожі обійстя: о. п., сін. *Пуд Тыном* (Крите Мукач. Зк).

Інші господарські будівлі могли теж реалізуватись у карпатському мікротопоніміконі. Скажімо, *стодола, пивниця* (приміщення для зберігання продуктів сільського господарства, корму для тварин). Це засвідчують власні назви: г. *Стодола* (Заділ. Ск Лв), сін. *Стодолиця* (Сух. Пот. Ск Лв), пот., сін. *Стодолиці* (В. Рож. Ск Лв), сад *Пивниця* (Медвед. Мукач. Зк).

Місце, де знаходився *млин*, часто номінували як *млинище*. Ця лексема відображена у власних назвах – сін. *Млинище* (Орява Ск Лв), зуп. *Коло Млина* (Стрільб. Стс Лв), к. с. *Млинський* (Ясен. Врх ІФ).

Таким чином, група мікротопонімів, мотивована житлово-господарськими спорудами представлена типовими карпатськими одиницями, що виражають основні способи ведення господарства та особливості житла. Зі структурно-словотвірного погляду більшість виявлених онімів – прості семантичні деривати. Однак функціонують і дволексемні сполуки, у яких диференційний член вказує на час заселення об'єкта (*Новий – Старий*). Трапляються й прийменникові конструкції, що містять характеристику орієнтування у просторі (*На Дворах*). Деякі онімні деривати – субстантиви, що утворились внаслідок морфолого-синтаксичного способу (*Млинський*).

3) Громадські споруди

Життя та діяльність мешканців сіл не обмежувалися лише приватними спорудами, а й мусили бути певні громадські структури та об'єкти. Насамперед це були освітньо-просвітні заклади: площа *Коло Клубу* (Стрільб. Стс Лв), зуп. *Коло Школи* (Стрільб. Стс Лв), к. с. *Коло Училища* (Підбір. Дрг Лв). Місцевість, де здійснювали торгівлю, в мікротопоніміконі відображена як к. с. *Базар (Циганська)* (Нагуєв. Дрг Лв), к. с. *Торговиця* (См Ск Лв).

“Споруда для переїзду або переходу через річку, залізницю, автомагістраль, яр і т. ін.” – *міст* [10, т. 4, с. 749] доволі часто мотивував мікротопоніми: к. с. *Заміст* (Ст. Кроп. Дрг Лв), м. *Мільків Міст* (Стрільб. Стс Лв), м. *Кузів Міст* (Вол. Ск Лв), м. *Цапівський Міст* (Вол. Ск Лв). Диференціатором зазвичай був антропонім, тобто найчастіше ім'я тієї особи, родини, що проживали поблизу цієї споруди.

Більшість виявлених мікротопонімів цієї групи – двокомпонентні утворення, де атрибутив посесивного характеру (*Цапівський Міст*). Також частими є применникові конструкції (*Коло Школи*), однокомпонентні семантичні деривати (*Базар*) та префіксальні (*Заміст*). Всі засвідчені мікротопоніми творяться за пропріальними принципами, характерними для україномовної системи.

4) Промислово-виробничі споруди

Палітру суспільно-економічних відносин втілюють такі мікротопонімні одиниці: уроч. *Кузня* (Дністр.-Дуб. Турк. Лв), л. *Вапнярка* (Н. Кроп. Дрг Лв), пас. *Винниця* (Дов. Дрг Лв), к. с. *Вуглярка* (Сварич. Ржн ІФ), сін. *Гута – гута* “склоплавильний завод” [10, т. 2, с. 200] (Н. Кроп. Дрг Лв), п. *Палинчарня* – “де виробляли палинку – горілку” (Завад. Волов. Зк), *Пилорама* (Вол. Ск Лв), к. с. *Тік* “розчищене місце, спеціально підготовлений майданчик надворі або в приміщенні для молотьби, очищення і просушування зерна” [10, т. 10, с. 136] (Підбір. Дрг Лв), пас. *Фабрика* (стояла жидівська фабрика) (Сл.-Болех. Длн ІФ), пас. *Цегольня* (Рибн. Дрг Лв). Усі виявлені оніми – семантичні деривати простої структури. Основні мікротопоніми актуалізують в собі ті ремесла та види промислів, що були характерними для Карпат.

5) Культові споруди та об'єкти

Вагому роль у житті суспільства відіграють культові споруди. До них відносимо ті, які певним чином пов'язані з релігійною обрядовістю. Українці – релігійний народ, тому наявність церков, капличок, фігур святих чи інших церковних атрибутів у кожному населеному пункті є абсолютотом. Сакральні об'єкти мали потужну охоронну функцію.

Відомо, що інколи поселення засновувалися поблизу укріплених карпатських монастирів. Традиційно монастир – “релігійна громада ченців або черниць, що з належними їй землями та капіталами становить церковно-господарську організацію” [10, т. 4, с. 794]. Такі тенденції реалізуються й у мікротопоніміконі, оскільки примонастирські землі так і номінувалися – *Монастирські*. Деякі з них залишаються й досі, наявність інших закладена в семантиці мотивувальної бази мікротопонімів, що відтворюють існування раніше подібних об'єктів: мон. *Василіанський* (Лаврів Стс Лв), *Монастирські Келії* (Сусідов. Стс Лв), уроч. *Келії* [11, с. 420], г., горб, уроч. *Монастир* [4, с. 249; 13, с. 112], г., уроч. *Монастир* [11, с. 365], пот. *Монастирський* [11, с. 365], г. *Монастирець* [11, с. 365], г. *Монастирецька* [4, с. 250], уроч. *Монастириця* [11, с. 441], пагорб *Монастирик* [4, с. 250], уроч. *Монастирики* [11, с. 365], хут. *Підмонастир* (Сварич. Ржн ІФ), горби *Монастирська Гора* [4, с. 250], пагорб, відріг *Монастирське* [4, с. 250], г. *Монастирище* [4, с. 251], п. *Монастирський* (Бор. Трк Лв), стр. *Монастирний* (Нагуєв. Дрг Лв), к. с. *Монастир* (В. Син., Круш. Ск Лв), кр. *Керничка під Монастирем* (Сварич. Ржн ІФ), стр. *Монастирний (Передній)* (Нагуєв. Дрг Лв), п. *Монастирський* (Бор. Трк Лв).

Та основною спорудою у кожному карпатському селі була церква (зрідка каплиця). Вона зазвичай була розташована в центрі села, нерідко на невеликій вершині, горі, що, мабуть, втілювало певні світоглядні позиції мешканців, оскільки відомо, що в народній уяві гора асоціюється зі священним, божим началом. Зрозуміло, що сьогодні церква є практично в кожному населеному пункті. Складалося так, що деякі з церков були зруйновані, реставровані, поставали нові. З мистецького погляду дерев'яні церкви Карпат детально проаналізував львівський дослідник Ярослав Тарас [12]. Однак щодо ономастичних критеріїв, то оніми аналізованого типу прийнято окреслювати як **еклезіоніми** – вид топоніма, власна назва місця проведення обряду, місця поклоніння в будь-якій релігії; назва церкви, каплиці, костела, кірхи, монастиря [2, с. 83]. Обстеживши найменування низки карпатських церков, з'ясовано, що люди послуговувалися **агіонімами** (імена святих): ц. *Святої Параскеви* (Жорост., Ск Лв), ц. *Василя (Василія Великого)* (Гр., Рик. Ск Лв), ц. *Святого Михайла (Михайла)* (Лав., См., Урич Ск Лв; ц. *Святого Миколи (Миколая)* (Нов. Кроп. Дрг Лв; Орявч. Ск Лв), ц. *Івана Хрестителя* (Хаш. Ск Лв), кост. *Святого Онуфрія* (Лаврів Стс Лв), кост. *Святої Анни* (Сусідов. Стс Лв), капл. *Манявської Богородиці* (Луги Ржн ІФ), капл. *Святого Духа* (Луги Ржн ІФ).

Геортоніми (назви свят) також часто ставали основою для називання церков: ц. *Зіслання Святого Духа* (В. Рож. Ск Лв), ц. *Вознесіння* (Кальне Ск Лв), ц. *Трійці (Пресвятої Трійці)* (Круш., Ск Лв; Нижанков. Стс Лв), ц. *Богоявлення Господнього* (Ракове, Стс Лв), ц. *Воскресіння* (Ст. Сіль Стс Лв), ц. *Покрови Богородиці* (Ялин. Ск Лв), ц. *Різдва Богородиці* (Росохи Стс Лв), ц. *Успіння Богородиці* (Тухол. Ск Лв; Надиби Стс Лв).

Прилегли до церков землі номінували як *Церковні*. В українському мікротопоніміконі зафіксовано назви: п. *Церковне* [13, с. 118, 119], уроч. *Цирковиць* [13, с. 51], к. с. *Церковна Лінія* (там знаходиться монастир і церква) (Дн.-Дуб. Трк Лв), о. п. *Гора над Церков'ю* (Дов. Дрг Лв), вул. *Церковна* (Сварич. Ржн ІФ). Оніми такого типу вказували здебільшого на приналежність церкві тих чи інших об'єктів або ж номінували місця, де колись була розташована церква. Менша частотність в карпатському просторі онімних одиниць на позначення фігур святих (здебільшого Богородиці): г. *Велика Фігура* (Волов. Волов. Зк).

Доволі часто на в'їзді до села або ж на інших місцевих локусах ставили хрест: *Хрест біля Кадуба* (Луги Ржн ІФ), *Хрест на Плоснині* (Луги Ржн ІФ), *Хрест на Березі* (Луги Ржн ІФ), дж., бр. *Брід у Хрестах* (Дов. Дрг Лв), о. п. *Коло Хреста* (Дов. Дрг Лв). Символіка хреста багатогранна, та, мабуть, основним смисловим навантаженням був оберіг від різноманітних нещасть, хворіб, стихій. Чимало хрестів у Карпатах приурочені діянням УПА, а сьогодні й Небесній Сотні.

6) Полонинські споруди

Карпати славляться своїми полонинами – гірськими пасовищами, які народ використовував упродовж теплої пори року для випасання худоби, сінокосів. Тому перебування на високогір'ях потребувало зведення певних споруд як для людей, так і для худоби. Всі ці явища відтворились і в мікротопоніміконі: пас. *Кошари* (Лав., Опор. Ск Лв), пас. *Кошерки* (Кам. Ск Лв), пас. *Кошариця* (Тух. Ск Лв), г. *Кошарица* (Н. Рож. Ск Лв), о. п. *Під Кошарицями* (Либ. Ск Лв); п. *Зимівка* (Завад. Ск Лв), л., п. *Зимівки* (Сух. Пот. Ск Лв), г., пас. *Літовища* < літовище “місце та час літнього перебування в горах худоби” [5, т. 2, с. 372.] (Вол. Ск Лв), л., о. п., сін. *Стаї* (Лав., Тухол. Ск Лв). Засвідчені мікротопоніми творяться засобами семантичного способу та є результатом традиційного народного господарства. Виявлені лексеми входять до етнокультурної спадщини нашого народу.

Таким чином, культура – основа цивілізаційних процесів країни, втілення ментальних особливостей. Ми повинні берегти наше матеріальне та духовне надбання, закарбоване в словах, аби прийдешні покоління могли цінувати своє коріння, цікавитись історією свого роду та не втратити національну ідентичність.

Джерела та література

1. Бірыла М. В., Лемцюгова В. П. Анамастичныя словаўтваральныя элементы ва ўсходне- і заходнеславянскіх мовах (Адантрапанімічныя айконімы) / М. В. Бірыла, В. П. Лемцюгова. – Мінск, 1973. – 62 с.
2. Бучко Д., Ткачова Н. Словник української ономастичної термінології / Д. Бучко, Н. Ткачова. – Харків : Ранок-НТ, 2012. – 256 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К.; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2003. – 1440 с.
4. Габора М. Назви гір і полонин Івано-Франківщини : Словник-довідник. – 2-ге вид., доповн., уточн. / М. Габора. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2008. – 500 с.
5. Грінченко Б. Словарь української мови : в 4-х т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – Т. 1. – 494 с.; Т. 2. – 573 с.; 1959. – Т. 3. – 506 с.; Т. 4. – 563 с. [Репринтне відтвор. вид. 1907–1909 рр.].
6. Етимологічний словник літописних назв Південної Русі. – К.: Наук. думка, 1985. – 254 с.
7. Етимологічний словник української мови : в 7-ми т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 1. – 631 с.; 1985. – Т. 2. – 570 с.; 1989. – Т. 3. – 549 с.; 2004. – Т. 4. – 653 с.; 2006. – Т. 5. – 704 с.
8. Історичний словник українського язика / [за ред. Є. Тимченка; укл.: Є. Тимченко, Є. Волошин, К. Лазаревська, Г. Петренко]. – К.-Х., 1930–1932. – Т. 1.
9. Лемтюгова В. П. Восточнославянская ойконимия апеллятивного происхождения. Названия типов поселений / В.П. Лемтюгова. – Минск, 1983. – 198 с.
10. Словник української мови : в 11 т. – К.: Наук. думка, 1970. – 1980. – Т. 1–11.
11. Старожитності Гуцульщини. Джерела з етнічної історії населення Українських Карпат. Каталог пам'яток історії та культури : у 2-х т. / Т. 1. Кугутяк М. Сакральна спадщина Гуцульщини / М. Кугутяк. – Львів : Манускрипт, 2011. – 448 с.
12. Тарас Я. Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат: культурно-традиційний аспект / Я. Тарас. – Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2007. – 640 с.
13. Топоніміка Турківщини / [упоряд. П. Зборовський]. – Львів : Камула, 2004. – 258 с.

Перелік умовних скорочень

об'єкти: бр. – брід, в. – верх, вул. – вулиця, г. – гора, дж. – джерело, зуп. – зупинка, к. с. – кут села, кам. – камінь, кр. – криниця, крч. – круча, л. – ліс, м. – міст, мон. – монастир, п. – поле, пас. – пасовище, пол. – полонина, пот. – потік, сін. – сінокіс, стеж. – стежка, стр. – струмок, уроч. – урочище, хут. – хутір, ц. – церква; **області:** ІФ – Івано-Франківська, Льв – Львівська; Зк – Закарпатська; **райони:** Богород. – Богородчанський, Вол. – Воловецький, Врх – Верховинський, Длн – Долинський, Дрг – Дрогобицький, Мукач. – Мукачівський, Ск – Сколівський, Стс – Старосамбірський, Ржн – Рожнятівський, Трк – Турківський, Тяч. – Тячівський; **населені пункти:** Бор. – Бориня, Волов. – Воловець, Вол. – Волосянка, В. Вор. – Верхні Ворота, В. Рож. – Верхня Рожанка, В. Син. – Верхнє Синьовидне, Верхн. – Верхнячка, Гр. – Грабовець, Дн.-Дуб. – Дністрик-Дубовий, Дов. – Довге, Довж. – Довжки, Жуп. – Жупани, Завад. – Завадка, Заділ. – Задільсько, Зоротов. – Зоротовичі, Клим. – Климець, Коз. – Козьова, Корост. – Коростів, Круш. – Крушельниця, Лав. – Лавочне, Либ. – Либохора, Лопух. – Лопухово, Майд. – Майдан, Медвед. – Медведівці, Нагуєв. – Нагуєвичі, Н. Рож. – Нижня Рожанка, Нов. Кроп. – Новий Кропивник, Орявч. – Орявчик, Підгор. – Підгородці, Риб. – Рибник, Рик. – Риків, Сварич. – Сваричів, Сен. – Сенечів, Слав. – Славсько, Сл.-Болех. – Слобода-Болехівська, См. – Сможе, Ст. Сіль – Стара Сіль, Стрільб. – Стрільбичі, Сусідов. – Сусідовичі, Сух. Пот. – Сухий Потік, Терн. – Тернавка, Трух. – Труханів, Тухол. – Тухолька, Хащ. – Хащованя, Ялин. – Ялинкувате, Ясен. – Ясенів.

Резюме

СООРУЖЕНИЯ В НОМИНАЦИИ НЕБОЛЬШИХ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ КАРПАТ

Сокил-Клепар Н. В. (Львов)

В статье рассмотрены микропонимы, мотивированные названиями сооружений. Выявлено, что главное место занимают жилищно-хозяйственные, культовые, общественные и промышленно-производственные объекты. Рассматриваемые микропонимы являются ценностно-информативным элементом в лексическом фонде языка.

Ключевые слова: микропоним, сооружение, номинация.

Summary

BUILDINGS IN THE CATEGORY OF SMALL CARPATHIANS' GEOGRAPHICAL FEATURES

Sokil-Klepar N.V. (Lviv)

In the article are surveyed microtoponyms which are motivated by the names of buildings. It is found out that dominating are the housing and economic, religious, public and industrial facilities. Analyzed microtoponyms are considered as valuable informative element in the vocabulary of language.

Key words: *microtoponym, building, nomination.*

Сокил В.В.

(Львів)

КНЯЗИ ЛАБОРЕЦЬ ТА ФЕДІР КОРЯТОВИЧ В ІСТОРІЇ ТА НАРОДНІЙ ТРАДИЦІЇ ЗАКАРПАТТЯ

УДК 398. 22 (477)

Анотація: Ідеться про князя Лаборця, що правив на Закарпатті в другій половині IX ст. Єдина писемна згадка про нього збереглася в угорській хроніці “Діяння мадярів”. Він став героєм українських народних переказів, головним чином тих, що стосуються його загибелі в боротьбі з ворогами біля річки, яку потім назвали Лаборець. В іншому циклі аналізуються твори, пов’язані з Ф. Корятовичем, котрий наприкінці XV ст. переїхав з Поділля на Закарпаття, де отримав Мукачів з навколишніми землями. Розглядається сюжет про змієборство, що, за народною версією, має відношення до побудови монастиря.

Ключові слова: *князь, народна традиція, річка Лаборець, змієборчі мотиви, заступництво, Мукачівський монастир.*

До періоду ранньої Київської держави відноситься діяльність Лаборця, руського князя на Закарпатті, воеводи Ужгородського замку [5, с. 224], який загинув наприкінці IX ст. у бою з уграми, очоленими ханом Алмошем та його сином Арпадом. Якщо про двох останніх існує більше відомостей, то про першого залишилась єдина писемна згадка в анонімній угорській хроніці “Gesta Hungarorum” (“Діяння мадярів”), яка походить з XIII ст. У ній говориться, як Алмош зі своїм військом “поїхали до кріпости Гунг (Ужгород. – В. С.), щоби зайняти її. І так стали ставляти табор окола мурів. Тодги вожд тої же кріпости іменем Лаборцій, який по їх язика називається князь, став утікати і хотів дійти до кріпости Землуш. Воїни же, переслідуючи его, піймали і на тім місці мотузком завісили его. І од сего дня тоту ріку назвали од его імени Лаборцій (Лаборец)” [3, с. 82–83].

На сьогодні відома вже певна кількість переказів, історія збирання яких сягає початку XX ст. Один із перших варіантів подав Михайло Сухара (с. Драгове на Закарпатті), опублікував його Корнило Заклинський [16, с. 17–18], інший – помістив у своїй праці про лемків Юліан Тарнович (с. Калинів, нині Гуменської округи) [21, с. 6]. Згодом ці тексти передруковувались у різних виданнях. Треба зазначити, що поза увагою дослідників залишився запис Г. Дем’яна [17, с. 89]. Як виявилось, сучасні вчені [4, с. 590; 7, с. 275–280] найбільше цікавились історіографічними питаннями, а також впливом угорської хроніки “Діяння мадярів”, повісті Анатолія Кралицького “Князь Лаборець” на формування народної традиції. Однак серйозного фольклористичного розгляду структурних елементів народнопоетичних текстів поки що бракує.

Отож українська етнокультурна традиція зберегла розповіді про ту трагічну подію. Важко з упевненістю сказати, чи угорська хроніка послужила джерелом для творів усної словесності, чи вони з’явилися незалежно від неї; швидше останнє. Хоча перекази й близькі в окремих сюжетних елементах з літописним варіантом, проте вони проливають більше світла на зазначену подію з позицій українців, віддзеркалюють народний погляд на ці змагання та на історичну особу зокрема.

У нашому розпорядженні є кілька переказів про загибель князя Лаборця, зібраних на різних теренах Закарпаття, що свідчить про певну поширеність сюжету в регіоні. Слід зазначити, що у всіх варіантах присутній мотив нападу ворогів на князя Лаборця, які найчастіше означаються етнонімом “мадяри”, лише в записі Ю. Тарновича – “татари” [21, с. 6]. Оскільки грізне татарське нашествя мало місце в пізнішій нашій історії, то в народній пам’яті воно заступило мадярське. У варіанті, який зафіксував Г. Дем’ян [17, с. 89], простежується шлях мадярів через Київ [2, с. 66], Галичину на Закарпаття, подібно як в угорській хроніці. А із запису М. Сухари маємо цінну інформацію про давні патріархальні стосунки князя і громади перед битвою. “Раз люди ізобразили до него на одну велику раду, – говорить в одному з них. – Прийшли до него, а ун їм дав раду. І коли они у него были, дуже гостив” [16, с. 18]. У цьому епізоді цікаві два архаїчних мотиви – мужі (воїни) радяться з князем, князь пригощає своїх підлеглих. Перший вказує на демократичні відносини, які існували в Давній Русі між правителем та його підлеглими. Крім того, він відбитий у баладах про смерть Лаборця, як-от у записі Володимира Бойка:

*А князь Лаборець, наш славний борець,
Кличе боярів на княжий дворець,
Кличе боярів радити раду,
Як сохранили народ і владу [7, с. 28].*

Аналогічна картина спостерігається також у пісні, що подав В. Мельник [11, с. 108]. Зрозуміло: на княжій раді було ухвалено виступити проти мадярів.

З тексту переказу М. Сухари привертає увагу інший епічний мотив, якого немає у піснях, – князь пригощає своїх підлеглих. Це не звичайне частування, а ритуальна трапеза, покликана зблизити правителя і народ, утвердити солідарність усіх членів спільноти, ба навіть разом поєднатися з Богом. Такі трапези доволі часто практикувалися у Київській Русі та пізніші часи.

Наскрізним у досліджуваних прозових творах виявився мотив загибелі Лаборця. Трагічне в них є водночас і героїчним, адже князь “поклав своє життя, щоб своєю смертю вибороти свободу своїм ближнім” [21, с. 6]. Зазначений мотив змикається з іншим – топонімічним, бо ріку, біля якої загинув герой, назвали Лаборець. Ця фінальна формула вплетена у сюжетну тканину як переказів, так і пісень, підтверджуючи тим самим їхню вірогідність.

І ще необхідно наголосити на мотиві скорботи. Коли загинув князь, то “усі засумовали, і з великим сумом запрятали князя Лаборця” [16, с. 19]. Подібну картину бачимо в “Повісті минулих літ” у зв’язку зі смертю князя Олега, яка, мабуть, вплинула на фольклорний зразок: “І плакали по ньому всі люди плачем великим, і понесли його, і погребли на горі, що зветься Щековицею” [18, с. 22]. Образ смутку у творі про Лаборця увиразнюється ще й пісенною формулою-кліше:

*Двадцять поїв му служило,
Тридцять дяків му співало* [16, с. 19].

Відправа літургії в тексті належить до пізнього християнського нашарування, а числа 20 і 30 лише гіперболізовано підсилюють кількісно-якісну оцінку цієї трагедії.

Аналіз виявлених переказів про Лаборця показує, що герой постає з цих творів великим патріотом, мужнім оборонцем своєї землі, за що любила й поважала його громада. А трагічна загибель князя у боротьбі з ворогами – це справжній героїчний учинок, пам’ять про який береже народ уже понад тисячоліття, закарбувавши його ім’я у назві річки.

Ф. Корятович. Періоду роздроблення та іноземного поневолення Київської Русі стосуються перекази про князя Федора Корятовича. У 80-90-х роках XIV ст. він був намісником на Поділлі. Вигнаний великим литовським князем Вітовтом, Корятович знайшов собі притулок на Закарпатті, де дістав у володіння від угорського уряду Мукачеве з навколишніми маєтностями [15, с. 72–86; 10, с. 717]. Місцева традиція пов’язувала з ним приплив на закарпатські землі українського елемента, бо Ф. Корятович нібито привів із собою сорок тисяч українців [13, с. 47]. Слід зауважити, що перекази безпосередньо не стосуються національно-визвольних змагань, спрямованих проти мадярської окупації краю, а розробляють сюжет про славу перемогу над звіром, змією, та побудову Мукачівського монастиря. Сюжет цей пройшов повз увагу навіть таких талановитих збирачів, як В. Гнатюк та І. Верхратський. Уперше зафіксував його Іван Пянькевич 1923 р. у с. Купинівці біля Мукачева [13, с. 47–48], другий варіант – І. Медвідь у с. Бойовище [12, с. 46]. Відомий і третій, сучасний запис В. Фединишинця із с. Репинного на Міжгірщині [9, с. 90–91], який, що-правда, більше схожий на казковий сюжет про змієборство. Досі немає серйозної наукової розробки теми, крім невеликої публікації того ж таки І. Пянькевича, котрий порушив питання збереження сюжету в усній традиції, його співвідношення з писемною редакцією.

Уважне прочитання текстів показує, що між ними є багато спільного. За одним варіантом, князь убив під час полювання страшного звіра, попередньо попросивши допомоги у св. Миколая. Із вдячності за підтримку святого він побудував монастир. Інші ж повідомляють, що Корятович при Божій допомозі подолав дванадцятиголового та багатокрилого “шарканя” (змія), відтак на знак цієї події поставив монастир на славу Богові [12, с. 46; 9, с. 87–89]. Джерело фольклорного сюжету І. Пянькевич безспідставно вбачав у писемних пам’ятках, передусім у так званому мукачівському літописі 1458 р., який уже втрачений, але зберігся в пізній писемній редакції. Згідно з нею, Ф. Корятович “изийде ловити на гору (яже наречена Чернець) и где нападе нань змії велій (драконт), зіял усти, хотя й поглоти, и призва святителя Николая в помощь, копієм, оружіем, заколе его” [22, с. 109]. Як бачимо, в літературній пам’ятці і в усній традиції повторюється історія Корятовича з ловами та заснуванням за своє спасіння монастиря.

На формування сюжету, пов’язаного з врятуванням Ф. Корятовича від змії, вплинули, безперечно, апокрифи про св. Георгія (Юрія), який, між іншим, належить до шанованого у слов’янських народів святих. Історичні відомості свідчать, що Георгій Переможець народився в Каппадокії (Мала Азія), прийняв мученицьку смерть 303 р. Він творив чудеса, одне з яких стало широко відоме – перемога над змієм [23, с. 131]. Ця сцена зафіксована іконографією і сприйнята народною традицією. Через апокрифічну літературу вона дійшла до Карпат і Закарпаття. Так, І. Франко опублікував галицьку редакцію про св. Юрія, змію і царівну

з Волі Якубової (Дрогобиччина) та закарпатську з рукопису Степана Тесловцьового [1, с. 114–119]. Остання має тісний зв’язок із досліджуваними фольклорними варіантами щодо вирішення теми – незвичайної перемоги над змієм. Звір в обидвох версіях (літературній та усній) називається шарканем, і має спільне походження, пов’язане з водною стихією. У галицьких лемків (та й не тільки в них) слово “шаркань” означає “буря”, “сильний вітер”. В апокрифі з рукопису С. Тесловцьового шаркань, якому приносять людську жертву, живе в печері у Синьому морі [1, с. 116]. У фольклорних варіантах цього жертвоприношення немає. Зате він простежується у пісенному сюжеті:

*Дали цмоку й а оброку
Щонеділі по людині* [8, с. 519].

Св. Юрій, як свідчать інші пісні з Полісся, перемагає змія, увібравши виразних християнських рис [20, с. 181], подібно ж як і в близьких паралелях з грецької народної поезії [19, с. 231–255]. У досліджуваному прозовому циклі більше акцентується увага на характеристиці Корятовича як християнина. Князь звертається по допомогу до св. Миколая. Чому не до св. Юрія – переможця змія? Відповідь на це запитання дав М. Грушевський у своїй “Історії української літератури”, вважаючи таке заміщення наслідком календарного сусідства Юрія і Миколи (теплого). “На Миколая, – пише він, – переходить також легендарна Юрієва роля – опікуна і господаря звірів взагалі і спеціально вовків” [6, с. 196].

Характерно, що змієборчі мотиви фольклорна традиція повністю переносить на Ф. Корятовича. Тобто він виконує функцію св. Юрія і наближається до церковного культу св. Георгія-змієборця. Вони обидва також християнолюбні воїни (український герой возводить Мукачівський монастир на славу Богові). Побудова церкви св. Миколая на Чернечій горі в Мукачеві, намагається переконати нас І. Пянькевич, спонукала до появи в сюжеті мотиву заступництва св. Миколая, як також змієборства, пов’язаного з кам’яною фігурою св. Юрія [13, с. 51]. З таким твердженням важко погодитися, бо скільки завгодно є церков з іменем св. Миколая чи ікон, фігур Юрія-змієборця, але подібного сюжету в інших місцевостях не витворено. Надійним джерелом залишаються такі писемні пам’ятки, які дали імпульс фольклоризації сюжету. В особі Ф. Корятовича місцева традиція побачила церковно-культурного діяча, воїна, який змагав до національного утвердження й збереження цілісності краю, припасувавши до нього риси архаїчного героя-змієборця. Досягненню цієї мети князеві допомагають небесні покровителі.

Джерела та література

1. Апокрифи і легенди з українських рукописів / Збір., упоряд. і пояснив І. Франко. – Т. 5 // Пам’ятки українсько-руської мови. – Львів, 1910. – Т. 6. – 297 с.
2. Брайчевський М. Аскольд і Олмош // Археологія. – 1994. – № 1. – С. 65–71.
3. Гаджега В. Витяги з літописа Аноніма // Підкарпатська Русь. – 1929. – № 4. – С. 79–85.
4. Гиряк М. До питання дослідження легенд і переказів українців Східної Словаччини // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. – Пряшів, 1983. – Т. 11. – С. 581–602.
5. Грушевський М. Історія України-Руси. – К. : Наук. думка, 1991. – Т. 1. – 648 с.
6. Грушевський М. Історія української літератури. – Т. 1. – Кн. 2. – 1993. – 648 с.
7. З гір Карпатських: Українські народні пісні-балади / Упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., приміт. С.В. Мишанича. – Ужгород : Карпати, 1981. – 464 с.
8. Колесса Ф. Українська усна словесність / Вступ М. Мушинки. – Едмонтон, 1983. – 646 с.
9. Легенди нашого краю / Ред.-упоряд. П. М. Скупец. – Ужгород, 1972. – 216 с.
10. Лисак-Рудницький І. Закарпаття // Енциклопедія українознавства. – Львів, 1993. – Т. 2. – С. 715–727.
11. Мельник В. Історична правдивість фольклору. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1968. – 310 с.
12. Народні оповідання про давнину: Історія Підкарпатської Русі в переказах / Зібрали учні Берегівської гімназії; упоряд. і поясн. К. Заклинський. – Кошиці, 1925. – 126 с.
13. Пянькевич І. Князь Федір Корятович в усній народній традиції // Підкарпатська Русь. – 1930. – № 3. – С. 47–52.
14. Пянько Ю. Історія одної легенди // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1991. – Т. 17. – С. 275–302.
15. Пачовський В. Історія Закарпаття. – Мюнхен, 1946. – 120 с.
16. Переказ про князя Лаборця / Зап. М. Сухара. Подав К. Заклинський // Підкарпатська Русь. – 1923. – № 1. – С. 16–19.
17. Писана керниця: Топонімічні легенди та перекази українців Карпат / Збір і впоряд. В. Сокол. – Львів : Інститут народознавства, 1994. – 205 с.
18. Повість минулих літ // Літопис руський. – К. : Дніпро, 1989. – С. 1–178.
19. Ручкина Н. Л. Греческие акритские песни о герое, убивающем дракона // Славянский и балканский фольклор: Этногенетическая общность и типологические параллели. – М. : Наука, 1984. – С. 234–256.

20. Смирнов Ю. И. Эпика Полесья / По записям 1976 г. // Славянский и балканский фольклор: Этногенетическая общность и типологические параллели. – М. : Наука, 1984. – С. 179–217.
21. Тарнович Ю. Мова століть: Лемківщина в переказах. – Львів, 1938. – 48 с.
22. Тихий І. Замітки до Мукачівської літописи з XV віку // Науковий збірник товариства “Просвіта” в Ужгороді. – 1922. – Т. 1. – С. 108–110.
23. Толстой Н. И. Георгий Победоносец // Славянская мифология. – 1995. – С. 131–133.

Резюме

КНЯЗЬ ЛАБОРЕЦ И ФЕДОР КОРЯТОВИЧ В ИСТОРИИ И ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ ЗАКАРПАТЬЯ

Сокил В.В. (Львов)

Речь идет о князе Лабореце, действовавшем на Закарпатье во второй половине IX в. Единственное упоминание о нем сохранилось в венгерской хронике “Деяния венгров”. Он стал героем украинских народных преданий, главным образом касающихся его гибели в борьбе с врагами у реки, которую потом назвали Лаборец. В другом цикле анализируются произведения, связанные с Ф. Корятовичем, который в конце XV в. переехал из Подолья на Закарпатье, где получил Мукачево с окружающими землями. Рассматривается сюжет о змеборчестве, что, по народной версии, имеет отношение к построению монастыря.

Ключевые слова: князь, народная традиция, река Лаборец, змеборческие мотивы, покровительство, Мукачевский монастырь.

Summary

PRINCES LABORETS AND FEDIR KORYATOVYCH IN THE HISTORY AND FOLK TRADITION OF TRANS-CARPATIA

Sokil V.V. (Lviv)

The article is about Prince Laborets, acting in Transcarpathia in the second half of the XIX century. The only written mention of him is preserved in the Hungarian chronicle “Acts of Hungarians”. He became the hero of Ukrainian folk tales, mainly those related to his death in the fight with the enemy at the river, which then was called Laborets. In another series of works are analyzed related narratives dealing with F. Koryatovych, who moved from Podillia to Transcarpathia at the end of the XV century, where he received Mukachevo with the surrounding lands. We consider the story about his fight with a snake that, due to the folk version, relates to the construction of the monastery.

Key words: Prince, folk tradition, the river Laborec, motives about fight with a snake, protection, Mukachevo monastery.

Юзьо С.В.
(Ужгород)

НАЗВИ ЇЖІ ТА НАПОЇВ У ГОВІРЦІ СЕЛА СІМЕР ПЕРЕЧИНСЬКОГО РАЙОНУ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСТІ (на матеріалі пісенного фольклору)

УДК 811.161. 2' (282.2 + 373.2) (477.87)

Анотація: У статті на основі зібраного польового матеріалу пісенного фольклору проведено комплексний порівняльний аналіз лексем на позначення їжі та напоїв села Сімер (ужанська говірка) із бойківськими, гуцульськими, буковинськими, лемківськими та західнополіськими говірками української мови. Дослідження проведено на матеріалі польових записів та діалектних словників. Порівняльний аналіз лексем дав підставу зробити висновок, що аналізовані слова на позначення їжі та напоїв, зафіксовані у піснях, відзначаються значною близькістю до інших українських діалектних назв, часто збігаються з літературними номенами.

Ключові слова: тематична група, ужанська говірка, пісенний фольклор, назви їжі та напоїв.

Село Сімер, як відомо з розповідей старожилів, взяло свій початок на горі Синаторія, поблизу річки Тур'ї, яка протікає між горами Синаторія, Боронська, Бранова. Воно, мов ворота між ними, відкриває Тур'янську долину з боку Ужгорода. Перші предки селились на горі Синаторія в I ст. н.е. Із досліджень професора Якова Штернберга відомо, що перша згадка про село відноситься до 1551 року. Щодо кількості населення, то довгі роки село було малозаселеним. За даними 1827 року в Сімері 55 будинків і 437 жителів (за винятком 16 євреїв, усі греко-католики). За географічним словником Угорщини 1829 року кількість жителів села становила 420 осіб. В книзі “A VISSAZACZTOLT FEL VIDEK ES RUTEN FOLD SIMTARA” (Будапешт, 1939 рік, с. 435) зазначено, що населення 1184 жителі [3, с. 25]. У 1940 році в селі налічувалося 125 хат і на вулиці воно не поділялося. У 2002 році Сімер має 514 хат з населенням 1870 жителів та 10 вулиць. Сьогодні тут мешкає близько 1900 осіб, а густота населення – 93,31 осіб/км.

Пісенний фольклор є одним із засобів виховання пісенної самосвідомості. Пісня величава і проста, як і самі гори, що оточують село. Під час різних робіт чи у свята закарпатські лемки, бойки і гуцули залюбки співають і словацьку та угорську народну пісню, або й румунську, німецьку. Мелодії сплітаються в барвистий вінок. Уже не одне століття йде постійний обмін духовно-пісенними скарбами поміж людьми різних національностей. Цей обмін чи не найбільше проявився в жанрі ліричної пісні про кохання та важку долю жінки, весільної, рекрутської і солдатської пісні, а також у пісні-колядці й усій новорічно-різдвяній обрядовості з її ритуальними діями, образним словом, величальними актами і танцями, святковим вбранням і душевною щедрістю. “Пісня ні в добру, ні в злу годину не покидає людину”, – говориться у прислів'ї. Люди кажуть, що “пісня – це душа народу”, а Григорій Тютюник сказав, що “пісня – це коли душа сповідається”.

Українська діалектологія на сучасному етапі розвитку характеризується посиленою увагою до лексичного складу українських говорів. У сучасній славистиці все ще залишається актуальним питання комплексного дослідження місцевих територіальних діалектів. Як зауважує З. Ганудель, сучасна лінгвістика спирається на необхідність системного дослідження лексико-семантичної структури народних говорів. Без такого докладного вивчення складно вирішувати низку проблем історичного розвитку, становлення й нормування літературної форми сучасної української мови, міжмовної та міждіалектної інтерференції на всіх мовних рівнях, класифікації діалектів живої розмовної мови тощо [4, с. 1].

Помітне місце серед тематичних груп лексики посідають назви народного побуту, що охоплюють назви меблів та інших хатніх речей, назви посуду й кухонного начиння, назви їжі, напоїв, назви одягу, взуття, прикрас, головних уборів тощо.

Тематична група “Назви їжі та напоїв” охоплює лексику, яка містить вичерпну мовну, історичну та етнографічну інформацію. На думку Т. Гонтар, народна їжа й харчування є найважливішою галуззю матеріальної культури будь-якого народу. Вона повною мірою відображає його соціально-економічні умови, ступінь розвитку суспільного організму й культурну спадщину поколінь. Характер харчування залежить від багатьох чинників: соціальних, історичних та природно-географічних умов, господарсько-культурної специфіки [5, с. 3].

На українському діалектному матеріалі лексика, пов'язана з харчуванням, неодноразово була предметом дослідження. В українській діалектології комплексному вивченню назв їжі присвячено роботи З. Гану-

дель, Е. Гоци, які досліджували говірки південно-західного наріччя. Є. Турчин описала лексику харчування в східнополіських говорах. У дисертації Н. Загнітко системно вивчено назви їжі в східностепових говірках Донеччини. З історичного погляду назви їжі вивчали З. Козирева, О. Крижко, С. Яценко, В. Невоїт. Значимо й етнографічні розвідки – монографії Л. Артюх і Т. Гонтар. Російські вчені теж мають значні напрацювання з окресленої теми. Так, В. Губарева дослідила лексику харчування в Тамбовських говорах; О. Малоземліна описала номінацію традиційного харчування камчадалів; І. Лутовинова здійснила комплексне вивчення назв страв у псковських говорах; з етнолінгвістичного погляду розглянула назви їжі у воронезьких говорах Т. Карасьова [2, с. 56-57].

Метою статті є опис тематичної групи “Назви їжі та напоїв” на матеріалі пісенного фольклору говірки села Сімер Перечинського району Закарпатської області (південно-західне наріччя, закарпатський говір, ужанська говірка). Завдання дослідження вбачаємо у виявленні діалектизмів на позначення їжі та напоїв; виявленні спільних та відмінних номенів порівняно з іншими говірками української мови (бойківських, гуцульських, буковинських, лемківських, західнополіських). Матеріалом для дослідження слугує фактичний матеріал, зібраний за допомогою польових записів протягом 2014 року. Актуальність розвідки зумовлена відсутністю комплексного дослідження заявленої групи лексики в говірці даної місцевості.

Респондентами були Луплян Марія Василівна (1931 р. н.), Бобай Марія Юріївна (1935 р. н.), Мацак Ганна Андріївна (1936 р. н.), Бескид Юлія Андріївна (1955 р. н.), Зизич Марія Іванівна (1956 р. н.), Юзьо Тетяна Василівна (1975 р. н.). Польовим методом було зібрано 76 пісень: календарно-обрядові (жнивварські пісні (“Коли тоту команицю сіялі...”), щедрівки (“Вінчуву, вінчуву...”), родинно-обрядові (весільні (“Чарочко моя”, “Забивай, дружбо, клінци”, “Наша млада, як бабка”)) та ліричні пісні, які становлять найбільшу частку зібраного матеріалу (родинно-побутові (“Динь, динь, білий динь...”, “Коли я гусочки пасала...”, “Місяць май”, “Усни, дітя, усни...”, “Сидить дівча над бистрою рікою...”, “Через річечку, через болото...”, “Казалам ті, Іваночку...”), суспільно-побутові (“Вінко червеное”, “Коли я руковав”, “Вже з дуба листя опадає...”, “Зелена ліщина орішки родила...”, “Ой, ішов’им я з Дебресина додому...”, “Ей-гой, а як я ся збирав до тьї Америкі...”, “Од Унгвара драшка їде”). Лексика на позначення тематичної групи “Назви їжі та напоїв” представлена тільки незначною кількістю назв, які і стали предметом нашого дослідження.

У щедрівці, записаній від Бескид Ю. А. та Мацак Г. А., співається: “Вінчуву, вінчуву / На поді оріхі чуву...”. Тут ідеться про *оріхі* [ор’іхі] – ‘горіхи’. У лемківських говірках це слово зустрічається з тим же значенням, що й у досліджуваній говірці, різниться лексема лише наголосом; пор. *оріх* т.с. [8, с. 218]. У бойківських говірках слово зустрічається із тим же значенням і наголосом [7, II, с. 24]. У західнополіських говірках має значення ‘плодове дерево – волоський горіх (грецький)’; ‘плід цього дерева або ліщини’; ‘послед зайця’. Також це слово вживається у значенні ‘пропуск під час орання; огріх’ [1, I, с. 102].

У наступній же соціально-побутовій пісні, яка записана від Мацак Г. А. та Луплян М. В., співається про тугу дівчини за хлопцем, що на війні. Тут також згадуються горіхи, але уже лісові. У пісні співається “Зелена ліщина орішки родила”. У буковинських говірках на позначення ліщини звичайної використовуються слова ліска (так само, як в досліджуваній говірці) [10, с. 262], *орішник* [10, с. 368]. Цікавим є те, що у “Словнику буковинських говірок” за заг. ред. Н. В. Гуйванюк *орішок* (*горішок*) – це ‘конюшина повзуча’ [10, с. 368; 74], а не зменшувально-пестлива форма до слова оріх. Такі самі значення подає короткий словник гуцульських говірок Я. Закревської: *горішок* [5, с. 48], *ліска* [5, с. 113]. У “Словнику західнополіських говірок” Г. Л. Аркушина зафіксовано лексему *горішок* [гор’ішок] у переносному значенні – ‘послед лісової козулі’ [1, I, с. 103]. *Ліска* [л’іска] – ‘ліщина’; ‘тичка з ліщини’; ‘гілка з відростками, яку встромляли в коровай як прикрасу’ [1, I, с. 288]. У словнику М. Й. Онишкевича це слово подано у таких значеннях: ‘кущ ліщини’; ‘огорожа з тонкої ліщини або бучини’; ‘густо плетені грати для сушіння фруктів, закривання курей тощо’; ‘прилад з лози, яким ловлять рибу’; ‘ціпок’ [7, I, с. 415]. У короткому словнику гуцульських говірок Я. Закревської ‘ліщина’; ‘планки, які прибивають до стін перед штукатуренням’ [6, с. 113], у словнику Юрія Піпаша й Бориса Галаса – ‘ліщина’; ‘сплетені ворота’ [9, с. 94]. У буковинських говірках ліска – ‘виплетена з лози решітка, яку кладуть на гарбу, щоб не висипалася полова’; ‘дерев’яна кладка (на річці, ставку)’; ‘ліщина’, ‘волосін’ [10, с. 262].

У весільній пісні-діалозі “Ой, вуйді, мамко, вуйді пуд туту білу стіну”, яка виконувалася під час сватання або на початку весілля, записаній від Зизич М. І., згадується *шівдарь* [шівдар] – ‘окіст, шинка’. У праці Юрія Піпаша й Бориса Галаса “Матеріали до словника гуцульських говірок: Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області” подано *шівдор* – ‘шинка’ [9, с. 227]. Тут зазначена лексема чоловічого роду, у словнику П. С. Пиртея жіночого – *шівдра* ‘маринована й закопчена свинина’ [8, с. 350].

В пісні “Ой, даруй, дружко, даруй...”, записаній також від Зизич М. І., яка співалася на весіллі під час дарування грошей, подарунків, згадується номен *стегна* [стегна]. У буковинських говірках це слово має інше значення; пор. *стегно* – ‘ніжка у ткацькому верстаті’; ‘частина воза’ [10, с. 520].

Пісня “Наша млада, як бабка...”, котра виконувалася дружками під час пов’язування хустки нареченій, містить у собі лексеми *тесто* [т’есто] ‘закваски для випічки’ та *каша* [каша] ‘страва з крупів, пшона, рису тощо, зварена на воді або молоці’. Цікавим є те, що у говірці села Сімер лексема *тесто* не вживається, замість неї говорять тісто. У пісні співається так під впливом російської мови. Поширене також в буковинських говірках (*тісто* (*кісто*) ‘макаронні вироби’ [10, с. 205; 547]), лемківських (*кісто* – ‘тісто’ [8, с. 138]), гуцульських (*кісто* т.с. [9, с. 79], *тісто* (*кісто*) – т.с.; ‘локшина (виріб з тіста і приготована з нього страва)’; ‘закваска для тіста (залишок тіста від попереднього замісу хліба)’ [6, с. 185]), бойківських (*кісто* т.с. [7, I, с. 354]) та у західнополіських (*кісто* т.с. [1, I, с. 223]). Фонетичний варіант *кісто* у говірці села Сімер не зустрічається.

Пісня “Казалам ті, Іваночку...”, яка була колись однією з найпопулярніших у селі Сімер та й у всьому Перечинському районі, записана від Бескид Ю.А., містить у собі згадку про *паленочку* [паленочку] ‘горілку’. Ця лексема з тим же значенням поширена у лемківських (*палінка* – ‘горілка, паленка’ [8, с. 225]) та бойківських (*паленка* – ‘горілка’ [7, с. 35 : 2]) говірках. З відмінним значенням поширена в західнополіських говірках (*палінка* [палінка] – ‘паляниця’ [1, II, с. 23]).

“Ой ви, дівчата, ой ви мої...” – це родинно-побутова пісня, у якій співається: “За мужа треба рано встати / Їсті зварити, хліба спекти”. Наспівала цю пісню Мацак Г.А. Відмінних лексичних значень лексеми хліб в опрацьованих словниках ми не виявили.

Будучи малою, Бескид Ю.А. почула від своєї мами жартівливу пісню, у якій співається: “Баба кримплі шрипче / А четвертому маленькому лиш лупину миче”. Тут лексему кримплі [крімпл’і] подано у значенні ‘картопля в лушпинні’. В інших говорах ця лексема не зустрічається.

Записана від Зизич М. І. рекрутська пісня “Вінко червеное” розповідає про журбу молодого рекрута, який збирається на службу до війська. У самій назві міститься лексема *вінко* [вінко] – ‘вино’. До того ж не менш важливим є те, що воно саме червоного кольору. Здавна у селі Сімер люди садили виноград “Ізабелла”, із якого потім варили сік та, звичайно, робили п’янкий напій. Лексема *вінко* за даними доступної нам літератури, не поширена в інших говорах. Слід зазначити, що номен *вінко* вийшов з ужитку в досліджуваній говірці. Його змінила більш нова назва *віно* – фонетичний варіант літературного *винó*. У бойківських говірках поширено *віно* т.с. [7, II, с. 129]. У буковинських говірках лексему *винó* подано у таких значеннях: ‘виноград, виноградне гроно’; ‘виноградна лоза’; ‘виноградник’; ‘виноградний, фруктовий напій’ [10, с. 57]. У досліджуваній говірці для позначення виноградного грона чи лози вживається окрема назва – *грóзно*.

Дослідивши діалектизми на позначення їжі та напоїв на матеріалі пісенного фольклору ужанської говірки села Сімер Перечинського району Закарпатської області, ми виявили як спільні, так і відмінні номени з бойківськими, гуцульськими, буковинськими, лемківськими та західнополіськими говірками української мови. Порівняльний аналіз лексем дав підставу зробити висновок, що аналізовані слова на позначення їжі та напоїв зафіксовані у піснях, відзначаються значною близькістю до інших українських діалектних назв, часто збігаються з літературними номенами (див. таблицю).

Територія, на якій проводилося дослідження, є основою для цікавих наукових розвідок не лише власне фольклорних та діалектних явищ, але й специфіки їх контактів, поширення, прогресивних чи регресивних тенденцій їх розвитку. Ці аспекти є предметом спеціальних студій різних народознавчих дисциплін – етнографії, фольклористики, діалектології, етнолінгвістики, етномузикології.

Зібраний і проаналізований матеріал може бути використаний у процесі створення узагальнювальних праць з української діалектології, яка є засобом осмислення етнокультури рідного краю, для підготовки відповідних курсів вищої школи чи їх розділів під час читання спецкурсів і спецсеминарів, присвячених взаємодії української літературної мови та їх говорів. Результати дослідження можна використовувати і в лексикографічній практиці, зокрема при укладанні словників окремих говорів південно-західного наріччя.

Спільні та відмінні номени

Таблиця

Закарпатський говір	Бойківський говір	Гуцульський говір	Буковинський говір	Лемківський говір	Західнополіський говір
На основі фактичного матеріалу, зібраного за допомогою польових записів протягом 2014 року у селі Сімер.	Онишкевич М. Й. Словник бойківських говірок : 2 ч. / М.Й. Онишкевич. – К.: Наук. думка, 1984.	1. Гуцульські говірки. Короткий словник / Відп. ред. Я. Закревська. – Львів, 1997. – 232 с. 2. Піпаш Ю.О., Галас Б.К. Матеріали до словника гуцульських говірок (Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області) / Ю. О. Піпаш, Б. К. Галас. – Ужгород, 2005. – 266 с.	Словник буковинських говірок / За заг. ред. Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 2005. – 688 с.	Пиртей П.С. Короткий словник лемківських говірок / Упоряд. й підготовка до друку Є.Д. Турчин. – Івано-Франківськ : Сіверсія, 2004. – 364 с.	Аркушин Г. Л. Словник західнополіських говірок : у 2-х т. / Г. Л. Аркушин. – Луцьк : Ред.-вид. відд. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2000.
<i>Оріх</i> ‘дерево волоського чи грецького горіху’; ‘плід цих дерев чи ліщини’	<i>Оріх</i> ‘горіхи’			<i>Оріх</i> ‘горіхи’	<i>Горіх</i> ‘плодове дерево – волоський горіх (грецький)’; ‘плід цього дерева або ліщини’; ‘послід зайця’; ‘пропуск під час орання; огріх’
<i>Ліска</i> ‘ліщина, прутик з ліщини’	<i>Ліска</i> ‘кущ ліщини’; ‘огорожа з тонкої ліщини або бучини’; ‘густо плетені граги для сушіння фруктів, закривання курей тощо’; ‘прилад з лози, яким ловлять рибу’; ‘ціпок’	(1) <i>Ліска</i> ‘ліщина’; ‘планки, які прибивають до стін перед штукатуренням’; (2) <i>Ліска</i> ‘ліщина’; ‘сплетені ворота’	<i>Ліска</i> ‘виплетена з лози решітка, яку кладуть на гарбу, щоб не висипалася полова’; ‘дерев’яна кладка (на річці, ставку)’; ‘ліщина’; ‘волосінь’		<i>Ліска</i> ‘ліщина’; ‘тичка з ліщини’; ‘гілка з відростками, яку встромляли в коровай як прикрасу’
<i>Шывдарь</i> ‘окіст, шинка’		(2) <i>Шовдор</i> ‘шинка’		<i>Шовдра</i> ‘маринована й закопчена свинина’	
<i>Тесто</i> ‘закваски для випічки’	<i>Кісто</i> ‘тісто’	(2) <i>Кісто</i> ‘тісто’; (1) <i>Тісто (кісто)</i> ‘тісто’; ‘локшина (виріб з тіста і приготована з нього страва)’; ‘закваска для тіста (залишок тіста від попереднього замісу хліба)’	<i>Тісто (кісто)</i> ‘макаронні вироби’	<i>Кісто</i> ‘тісто’	<i>Кісто</i> ‘тісто’
<i>Паленочка</i> ‘горілка’	<i>Паленка</i> ‘горілка’			<i>Палінка</i> ‘горілка, паленка’	<i>Палінка</i> ‘паляниця’
<i>Вінко (віно)</i> ‘віно’	<i>Віно</i> ‘віно’		<i>Віно</i> ‘виноград, виноградне гроно’; ‘виноградна лоза’; ‘виноградник’; ‘виноградний, фруктовий напій’		

Джерела та література

1. Аркушин Г.Л. Словник західнополіських говірок : у 2-х т. / Г. Л. Аркушин. – Луцьк : Ред.-вид. відд. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2000.
2. Волошинова М.О. Назви молока та молочних продуктів в українських східнословобожанських говірках / М. О. Волошинова // Лінгвістика : Зб. наук. праць. – Луганськ: ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – № 3 (24) (Частина I). – С. 56–65.
3. Ганич Йосип. Сімер, любове моя. – Ужгород – Пряшів, 2004. – 357 с.
4. Ганудель З.Т. Бытовая лексика украинских говоров Восточной Словакии (названия пищи, посуды и утвари) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.02.02 “Украинский язык” / З.Т. Ганудель. – К., 1980. – 21 с.
5. Гонтар Т.О. Народне харчування українців Карпат / Т.О. Гонтар. – К. : Наук. думка, 1979. – 137 с.
6. Гуцульські говірки. Короткий словник / Відп. ред. Я. Закревська. – Львів, 1997. – 232 с.;
7. Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок: У 2 ч. / М.Й. Онишкевич. – К. : Наук. думка, 1984;
8. Пиртей П.С. Короткий словник лемківських говірок / Упоряд. й підготовка до друку Є.Д. Турчин. – Івано-Франківськ : Сіверсія, 2004. – 364 с.
9. Піпаш Ю.О., Галас Б.К. Матеріали до словника гуцульських говірок (Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області) / Ю. О. Піпаш, Б. К. Галас. – Ужгород, 2005. – 266 с.;
10. Словник буковинських говірок / За заг. ред. Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 2005. – 688 с.

Резюме

НАЗВАНИЯ ЕДЫ И НАПИТКОВ В ГОВОРЕ СЕЛА СИМЕР ПЕРЕЧИНСКОГО РАЙОНА ЗАКАРПАТСКОЙ ОБЛАСТИ (на материале песенного фольклора)

Юзьо С.В. (Ужгород)

В статье на основе собранного полевого материала песенного фольклора проведен комплексный сравнительный анализ лексем для обозначения еды и напитков села Симер (ужанский говор) с бойковскими, гуцульскими, буковинскими, лемковскими и западнополесскими говорами украинского языка. Исследование проведено на материале полевых записей и диалектных словарей. Сравнительный анализ лексем дал основание сделать вывод, что анализируемые слова для обозначения еды и напитков, зафиксированные в песнях, отличаются значительной близостью к другим украинским диалектным названиям, часто совпадают с литературными номенами.

Ключевые слова: тематическая группа, ужанский говор, песенный фольклор, названия еды и напитков.

Summary

TITLE FOOD AND BEVERAGES IN DIALECT VILLAGE SIMER PERECHYN DISTRICT, TRANSCARPATHIAN REGION (based on folk songs)

Yuzo S.V. (Uzhgorod)

On the basis of the collected field material of song folklore there was performed a comprehensive comparative analysis of lexemes describing food and beverages of the Simer village (Uzhanskyi patois) with Boykos', Hutsuls', Bukovinian, Lemkos' and Western-Polissias' patois of Ukrainian language. The research was conducted on the material of field recordings and dialectal dictionaries. The comparative analysis of lexemes gave grounds to conclude that analyzed words describing food and beverages, that were fixed in songs, are marked with a great proximity to other Ukrainian dialect names, often coincide with literature nomens.

Key words: thematic group, Uzhanskyi patois, song folklore, names of food and beverages.

Костенко Л.А.
(Київ)

УСНА ІСТОРІЯ ПРО СЕЛО МАЛИЙ РАКОВЕЦЬ ТА РІД САВКІВ (50–70-ті роки ХХ століття)

УДК 908; 929.52;
391.1; 391.2; 391.4; 391.8;
392.11; 392.14; 392.51; 392.813
398.331

Анотація: В основу усної історії покладені спогади колишньої жительки села Малий Раковець Іршавського району Закарпатської області Марії Савко про село, свій рід, житло, побут, святкування родинних і календарних свят.

Ключові слова: усна історія, село Малий Раковець, рід Савків, хата, одяг, страви, сватання, весілля, хрестини, Великдень, Юрія, Трійця, Покрова, Різдво, Новий рік.

Писемна історія ґрунтується на писемних джерелах, усна – на свідченнях очевидців подій. За допомогою методу усної історії – інтерв'ю фісуються історичні факти, особливості народного побуту та духовного життя. Матеріали усної історії використовуються в історії, етнології, мовознавстві, культурології та ін. Сюжети усної історії можуть прислужитися при створенні художніх творів, зразків образотворчого мистецтва, кінофільмів на історичну тематику.

Авторка усної історії, Марія Ференцівна Савко, народилася 17 липня 1944 року у селі Малий Раковець Іршавського району Закарпатської області. У 1966 році вона поїхала на роботу до Кіровоградської області (село Богодарівка), де вийшла заміж. На теперішній час Марія Ференцівна проживає у селі Котлярево Миколаївської області. Усна історія була записана у 2014 році. Матеріал сформовано за тематичним принципом. Спогади охоплюють історичний проміжок часу – 50–70-ті роки ХХ століття. Колядку у виконанні Марії Ференцівни розшифрувала старший науковий співробітник Національного музею народної архітектури та побуту України Інна Кукліна.

Цією працею ми прагнули зробити свій внесок у дослідження народної культури Закарпаття.

Про село Малий Раковець

Село наше велике, є такі місця, що я і не була там. Кутки: Ковбасовиця, Плитянки, Пото́к, Долина, Токарне, Мокрянка, Горб – на Горбі люди жили. Гора була – Китиця називали її. Така гора, що не можна добратися. Там пам'ятник хтось приліпив.

Пото́к – окраїна села під лісом, там мало хат. Як дощ іде, потік гуркотить, така вода сильна. З гір вода тече з-під каміння, там такі нори. Діти купаються в потоці. Його хлопці травою і землею загороджують. Як загородять, вода набирається.

Мокрянка – на мокроті, люди там жили на горбах, внизу мокрота, можна провалиться. Там ніхто не косив, корів туди не пускали.

Ідем на Долини... Там така тепла вода була, зимою не замерзала. На дворі мороз, сніг, а там вода парує. Там поставили плити з каміння. Ходили туди полоскати одягу. Мороз, а ми на плечах одягу мокру несемо.

Коло нашої хати де сінник був – ями. Можна було по тунелях тих ходити. Там добували руду. Це хтознаколи було!

У хаші (в лісі) більше бук ріс, малина, гриби. Гриби білі, чорноголові – шляпка зверху коричнева, а низу – жовтувата, галобінка – шляпка біла, посередині зеленувата, гриби підберезники схожі на березу, козарі – на вільху. Мухомори – червоні, по них білі кружечки, ціла поляна – така красота!

Мама нам розказувала як казку... Турки на село напали, а зброї не було. Люди на гору вилізли, камінням їх закидали. Дівчина турецька була, командира дочка, а хлопець був наш. Вона нашим розповіла, де знаходилися війська.

У селі люди були бідні. Жиди були багаті. У них були корчми. Вони приймали овочі, гриби, малину, суніці і кудись відправляли. Потім колгоспи цим зайнялися. У селі приміщення було дерев'яне, велике, залізом вкрите. Наверху було колгоспне, а внизу ще їхнє було.

У селі криниці викладали камінням зсередини, обгороджували. Перед Паскою виливали воду, черпали відрами, мили сіллю, березовими віниками. Там джерело, видно як булькає вода.

Під Івано-Франківськом у горах у Рахівському, Хустському районах живуть гуцули. Мова у них друга, за кожним словом кажуть – “лем”: “лем пішов”, “лем прийшов”, “лем зробив”... У свята вони ходили у ви-

шитій одяжі. Ми до гуцулів їздили за білою глиною на машинах грузових. По лісах їхали. Гуцули пасу́лю (квасолу) вирощували. Ми міняли пасу́лю на черешні. Вони випити любили, а палиньку (горілку) не варили. Наші їм палиньку продавали.

У нас більше від чехів іде. Не Федор, а Ференц, не Михайло, а Мигаль, на Олександра кажуть Шимон, на Лізу – Иржія.

У церкві

У Імстичеві монастир був мужеський. У Білках була католицька церква. Як ми були дівчатами, вона була закрита. Наша церква велика, довга, батюшку і не видно. Коло церкви старий цвинтар. Люди, які жили з однієї сторони села, в одні двері церкви заходили, а які з другої сторони – в другі. По ліву сторону стояли чоловіки. Їх небагато ходило до церкви. По праву сторону першими стояли дівчата, жінки молоді, тоді старі баби. У другий ряд тебе ніхто не пустить. Я прийшла пізніше, стаю на своє місце, а ті відходять назад.

У колгоспі

Люди не йшли в колгоспи. Наші пішли, бо були бідні. У колгоспі сіяли жито. Молотарка була, коні тягали, воно крутилося, зерно сипалося. А раніше ручні були.

Тютюну сіяли багато. З школи посилали його ламати. Сортували котрий жовтий, котрий темніший, нияли на нитки, сушили у сушарках. Тютюн такий пахучий, липкий, налипне на тебе, не можна відірвати.

Багато дерева насадив колгосп. Горіхи насадив. Ланка була, горіхи оббивала. Тепер дерево людям дісталося (при розпаюванні) – кому горіхи, кому сливи, черешні, груші.

На заробітках

Батьки кидали нас, дітей, а самі їздили в Польщу поїздом, заробляли кукурудзу. Сапають тиждень, привозять клумачок зерна.

Я поїхала на роботу в Ростовську область у 17 років. Там така біднота! Кукурудзу ламали, у мене руки попухли. Мене на тік послали.

Поїхали у Кіровоградську область у село Олександрівку на буряки. Баба взяла нас на квартиру. Нам не було чого їсти. Вона нас годувала. Казали на нас “бандери”. Хлопець у мене був з П'ятихаток. А його мати сказала: “Бандерів нам не нада!”

Другий раз поїхали на роботу у сусіднє село Богодарівку. Глуш! Тини з лози. Хто на березі жив, не було загороджено. Ми приїхали в апрелі, а там сніг іще був. Нас поселили на квартирі у баби Гані. Тоді ми перейшли до баби Палажки і діда Льовки Бондаренків. Їхні діти жили у Кривому Розі.

Нічого не заробила. Гола і боса!

Про рід Савків

Мій няньо (батько) Савко Ференц Григорович народився у 1902 році. Мій дід Григорій не прийшов з війни. Це була Фінська війна? Чи яка то була війна? Баба Анця, няньова мати, була товста. Вона ввесь час люльку курила.

У війну няньо воював разом з німцями. Закарпаття було під чехами, а чехи були з німцями. Він з німцями був на Україні. Він умів рахувати, робив завскладом. Няньо все вусики носив!

У няня було три сестри – старша Марія, Юля, Анця і брат Андрій. У Марії була дочка Нанія. Чоловік Марії помер на війні. Вона вийшла заміж за старого. Він був удівець, дітей у нього не було. Там було багатство велике – хліви, землі багато, хата здорова. Потім колгосп у нього позабирав. У Нанії народилося троє дівчат. Вони всі жили в Імстичеві (сусіднє село).

Друга сестра няня – Юля вийшла заміж за чоловіка, у якого було двоє дітей. Його жінка померла. У них народилося ще четверо дітей – Йоганка, Иржія, Іван і ще хтось.

У третьої сестри – Анці було троє дітей – старша дочка і близнята. Дочка вийшла заміж у Кіровоградську область. Близнята жили у селі. Чоловік покинув тітку Анцю. Він поїхав на роботу у Кіровоградську область і там остався. Брат няня – Андрій помер молодим.

Моя мама Яцків Єлизавета (Иржія) Іванівна народилася у 1907 році. Вона була з багатої сім'ї. У них були воли, корови, вівці. Багато землі в них було по берегах, в долині коло дороги. Одяга у мами була красива. Все біле було. Діда по матері Іван звали, а бабку – Марія. У мами було три сестри – Марія, Гафія, Анця і брат Мигаль. Гафія жила у Шарду (село).

Перший чоловік мами був багатий, один у батьків. Він був хворий на сухоти – туберкульоз. Простудився в лісі. Тоді ніхто не лічив. Він помер. Няньо і до того до мами ходив. Її не оддавали, бо він був бідний. У нього землі не було. Тоді батьки дали їм частину землі. Це та земля, де Иржія (молодша сестра) побудувалася. А те їхнє (батьків Єлизавети Іванівни) стало уйкове (дядькове). А тоді землю забрали в колгосп.

У маминої сестри – Марії було троє дітей – Иржія, Йоганка і Марія. Вони були з багатої сім'ї. Тітка Марія була хороша. Мені руку нарвало. Я пішла до неї жалітися. Вона коржик замісила з медом, замотала.

У її дочки Иржії народилося двоє дітей – Іріна і Анна. Иржію хлопець заміж не взяв, бо батько не хотів дати землі. Він пішов до такої, де дали землю. Друга дочка Марії – Йоганка народила трьох дітей від старого діда – Марію, Мілю (Ємілію) і хлопця. Дід був мельником. Йоганка помагала йому у млині. У третьої дочки Марії – Марії дітей не було. Вона взяла собі за дитину дочку Йоганки – Марію. У маминого брата – Мигалья було семеро дітей – Іван, Мигаль, Марія, Анна, Юра, Шимон, Иржія.

У моїх батьків (Єлизавети і Ференца) народилося дев'ятеро дітей: Анна, Шимон, Мигаль, Марія, Іван, Марія, Іван, Федор, Иржія. Троє з них – Марія, Іван і Мигаль померли малими. Марія упала з турназу (галерея біля хати), Мигаль каліка був. Його спаралізувало після щеплення. Івана, Федора і Иржію я вигляділа.

Мама Иржію народила сама у хліві у сорок шість років. Діжка там була велика. Вона на ту діжку оперлася, родила, пуповину одрізала. А з няньом чоловіки випивали. Кинулися – її немає... Тоді няньо взяв ту дитину, приніс у хату, бабу викликали, повитуху. Вона дала мамі трави, палиньки. Двоюрідна сестра помагала.

Дитинство

Після війни солдати ходили. Три-чотири роки мені було, я бігала розпатлана. Гукнули мене, дали цукор-рафінад. Мама купить кіло рафінаду, сховає у ладу (дерев'яний диван з кришкою). Я все повитягую. Ковбасу на горищі коптили. Я залізу, одріжу собі кусочок. Шкодлива була!

Купили глиняний біняк з вушком невеличкий, розмальований, для води. Я бігла долі берегом, упала і розбила. Так ніхто з нього води і не випив.

Їсти не було нічого, тільки молоко з кукурудзяним хлібом. Мама яйця няньові дає, а ми заглядаємо. Мама: “Няньо їде на роботу, йому треба їсти”.

Я няньові на роботу обід носила у кандирі. Булі (картоплю), гуглі (картопляники)... Він більше мені давав, як сам їв.

Будили нас чим світ корову пасти. Брати були малі, все я пасла, корову доїла. Ходила корові по траву. Не могла вилізти на гору з мішком.

Ми вчилися у другу зміну. Ідеш у школу... Ніхто за нами не дивиться. Часи були ходіки. По часах не розуміла. Прийду, стою у калідорі, змерзла на ноги. Дітей нема. Жду, поки вийдуть з класу.

Я в сьомий клас ходила. зуб мені рвав дід плоскогубцями. Я думала, він мені голову відірве. Мені захотілося вилізти на черешню. Не могла злізти, голова закрутилася. Мене хлопці зняли.

Мені було 17 років, а одежі не було. Мама посилає мене в церкву. Я піду до старшої сестри Анни. Всі йдуть з церкви і я йду додому. Мама питає: “Що там було в церкві?” – “Нічого не було”. “Дарували гроші на церкву?” – “Ніхто нічого не дарував”. У нас староста виходить на вулицю і каже хто скільки на церкву подарував. Тітка Анця прийшла і каже – той скільки на церкву подарував, той скільки... А Марія казала, що ніхто нічого не дарував. Та її в церкві не було!

Хата

Хижа (хата) була няньової матері. Вона була під соломою, складалася з двох половин – хижі і комори. Зліва піч, шпор (залізна плита), справа - дерев'яні постілі (ліжка) невеликі. Хата була чорна, закурена, сволюки' були чорні, по стінах текла чорна смола, сосульки висіли. У ній жили мама з няньом і дітьми, няньова сестра Марія з дитиною. Не було де нам спати – на кучі спали.

Батьки продали свиню, вівці, одну корову. Купили черепицю, вікна і двері. А на стіни дуби попиляли. Стару хижу розібрали і роздали дітям на дрова. Ліжка поробили дерев'яні. Їх застеляли соломою і веретою (рядном). Раз у рік перестеляли солону. Нас троє спало дітей – Иржія, я і Федя. Друга хижа (через сіни) була холодна. Там топили шпор тільки на Різдво. Там ялинка була. Туди пускали колядників.

Коло хижі був торназ (галерейка). Там всі спали літом. Я до себе брала Иржію маленьку. Те місце називали “пуд-хижа”. На чур (прибудова перед хлівом) на горище вилазили без драбини. Там спали.

Ями у хаті повибиваються... Я кожную суботу землю мастила глиною з кізком. Синькою хату підводила.

У хаті од стелі треба було одбити кантики. Людей наймали або самі робили. Паличкою міряли. Вирізали з клейонки квіточки, віночки, прикладали до стіни і пензликом мастили. Гуаш продавався в магазині червоний і синій. Після того по стінах малювали візерунки катком. Малювання на стінах називалося “партиця”.

На городі більше кукурудзу сіяли, картоплю. Біля хижі ріс виноград. Вище хижі – груші, яблука “ороньки” – красні в смужечку. Мама складе їх в комору – пахнуть, не можна зайти. Яблука були “йонотанки” – з одного боку червоне, з другого – рожеве.

Черешні росли великі, м'ясисті і маленькі, чорні, дуже солодкі, сливи темно-сині – “челлені”, другі – “бистрі”. У траві збирали суниці. Сіно косять і суниці скосять, а вони знову виростуть. Черниці збирали, а восени, коли холодно – терен, солодкий, такі маленькі сливки.

Страви

Мамалига з кукурудзи. Її різали ножом. Хочеш із шкварками їж, хочеш – із молоком або сиром овечим.

Овець наших пасли і робили овечий сир – бринзу. На сонці сохне, на неї і муха не сяде, вона така солона. А пахне так! Тоді її кришать у діжечку маленьку дерев'яну, зверху листя з горіха, тоді чисту тряпочку, камінь. І воно не снаціє (не покривається цвіллю) цілу зиму. Хочеш – вареники, хочеш – мамалигу. Я з мамалигою любила. Її посипали сиром. Він такий крупинками, жирний.

Булі (картопля) з юшкою молочні. Варять булі, молоко кисле і свіже з сметаною, кукурудзяне борошно, затирають у мисочці глиняній. Заливають булі, доводять до кипіння.

Пасуля (квасоля) з юшкою молочна. Така сама підлива. Хльобали юшку з хлібом.

Булі варили у лущиннях, потім олією з цибулею зажарювали. Запивали юшкою з квашеної капусти.

До свят готували начинку з кукурудзяного борошна. Кукурузяне борошно, маргарин або смалець, сметана, молоко свіже, все перебивають. На начинку клали курятину і їли.

Свиню різали перед Різдвом, залишали стегно на Великдень. На Різдво кутю не варили. Узвар, голубці з грибами, варена курка, пасуля, начинка. Молоду телятину пекли у печі.

Одяг

Дід і баба носили сорочки з тонкого полотна. Мама сорочки з полотна не носила, а реклик з квіточками (блузку) і сукню (спідницю). Мама носила віган під оборку (сукню). У мамі була сукня (спідниця) під низ з тонкої матерії. Мішки з неї шили, постіль. У таких сукнях спали. Штримфлі довгі (панчохи) резинкою придавлять, а все голе. Трусів не було. Мама ніколи ширинку (хустку) не скидала, спала в ширинці. Не можна, щоб голова була гола.

Заміж вийшов, відрізняєшся од дівчат, уже не носиш червоне, темніше одягася. Сорок п'ять – п'ятдесят років – в чорному платку. Жінки раніше були замучені. Не схоже, що сорок років. Тепер такого нема. Всі такі модні, без платків, при завивках.

Няньо зимою ходив в суконному жакеті, а вдома – у петиці. Його ткали з вовни, вичісували гребінками. Костюми шили з простої матерії в смужку. Верхні чоловічі штани називалися ногавіці, нижні – гаті. У гатях спали. Білі гаті, біла сорочка, не вишита. Чоловікам на сорочки ткали полотно. Нитки купляли в магазині. Сорочки шили портні.

Постоли плели з резини товстої і було парусове, таке товсте, м'яке. Постіл треба було вивернути. У мене були резинові чоботи. Онучі надівали або на босу ногу.

Дітей в перини замотували (подушка з пір'я). Наволочка празнична з оборками.

Полотно

Коноплі пряли і ткали полотно на мішки і верети (рядна). Верети відбілювали: складали у дерев'яну бочечку з дном, посередині була дірка, потім стелили тряпочку, насипали попелу, наливали кип'яченої води. Бочечку у миску ставили.

Сватання

Ходили хлопці до дівчат, хто жив близько А так не ходили. Ходить до одної... Батьки сказали, він цю кидає, їде до другої. Чи то любові не було? Юра Жолубівський (сусід) не пускав нікого. Він бігав по багатих дівчатах, а мене держав при запасі. Як я вже збиралася на роботу, тоді Юра захотів мене сватати.

Мене сватали бідняки все. Чотири рази приходили. Сусід у нас палиньку варив. Мама каже: “Звари йому макарони”. Я не була така вже дівка! У нього макарони падають, мабуть зубів не було. Я сміюсь. Тоді Іван засилає сватів. А я пішла у другу хату і не виходила.

Весілля

Свадьба обов'язково має бути. Свадьба у вівторок, четвер або в суботу. Починається увечері у п'ятницю (якщо у суботу). Яка там музика? Скрипка чиргикає або баян. Танцюють ізвечора. Називається “молода несе молодому плаття”. Хлопці несуть сорочку, усю спідню одягу у великій корзині. Усі родичі ідуть. Їх зустрічають на порозі, не пускають. Тут не забігла до вас лисиця? Гостяться. Тоді йдуть додому вночі.

Свадьба у молодій пізно починається. Вінчаються, розписуються, дарують. До ранку свадьба. На другий день сходяться. Тоді через тиждень в неділю сходяться. Там сміття якесь замітають.

Шуміла діброва як ся розвивала,

Плакала дівчина,

Плакала дівчина як ся віддавала

Ге я гой!

Не шуми, діброво, та й не розвивайся.

Не плач,

Не плач, дівчинонько, та не віддавайся

Ге я гой!

Староста ходить з палицею. Дружки на неї чіпляють платки, ленти і траву зелену. Староста кричить – Ура! Ура! Всі за ним кричать. Він уперед, а свадьба за ним.

Шість дружок, шість дружбових. Один напроти одного сидить. Староста: “Старша дружка і старший дружбов. Ура!” Старша дружка і старший дружбов обнімаються і цілуються, і так усі. Дружки давали дружбовим платочки вишиті, чіпляли букети, і молодому.

У кінці молоду роздягають. Чия молода? Моя молода. Кидають якісь копійки і з молодого танцюють. Так її за ніч викрутять.

Хрестини

По три-чотири куми брали. Кум і кума з одної хати – чоловік і жінка. Ти в нього хрестиш дітей, а він у тебе. У нас були хресні Юра і Анна.

На хрестини кожна маточка (хрещена мати) несе калачі. Їх ріжуть, на тарілку складають, були такі сітки, і несуть. І їсти ж приносили. Гукають усіх родичів. Цілий день гостяться. Через якийсь час знову збираються.

У неділю

Чогось усі приходили до нас. На траві постелять, сидять з няньом (товариші), говорять і співають. Співали чеських пісень.

Мама няня жде, а його немає. Чує – співає. Не тут коло хати, а десь нагорі. Дорогою ішов, співав – і хату пройшов. Няньо любив співати!

Музика

Музика – дві скрипки і барабан. На скрипку казали гуслі. Танцюють чардаш – стають у круг або парами, руки на плечах. Під скрипку співали і танцювали, як співають і танцюють під баян. Потім була духовна музика. Ми були дівчатами. Так красиво грали пісні, і під ті пісні танцювали! І “Яблучко” танцювали. На свадьбах духовна грала.

Великдень

Перед Великоднем у п’ятницю малювали писанки на варених яйцях, до тридцяти штук. Малювали хто як умів.

Паска – великий здобний хліб, зверху великий хрест. Її пекли у здорових формах. Також пекли меншу паску. Ще пекли книш з горіхами, зверху мастили збитим білком. Обов’язково готували холодець, курятину, м’ясо.

Велику паску святити у церкві. Її газда (господар) ніс на плечах у вишитій скатертині, жінка несла кошук. Біля церкви маточки’ (хрещені матері) дарували хрещеникам по дві писанки. Діти їх з’їдали або приносили додому і клали у шіфон (посудна шафа). Біля церкви гралися в ігри.

Тітка Гафія, мамина сестра, каже: “Як підеш на Паску до церкви і піп казатиме Христос воскрес!, кажи – дочку віддаю”. Тоді твоя дочка вийде заміж. Я так і зробила.

На Великдень ходили у гості до кумів. Приносили писанки, печиво, яблука, горіхи. Паску їли цілий тиждень. Через тиждень після Великодня на могили не ходили.

Юрія

На Юрія обливалися водою.

Трійця

На Трійцю на воротах, коло дверей і вікон закопували гілля берези, біля худоби – ліщину, у хаті клали чебрець. На Трійцю ходили на могили. Батюшка правив Парастас. Свічку запалювали, букет квітів клали на могилу. На Трійцю три дні не замітали хати. Сміття спалювали ранком, коли ще темно.

Покрова

На Покрову у нас Храм. Ідуть до церкви, тоді у гості. Біля церкви продавали півники, пацьорки (печиво нанизане на нитку).

Різдво

Новий рік не признавали, тільки Різдво і старий Новий рік. Обов’язково у всіх була ялинка. Хлопці вночі крали. Прибирали 6 січня на Святий вечір. Страви готували в один день 6 числа. Наперед нічого не варили, не пекли.

На Святий вечір мама з печі витягувала хліб, тоді мене запихала і щось шептала. Я вже дівка була – 16-17 років.

На Святий вечір колядували діти, чоловіки, вночі колядували з Козою. Найменші діти колядували з 3 годин дня. У них були лозинки, якими вони стукали об підлогу. Лозинки залишали газдам. Колядували більше хлопчики. Дівчатка ходили хто був бідний, щоб заробити.

Увечері колядували чоловіки. Дід коло нас жив вусатий. Він ходив з колядниками зі скрипкою, Юра Жолубівський, Іван Буковчин... Заходили до родичів.

З Козою ходили лєгіні (дорослі хлопці), і жонаті ходили. Жонатим можна було ходити з Козою тільки вночі. Колядників, які ходили з Козою, називали “козарі”. Разом з Козою були Діди, одягнені у петики (волохатий одяг) і шапки з козячого хутра, підперезані шкіряними поясами. Деякі з них мали військові шинелі, обшиті торочками. У Дідів на поясах, грудях та спині висіли дзвіночки. Їх обличчя закривали маски. Діди як загеочуть – Ге-ге-ге-ге-ге... чути далеко!

Хлопці з Козою колядують... Їм дають хліб – маленькі булочки, садять за стіл. Після коля’дів танцюють чардаш під гармошку. Потанцювали, пішли до другої хати.

Вдень 7, 8, 9 січня колядують кополці (підлітки) з Бетлегеном (макет церкви). Хлопці сходилися до Івана, і Федя вже був підріс. Бетлеген робили, маски шили, палиці обмотували.

З Бетлегеном ходили Ангел, Пастирі, Діди. Ангел і Пастирі були одягнені у білі сорочки і чорні жилети, перев’язані червоними стрічками через плече. Головний убір Ангела – циліндричної форми, обкесний блискучим папером. Головний убір Пастиря нагадував кораблик. Ангел носив хрест на довгій палиці, оздоблений квітами та стрічками, Пастирі – палиці, обмотані блискучим папером. Колядники співали релігійні колядки. Головна колядка “Слава вовишні Богу”. Діди охороняли Бетлеген.

7, 8, 9 січня колядувала церковна громада. Гроші віддавали на церкву.

Новий рік

Щедрували у ніч на 14 січня. На ранок посівали. На Різдво три дні не замітали хати. 14 січня вставляли коли було ще темно, спалювали те сміття.

Резюме

УСТНАЯ ИСТОРИЯ О СЕЛЕ МАЛЫЙ РАКОВЕЦ И РОДЕ САВКО (50–70-е годы XX века)

Костенко Л.А. (Киев)

В устной истории помещены воспоминания бывшей жительницы села Малый Раковец Иршавского района Закарпатской области Марии Савко о селе, своем роде, жилище, быте, праздновании семейных и календарных праздников.

Ключевые слова: *устная история, село Малый Раковец, род Савко, жилище, одежда, еда, сватанье, свадьба, крестины, Пасха, Юрия, Троица, Покрова, Рождество, Новый год.*

Summary

ORAL HISTORY ON VILLAGE MALIY RAKOVETS AND SAVKO FAMILY (50–70 years of the XX century)

Kostenko L.A. (Kyiv)

In the oral history recollections served former resident of the village Maliy Rakovets Irshava district, Zakarapattya region Savko Mary of the village, his family, home, life and celebration of family calendar and holidays.

Key words: *oral history, Rakovets Maliy village, Savko family, house, clothing, food, courtship, wedding, christening, Easter, Yuri, Trinity, Intercession, Christmas, New Year.*

Чікарькова М.Ю.
(Чернівці)

**ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ:
АКТУАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ**

УДК 130.2

Анотація: У статті зроблено спробу структуризації поняття *культура*, причому до кола її явищ залучено не лише сферу літературно-художньої творчості, як це зазвичай робиться, а й релігію, політико-правове поле, науково-освітню діяльність. Рух української культури розглянуто в контексті загальноєвропейського культуротворчого процесу.

Ключові слова: *методичні принципи вивчення культури, українська культура, цивілізація, глобалізація.*

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями.

Україна від початку належить Європі, як географічно, так і культурно. Правда, можна згадати, що у бутті архаїчної, дохристиянської України простежується спорідненість з культурами іранців та індо-аріїв (народи, які відкочували до Азії в сиву давнину). Україна, як і все східне слов'янство та скандинаво-германський ареал, долучилася до християнського світу – в основному, через труднощі розвитку культури в умовах суворого клімату й тяжкої боротьби з природою – пізніше, ніж інші народи. Але усе ж таки Київська Русь – найдавніше українське державне угруповання – напрочуд швидко увійшла до складу європейської християнської спільноти, і лише монгольська навала, яка спричинилася до утворення окремишньої, довго підлеглої монголам та незмінно агресивної щодо українства Московії (що ґрунтовно вплинуло на характер її культури), порушила цей споконвічний європейський статус України. А позаяк саме до цієї держави мусила, в результаті підступної політичної інтриги, приєднатися значна частина України, то її європейський вибір вельми ускладнився. Але українці завжди завзято боронять свою належність до європейського світу – як в опорі турецько-татарській експансії, так і в спробах розчинити українське начало в “братньому російському”. Сьогодні культурна політика України нарешті остаточно, як слід сподіватися, визначається споконвічним вектором європейського вибору. Водночас якщо раніше спостерігалася довготривала взаємоізоляція культур або боротьба за панування між ними, то в сьогоденнішньому світі все міцніше утверджується ідея рівноправності культур; глобалізація ставить на порядок денний завдання створення мультикультурного суспільства – проблему досить складну, як показують практичні наслідки західноєвропейського експерименту. До того ж це стикається зі зворотною хвилею глобалізації – *глокалізацією* – своєрідним, специфічним переживанням загальнолюдських культурних парадигм кожним окремим народом; пробуджується цікавість до його культурного досвіду. Згадаємо слова одного з батьків української національної ідеї М. Драгоманова, який казав, що в Петербурзі він воліє бути “росіянином”, у Парижі – “французом”, але водночас вважає, що його рідний народ має повне право на розвиток власної мови та культури – *“і чужому навчайтесь, й свого не цурайтесь”*. Не вимагає особливої дискусії питання, на чийому боці перевага: того, хто знає лише *своє*, чи того, хто знає ще й *чуже*. Важко не погодитися з думкою сучасного німецького феноменолога Б. Вальденфельса: “своя культура окреслює себе як своя лише у відокремленні від чужої культури” [2, с. 21] або російського мислителя М. Бахтіна: “самосвідомість культури є формою її буття на межі з іншою культурою” [1, с. 85].

Саме тому гострі гасла на зразок “Україна для українців” неправомірні, бо справа не лише в тому, що територію України з доісторичних часів населяють найрізноманітніші народи, які так само є автохтонами цієї землі, а й тому, що духовна самоізоляція не менш згубна, ніж космополітична байдужість до власного коріння. Здоровий націоналізм не мусить переростати в нацизм, який являє собою штучне піднесення власної національної культури й тенденційне приниження чужих культур. Такі явища здатні розхитати українське суспільство як політичну націю. Здатність досягнути фундаментальні начала своєї культури, її складові, здатність до культурної самоідентифікації, сьогодні, в часи національної консолідації, потрібні Україні як ніколи.

З іншого боку, не можна сказати, що існує надійна методологія вивчення структури окремої національної культури. Перш за все, виникає питання про її складові чинники. Здається, вже ґрунтовно усвідомлена проблема розрізнення *культури як сфери духу та цивілізації як сфери інженерно-технічної творчості*. Але від радянських часів ми успадкували вульгарний погляд, що культура – це виключно фольклор та література, мистецтво живописно-графічне та музикально-театральне, кіно та, почасти, телебачення тощо. Лише

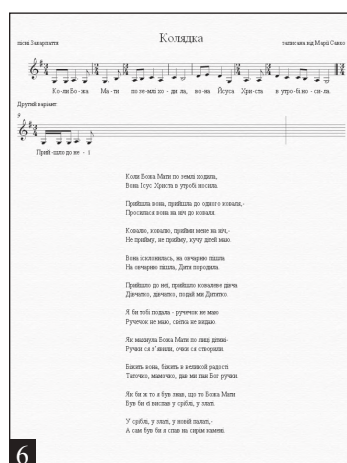
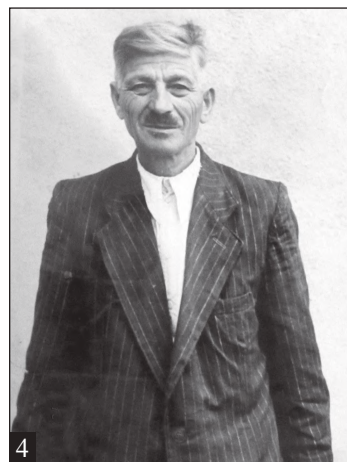


Фото 1. Молодь села Малий Раковець. Справа Анна Савко. 60-ті рр. XX ст.

Фото 2. Федір та Іван Савки з товаришем. 60-ті рр. XX ст.

Фото 3. Єлизавета Савко (дівоче прізвище Яцків), 50-ті рр. XX ст.

Фото 4. Ференц Савко, 50-ті рр. XX ст.

Фото 5. Діди. 2007 р.

Фото 6. Кольдв'я “Коли Божя мати по землі ходила”

Фото 7. Бетлеген. 2007 р.

нещодавно Україна нарешті опанувала “притаманне європейському суспільству розуміння функцій культури, її ролі в суспільному житті (*що – М.Ч.*) далеко виходить за межі її бачення як сфери чистого мистецтва, естетичних і духовних пошуків, збереження та плекання фольклорних традицій...” [4, с. 3].

Формулювання цілей статті (постановка завдання).

Метою статті є вивчення непростого ситуації, яка склалася вже на термінологічному рівні. Поняття *культури* – базове, й визначає *усю систему духовної діяльності людини*, а цивілізація тут виступає як сфера, яка щодо неї певною мірою вторинна. З іншого боку, рівень *матеріальної цивілізації* не відповідає автоматично рівню духовної культури: це як аксіому подавав уже Ф. Енгельс, котрий відзначав величезний перепад між інженерно-технічним та літературно-художнім рівнями гомерівської Греції. У нас же ці речі найчастіше просто не розрізняються.

Другий важливий момент ситуації полягає в тому, що сьогодні цивілізованість фактично невід’ємна від *глобалізації* з її інтенсивною стандартизацією матеріального рівня життя та диктатом технічно розвинених регіонів: нарікання на поширення американізму пов’язані саме з цим. Та вигодами комп’ютеризації користуються ще відносно невелика частина населення Землі, отож, у нас існує реальна можливість вільного вибору: рівнятися на США або на Сомалі. У суспільствах певного рівня розвитку культура будується на почутті своєї винятковості й зневаги до “варварів”; тут ставлення до Іншого нерідко зводиться до заклику знімати скальп з чужинця. Інший полюс – толерантність, поступове входження в коло світової цивілізації – при збереженні національного обличчя. Та часом не дуже зрозуміло, яка тенденція в нас перемагає, хоча епоха породила вже цікавий тип рідновіра з комп’ютером й навіть при краватці. Й тут не обійтися без певного укрупнення масштабу: саме структуризація поняття *українська національна культура*, пошук методологічних принципів аналізу цієї багатопланової структури та її внутрішніх системних зв’язків, її діалогу з іншими подібними системами є найактуальнішим завданням науки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор.

На жаль, із зазначеної тематики увагу науковців привертають переважно або загальнокультурологічні проблеми (міждисциплінарні зв’язки, інноваційні методи викладання тощо; див., напр. [6], або дослідження феномену української ментальності як такої, імманентно (зазвичай з ухилом у психологічні сфери). Втім, останнім часом стали з’являтися вельми цікаві та, на наш погляд, обнадійливо-перспективні дослідження, в яких намагаються оцінити специфіку тієї чи іншої культури на основі аналізу лінгвістичного виразу її культури (лінгвокультурологія) – через виявлення національних архетипів та ключових комунікативних кліше, пов’язаних з їхнім виразом (див. докл. [3]) чи розвідки, що стосуються методологічних засад культурологічної регіоніки [7].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття.

Для того аби визначити пріоритети, слід зосередитися на коренях національної духовності, хоча це слово у пострадянського інтелектуала не в пошані; відомо навіть, що в певних елітних інтелектуальних колах її нешанобливо іменують *духовка*, вважаючи за повну архаїку. Це синдром, визначений більш ніж століттям панування установки на гостру критику усього, пов’язаного з релігією, помноженої на агресивність радянського “наукового комунізму”, що у людей старшої генерації часто досить міцно в’їлося в мізок. Різка й навіть агресивна диференціація понять *культура* і *релігія* позбавляє першу, по суті, фундаменту.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Адже чесний та об’єктивний аналіз демонструє, що саме *релігійна культура*, притаманна тому чи іншому суспільству, є найважливішою складовою частиною культури, її базою, навіть якщо згодом виникає ситуація діалогу та заперечення цієї релігійної основи. Тому об’єктом вивчення для нашого культуролога має бути найперше *релігійна свідомість українського суспільства* у всьому багатстві та складності її проявів, так само, як і її конкретне культово-конфесійне вираження. Слід також брати до уваги й те, що XIX-XXI століття є переважно епохою інтенсивного розвитку *секуляризованої культури*, яка втрачає обов’язковий зв’язок з цінностями минулих століть та виробленим ними культурним каноном, але при тому багато в чому внутрішньо залежить від тієї релігійної бази культури, від якої намагається відірватися, спростувати її та відкинути. Варто зазначити, що дедалі частіше вчені говорять про т. зв. *секулярні релігії*: наприклад, комуністична доктрина трималася довгі роки виключно через те, що зберігала, нехай вкрай бездушно, незграбно та кострубато, перелицьовану християнську аксіологію.

Тим не менше, криза традиційних релігій та занепад релігій секулярних часто веде до всеїдності, прагнення гармонійно сполучити те, що не сполучується (наприклад, християнство й політеїстичне язични-

цтво). В епоху телебачення й Інтернету колись екзотичні вірування ізольованих народів (Індії, наприклад) стають “модними”, хоча за ступенем морального розвитку вони сильно поступаються тому ж християнству. Йога та їй подібні стародавні духовні системи набувають другої молодості і всесвітнього масштабу на наших очах. Проте не слід забувати, що Україна відбулася виключно в річищі християнської культури, і свідчення буцімто вельми розвиненого тут – до християнізації й начебто всупереч їй – язичницького духовного життя в основному постачаються нам ентузіастами пера на зразок С. Плачинди.

Досвід людства накопичує також чимало різних моделей політичного життя, юридичних законів, мета яких – забезпечити гармонію та мир у людській спільноті. *Політико-правова культура* – норми, які регулюють законодавчо поведінку людей – теж має бути об’єктом уваги. Але поки політика – до Макіавеллі та загалом ери Модерну – всерйоз трималася понять честі й справедливості та оглядалася на понтифікальне право (*fas*), вона не була театром лицемірства та суцільним облуканням; тоді й внутрішня еволюція окремого суспільства, й міжнародні стосунки усе ж таки не копіювали та не імітували прагнення ідеалу, а були *насправді* спробами втілення ідеалу, який мав релігійну генезу. На жаль, сьогодні в це важко повірити, оскільки усі ми знаходимося або в річищі філософії Модерну, який виходить з тези одвічної та незмінної нищості людини [8], або, ще гірше, в річищі цинічного плюралізму Постмодерну з його принципово байдужістю до проблеми *істинності* всяких там духовних поривань. Очевидно, що ситуація свідчить про деградацію та глухий кут.

Проте усе-таки сутність та спрямованість соціально-психологічних та культурних процесів, що розгортаються у світовому масштабі протягом останнього півтисячоліття, не зводяться до цього похмурого погляду: адже філософія Модерну включала й гуманістичний ентузіазм вдосконалення світу, який не зводиться до демонічного богоборства й прагнення переробити саму природу речей. Безумовно позитивно те, що спостерігається й активне зростання прав особистості, розкріпачення людського “я”, забезпечення прав кожної людини на вільне й щасливе життя. Це знаходить свій – не завжди адекватний, на жаль – прояв у перманентному революційному процесі, який точиться у світі, спалахуючи з новою силою в різних кутах планети. Результатом цього процесу є руйнація безнадійно застарілих трафаретів та норм поведінки, оновлення релігійних, юридично-політичних та митецьких систем. Україна з її стабільною революційною ситуацією протягом вже чверті століття – частина цього процесу. Але практика показує, що успіху такі оновленські рухи досягають лише в тому випадку, коли справді розкріпачують людину й сприяють рухові ідеї гуманізму, а спроби оновити світ шляхом терору, ідей класової або ж расової ворожнечі закінчуються поразкою. Боротьба України за своє місце в цьому русі непроста. Франція на рубежі XVIII-XIX століть пережила близько 30-ти революцій, але – на власній території, без зовнішнього втручання. Нам же нав’язано війну – інерційним, архаїчним суспільством, на яке нині перетворилася Російська Федерація з її імперськими амбіціями. І мета цієї війни – зруйнувати наш цивілізаційний вибір, наше прагнення нового прийдешнього. І доки існуватиме поблажливе ставлення до проявів цієї агресивності всередині нашого суспільства, доки процвітатиме псевдоплюралізм та псевдолібералізм, який насправді являє собою беззубе потурання відвертому й непримиренному ворогові, нам не слід і мріяти про входження до сім’ї цивілізованих народів. Втім, саме ця непроста ситуація, в якій зараз перебуває Україна, яскраво підкреслює специфіку української ментальності, вихідним пунктом якої, за лаконічним висловом С. Кримського, виступає ідея святості Батьківщини, богообраності своєї землі та захист неьки-України [5, с. 279].

Безумовно, показником культурного рівня суспільства є також його *наука й освіта*. Є, наприклад, очевидна різниця між суспільством, у якому дитина усе ще розглядається, мов у часи Локка, як *tabula rasa*, і суспільством, в якому усвідомили, що дитина має стати вищою й кращою за своїх батьків та вихователів. Зміна в цивілізованому світі протягом останніх семи десятиліть науково-педагогічної парадигми, наслідком якої є переорієнтація на пильну увагу до особистості учня та розвиток креативності, свідчить про наявність погляду в майбутнє. Але в нашій реальності ми частіше, ніж хотілося б, стикаємося зі зневагою до вітчизняної науки, еміграцією кращих дослідників, масовим кумівством, плагіатом та фальсифікацією наукових результатів, з нахабною авантюристичною імітацією наукового прориву в дусі Доктора Пі, з безглуздою та безперспективною архаїзацією змісту й форм освіти або з суто формальними, “паперовими” реформами, що призводять виключно до закріпачення та відвертої експлуатації й викладача, й учня, безсоромної крадіжки їхнього часу та нервів, – доволі пригадати те, що в останні роки пишном іменувалося в нас підготовкою до входження в Болонський процес, але фактично обернулося сотнями тисяч тонн переведеного паперу та немірним за об’ємом загубленим часом.

Духовне життя суспільства, його релігійно-філософська свідомість, мораль та поняття про добро й справедливість максимально яскраво проявляються в *літературно-митецькій творчості*, яка інтерпретує

світ і проблеми людини в площині естетичного. Мистецтво слова, музика та театр, архітектура, скульптура й живопис – найважливіші моменти культурного життя будь-якого суспільства.

Оскільки суспільство завжди поділяється на привілейовані та непривілейовані класи, то й характер їхньої культури відрізняється. Але ми часто не диференціюємо в рамках національної культури такі її рівні, як *елітну* та *масову*. Скажімо, дійсно талановиті М. Івасюк або Н. Яремчук подаються як “візитна картка” сучасної української культури в цілому, або ж в ракурсі еталону (не будемо вже говорити про антикультуру, не, по суті, паразитування на фольклорній традиції в душі ініціатив “співочого ректора” М. Поплавського). Загалом же мистецтво фольклорної генези, яке може породжувати справжні шедеври, усе ж таки не може претендувати сьогодні на роль візитної картки українського мистецтва в цілому. Ексцентричні індивідуали постійно намагаються створити “власну” духовно-культурну чи митецьку систему, “самовиразитися”, що додає складності у сприйнятті культурного пошуку сучасності. До того ж елітарне й примітивне мистецтво безладно перемішані в практиці радіо й телебачення, у шкільних програмах, навіть у сімейному побуті. Чудові досягнення техніки, як, наприклад, те ж само телебачення, використовуються не стільки для підвищення культурного рівня населення, скільки для реалізації найпримітивніших стереотипів масової культури. Філармонія й дискотека, відеофільм і бібліотека все частіше входять у конфлікт між собою. Молодіжна субкультура прагне до підкресленого розподібнення з традиційною, до екстравагантності.

Висновки з даного дослідження і перспектива подальших розвідок у даному напрямку.

У цьому динамічному й сповненому конфліктності процесі особистість вже не може втриматися в рамках “культури пращурів” або пасивно успадковувати якусь одну-єдину культурну традицію. Уніфікація та звуження духовного життя в душі того, що відбувається в сусідній Росії, тут уже просто неможлива. Для розвою сучасної української культури сьогодні не потрібні ані тоталітарний диктат, ані якісь нормативні “рекомендації”, оскільки в центрі тут – вільна особистість, яка усе частіше не обмежується споживацьким підходом та примітивною розважальністю, а тяжіє до духовної роботи, осягнення “чужого”, розвитку власного “я”. Саме за такими особистостями – наше майбутнє.

Джерела та література

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Вальденфельс Б. Міркування щодо генеалогії культури / Бернгард Вальденфельс ; [пер. з нім. В. Кебуладзе] // Філософська думка. – 2009. – № 1. – С. 13–26.
3. Гусакова Ю. О. Метод лингвистического кросс-культурного анализа: формирование и перспективы применения // Вестник Новгородского государственного университета. – 2010. – № 57. – С. 25-28.
4. Здіорук С. І. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті : аналіт. доп. / С. І. Здіорук, О. М. Литвиненко, О. П. Розумна. – К. : НІСД, 2012. – 64 с.
5. Кримський С. Архетипи української ментальності // М. В. Попович, І. В. Кисляковська, Н. Б. Вяткіна, В. В. Навроцький, А. А. Васильченко, Я. О. Кохан, В. Й. Омелянчик, О. Л. Маєвський, В. І. Кузнецов, А. Т. Ішмуратов, С. Б. Кримський, Ю. Г. Писаренко, Л. П. Депенчук, В. Д. Білодід, П. Ф. Йолон. Проблеми теорії ментальності. – К. : Наукова думка, 2006. – С. 273-299.
6. Левенець М. В. Моделювання культурологічної освіти у сучасних вищих навчальних закладах / Марія Володимирівна Левенець // Вісник нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – № 2. – С. 83-86.
7. Москвічова Ю. О. Тематичні напрями й методологія сучасних досліджень регіональної культури України / Ю. О. Москвічова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. – 2013. – Вип. 19. – Т. 2. – С. 239-244.
8. Пигалев А. И. Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Иванович Пигалев // Вопросы философии. – 2012. – № 8. – С. 50–60.

Резюме

ИЗУЧЕНИЕ УКРАИНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Чикарькова М.Ю. (Черновцы)

В статье сделана попытка структуризации понятия *культура*, причем в круг ее явлений отнесено не только литературно-художественное творчество, как это обычно делается, но и религия, политико-правовое поле, научно-образовательная деятельность. Движение украинской культуры рассмотрено в контексте общеевропейского культурного процесса.

Ключевые слова: методические принципы изучения культуры, украинская культура, цивилизация, глобализация.

Summary

STUDY OF UKRAINIAN NATIONAL CULTURE: CURRENT THEORETICAL PROBLEMS

Chikarkova M.Y. (Chernivtsy)

The article attempts to over structuring the concept of *culture* and the circle of phenomena involved not only the scope of literary and artistic works, as is usually done, but also religion, political and legal environment, scientific and educational activities. Movement of Ukrainian culture considered in the context of European culture-process.

Key words: methodological principles of cultural studies, Ukrainian culture, civilization, globalization.

Дуда Н.М.
(Львів)

ПОБУТОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНЦІВ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

УДК 39 (=161.2) “20”

Анотація: У даній статті розглянуто сучасну побутову культуру українців, трансформація якої пов'язана з розвитком двох протилежних тенденцій: глобалізації та збереження національних традиційних форм побуту. Під впливом глобалізації побутова культура повинна розвиватися з урахуванням національної самобутності і унікальності української національної культури.

Ключові слова: *побут, побутова культура, глобалізація, трансформація.*

Побутова культура – це передумова людської життєдіяльності, організація та інституалізація взаємовідносин між людьми, буття людини в просторі і часі. Побутова культура – це світ звичайного, щоденного, повсякденного, буденного життя людини, з якого формуються світогляд, цінності, ментальність, ставлення до світу. Побутова культура – це потреби, смаки та інтереси людей.

Як термін поняття “побутова культура” тісно пов'язане з поняттям “побут”. Визначаючи останнє, більшість дослідників також вкладають у його зміст сферу повсякденного життя, що розглядається відокремлено від професійної, виробничої, офіційної діяльності людей. У вузькому значенні цей термін вживається як “домашній (сімейний) побут”, однак виділяють ще й “громадський побут”. Побут становить один з основних компонентів способу життя і складає його національну рису. Часто поняття “побут” і “побутова культура” практично не розмежовуються.

“Побут – це звичайний потік життя в його реально-практичних формах; побут – це речі, що оточують нас, наші звички і щоденна поведінка. Побут оточує нас як повітря, і як повітря, ми помічаємо його тільки тоді, коли його бракує або коли він псується...” [1].

На рівні буденної свідомості панує негативна оцінка побуту як чогось низького, приземленого, криючого – кажуть: побут роз'їдає почуття. При цьому негативна оцінка побуту зовсім не означає відмови від бажання жити в добре організованому комфортному побутовому середовищі. Побут супроводжує людину завжди і всюди, стаючи в кращому випадку фоном, в гіршому – смислом її життя. Важливість побуту для кожної людини, спільноти, нації визначає потребу всебічного дослідження цієї сфери.

Побут, уклад повсякденного життя, повсякдення охоплює як задоволення нагальних потреб людини в їжі, одязі, житлі, підтримці здоров'я, так і засвоєння духовних благ, спілкування, відпочинку, дозвілля. Побут виділяють на різних суспільних рівнях: національному, міському, сільському, сімейному, груповому, професійному, індивідуальному.

Побутова культура – поняття ширше, оскільки будь-яка культура включає ще й сукупність цінностей. Побутова культура – складний суспільний феномен, що завжди відігравав значну роль у людській життєдіяльності. Вона впливає на працю, дозвілля, спосіб життя, менталітет як окремої особистості, так і всього суспільства загалом. Розвиток побутової культури тісно пов'язаний з науково-технічним прогресом, розвитком нових технологій, тому більшість проблем в сфері побутової культури мають глобальний міжнародний характер.

В етнології виділяють традиційну і сучасну побутову культуру. Традиційна побутова культура – сфера культури етносу, що в основі своїй залишається стабільною і передається від покоління до покоління протягом століть. До традиційної побутової культури відносять традиційні виробництва (сімейні і громадські), духовну культуру (традиції, звичаї, обряди) і сам побут. Основні і підсобні заняття, народні ремесла, дім, сімейний побут, транспортні засоби, національний одяг, обряди, вірування, народні прикладні знання та навички, фольклор – все це входить у сферу традиційної побутової культури. “Ця традиційна культура тісно пов'язана з природними умовами, історичним буттям народу, способом його життя, діяльністю, характером, психологією” [2, с.15]. Як бачимо, у такому трактуванні традиційна побутова культура дуже близька до поняття етнічної культури.

Інтер'єр, одяг, предмети щоденного користування яскраво відображають світогляд, рівень інтелектуального, культурного і духовного розвитку як окремої особистості, так і спільноти загалом, а також вплив на них різноманітних сучасних культурних тенденцій і технологічного розвитку.

Побутова культура українців зазнає сьогодні ґрунтовних змін. Головну роль у цих перемінах відіграє процес світової глобалізації.

Деякі автори пов'язують глобалізацію з процесами модернізації (Р. Робертсон, М. Уотерс), що розпочались ще у XIX ст., більшість дослідників вважають, що глобалізація бере свій початок від останньої третини XX ст. і зумовлена революцією в інформаційних технологіях і завершенням “холодної війни” (Ф. Фукуяма). Усі, зрештою, погоджуються з тим, що в результаті глобалізації виник єдиний уніфікований світ, який базується на началах ринкової економіки, лібералізму, консюмеризму і детермінується могутніми економічними і політичними наднаціональними органами [3].

Отже, сучасна побутова культура – це те, що за останні десятиліття стрімко змінюється під впливом глобального виробництва, технічних впроваджень, розвитку суспільних відносин, засобів комунікації, екологічних умов. Але побутова культура – це не тільки нові будинки і меблі, їжа та одяг, відпочинок і дозвілля людей, а й та сфера життя, у якій проявляються суспільні відносини, погляди, уявлення, норми, цінності, модні тенденції, манера поведінки – тобто, всі ті риси, які одночасно об'єднують і роз'єднують людей. Зміни у побутовій культурі: споживання їжі, організації житла, одяг, догляд за здоров'ям тощо завжди свідчать про зміни ціннісних орієнтацій як окремої людини, так і суспільства в цілому.

Трансформація соціальних зв'язків і відносин у сучасному українському суспільстві, а також темпи, в яких вона відбувається, тягнуть за собою перетворення різноманітних сторін повсякденного життя, що не може не викликати в пересічного українця відчуття тривоги і невпевненості в завтрашньому дні, оскільки зі змінами втрачаються орієнтири на традиційні форми побутової культури як основу етнічної культури. Якщо в недавньому минулому (50-100 років тому, всього два-три покоління) характерною рисою побутової культури була повторюваність (що і складало суть традиції) подій і явищ, співвідносна з природними ритмами, то побутова культура сучасної людини більш варіативна і не відповідає природним циклам, а часто навіть протилежна до них. Таким чином, у змінному і рухомому сучасному світі побутова культура перестає бути тим, чим вона була в попередні епохи: певною точкою опори, компонентом стабільності і незмінності основ життя, фундаментом порядку, знаного і визнаного усіма членами спільноти.

Традиційна (народна) побутова культура – культура, що сформувалась в основному до першої пол. XIX ст. і в силу багатьох причин стала основою формування української національної культури пізніших часів, характеризувалась тісним взаємозв'язком і взаємопроникненням виробничої і духовної сфер. Як відомо, “у XVIII-XIX ст. народом були селяни, адже вони жили близько до природи, їх менше зачепили іноземні впливи, вони довше, ніж усі решта, зберігали прості звичаї давнини” [4, с. 22]. Господарська діяльність визначалась певними правилами, приписами, заборонами і супроводжувалась ритуалами, а одяг, їжа, житло мали, крім власне утилітарної функції, певне магічне, ритуальне навантаження, відбиваючи при цьому народні естетичні уподобання.

Зміни, що відбуваються під впливом глобалізації, торкаються насамперед цієї складової побутової культури – їжа, одяг, будь-які інші речі втрачають сакральне і ритуальне навантаження, тим самим основи культури зазнають щонайменше глибокої і незворотньої трансформації.

Першим компонентом цієї трансформації стало впровадження в щоденне життя індустріальних та інформаційних технологій. Можна навіть припустити, що саме інформація виступила основним трансформатором побутової сфери, ставши головним і ритмоутворюючим фактором.

Першим проявом трансформації побутової культури стали мас-медіа. Найпоширенішим видом кіберпростору, вибраного українцями для втечі від непростой реальності, стало телебачення. Маса українців залучені в віртуальні події нескінченних мильних опер, телевізійних ігор, мультсеріалів, трилерів, реклами тощо. Вихопивши якусь частину людського життя, гіперболізуючи її, віртуальна реальність дає відчуття спокою, гармонії, краси, тобто всього того, чого так бракує людині в реальному житті. Іншими словами, пропонує паралельну реальність. Більше того, ця віртуальна культура в українських реаліях, навіть географічно прив'язана до села, урбанізується, наполегливо засвоюючи міські культурні смисли, оскільки мешканці сучасних сіл легко і охоче піддаються впливу масової урбаністичної культури, яка впроваджується через телебачення, ЗМІ та Інтернет [5, с. 66].

Таким чином руйнуються системи цінностей і традицій, які панували віками, нові цінності настільки несумісні з традиційними, що їхній культурно-творчий зміст не завжди визначений чи навіть зрозумілий.

Тут проступає ще одна тенденція, характерна для України так чи інакше з 70-х років XX ст., – урбанізація, яка набуває сьогодні небувалих масштабів і прискорень. Містостало стержнем сучасної цивілізації. Важко уявити сучасне українське місто без багатоповерхових будівель, мобільних технологій, громадського транспорту, заасфальтованих доріг і величезної кількості магазинів. Урбанізація ще минулого століття зруйнувала традиційний життєвий уклад українців, коли людина проживала все життя там, де народжувались і помирали її предки. Подібні явища супроводжували процес урбанізації по всьому світі, але в укра-

їнській дійсності вони набували особливої гостроти і трагічності: перебираючись в місто, молода людина не лише зрікалась свого селянського походження і мови, але й соромилась будь-яких зв'язків з минулим.

Сьогодні розвиток комунікаційних технологій, міжнародної торгівлі, туризму посилюють взаємопроникнення культур, тож сучасне українське місто характеризується насамперед мультикультурністю і універсальністю, щоб не створювати дискомфорту окремим етнічним культурам. Завдяки цьому українське місто все більше стає схожим на будь-яке інше місто у світі.

Слід зауважити, що матеріали для оформлення як міського, так і сільського побуту українці привозять здебільшого з-за кордону. Це стосується всього: будівельних матеріалів, тканин і вже готового одягу, меблів, побутових та індустріальних технологій – загалом практично всіх предметів особистого повсякденного вжитку (від автомобіля до зубної щітки). А це не може не впливати на стиль оформлення простору, тому що важко створити український інтер'єр, наприклад, китайських будівельних матеріалів, бо вони просто не створені для цього. Для традиційної культури було характерно і те, що українці у власній хаті прагнули власноруч прикрасити якнайбільше ужиткових предметів, тим самим виявляючи власне розуміння краси і гармонії світу. Прикрашалися стіни, печі, посуд, меблі, скрині, лави. Сьогодні у квартирі чи навіть в особняку з “євроремонтом”, практично немає речей, які можна прикрашати самотужки. Майже всі ужиткові предмети виробляються уже прикрашеними. Побутова техніка, якої в оселях стає все більше, зазвичай виконана в стилі мінімалізму і диктує відповідне оформлення інтер'єру.

Якщо до цього додати прагнення багатьох українців понад усе “жити як у Європі”, затрачуючи при цьому якомога менше коштів, то сучасне українське житло набуває чітко окреслених універсальних європейських форм.

Важливим фактором є також те, що сучасний стиль життя вимагає від речей все більшої мобільності, легкості, функціональності, компактності і низької вартості. Такі предмети стають все менш індивідуальними, вишуканими і національно окресленими. Вони недовговічні і швидко змінюються іншими речами, що абсолютно не характерно для артефактів традиційної культури, які натомість витісняються в музеї і сувенірні магазинчики. Зникає характерне для традиційної культури (ще і в радянську епоху) основне його правило у ставленні до речей – “Нічого не викидати!": поламане ремонтувати, старий одяг – перешивати, непотрібні на перший погляд речі – складати на дачі чи “на селах”.

Подібні тенденції панують і в одязі – глобальна урбаністична мода не оминула Україну. Одягаться сучасно і стильно для більшості українців означає безальтернативне прийняття світових модних тенденцій, сформованих незалежно від етнічних традицій будь-якого народу. І якщо на рівні високої моди українські дизайнери вставляють елементи української національної вишивки (тим більше, що це диктується сьогодні і самою модою), то одяг, який пропонують нам більшість магазинів, не має нічого спільного з українськими традиціями та й вироблений здебільшого в далекому Китаї чи недалекої Туреччині.

Аналогічні процеси можна прослідкувати і в інших сферах як матеріальної, так і духовної культури, що призводить не тільки до тотального зникнення різниці між українською і будь-якою іншою культурою, але і до розмивання (а то й зникнення) української ідентичності в не такому вже й далекому майбутньому.

Отож, саме у сфері побутової культури українці, з усіх сил наздоганяючи світові стилі і тенденції, все більше тягнуться до тих глобалізованих стандартів, які виробилися в них під впливом ЗМІ і телебачення. Тішить тільки те, що поки що це європейські (а не азійські чи африканські) стандарти, а оскільки Європа все більше схиляється до мультикультурності, що уже яскраво відображається у появі універсальної валюти і понятті “європейська культура”, то українці, прагнучи бути на рівних з європейцями, неабияк сприяють зникненню національних рис власної побутової культури. Така тенденція прослідковується у всіх сферах життя і у всіх прошарках суспільства.

Звичайно, сьогодні ще зарано говорити про те, що процес глобалізації тотально знищує національні особливості європейців: на захисті, скажімо, французької чи угорської ідентичності твердо стоять національні держави, які законодавчо обмежують впливи чужорідних культур. У цих суспільствах побутова культура лише розширюється за рахунок інновацій на ціле коло традиційних форм, не руйнуючи їхніх основ. Деякі дослідники вбачають подібні тенденції і в Україні, “культура якої випробовується з одного боку на традиційність, а з іншого боку, на інтерактивність, на додання обставин у процесі глобалізації” [6, с. 11]. З нашого погляду, українська держава не тільки не сприяє впровадженню національного продукту в побутову культуру, а навпаки, робить все для його витіснення на маргінес суспільних процесів.

Більш стійкими до глобалізаційних перетворень виявилися елементи духовної культури: релігійні та родинні свята, певні обряди та ритуали, хоча і тут невпинний інформаційний потік змінює як духовні потреби і запити українців, так і шляхи їх задоволення.

Однак хотілось би вірити, що глобалізація не поглине нашу культуру цілком і не зітре нашу національну ідентичність, що для традиційного та глобального найкращою формою відносин в Україні буде не зіткнення і поглинання слабшого сильнішим, а співіснування і взаємодоповнення.

“Самостійне національне буття українського народу в глобалізованому світі, формування і збереження національної ідентичності українців мають бути забезпечені, насамперед, культурою, традицією, вірою і духовним імунітетом проти космополітичної системи стандартів і уніфікаційного вирівнювання” [7, с. 202].

Тому найкращим розв'язком проблеми глобалізації для нас є залишатись унікальними і брати від інших культур тільки те, що не суперечить нам і нашій ментальності.

Джерела та література

1. Пушкарева Н. Современное состояние и предмет “истории повседневности” и ее отличие от этнографических исследований быта / Н. Пушкарева // Свакодневнакультура у постсоціалістичком періоду. Збірник ЕИ САНУ. – Београд, 2006. – № 22. – С. 89–94 ; Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства XVIII – начала XIX в. – СПб., 1994. – С.5.
2. Українське народознавство : Навч. посіб. / За ред. С.П. Павлюка. – 2-ге вид., переробл. і доп. – К. : Знання, 2004. – 570 с.
3. Robertson R. Globalization: Social Theory and Global Culture / R. Robertson. – London; Thousand Oaks (Ca.): Sage Publications, 1992. – 428 p.; Waters M. Globalization / Waters M. – London; N. Y.: Routledge, 1995. – XIV. – 185 p.; Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / Ф. Фукуяма. – М., 2004.
4. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / ПітерБерк; пер. з англ. – К. : УЦКД, 2001. – 376 с.
5. Буйських Ю. Міфологічні уявлення в повсякденному житті сучасних українців: теоретико-методологічні аспекти вивчення / Ю. Буйських. – Народна творчість та етнографія. – 2012. – № 6. – С. 64–70.
6. Полушкіна-Брояко Е.І. Становлення інституцій побутової культури в контексті постмодерних культурних практик : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Е.І. Полушкіна-Брояко. – К., 2009. – 190 с.
7. Козловець М.А., Ковтун Н. М. Національна ідентичність в Україні в умовах глобалізації : [монографія] / М.А. Козловець, Н.М. Ковтун. – К. : ПАРАПАН, 2010. – 348 с.

Резюме

БЫТОВАЯ КУЛЬТУРА УКРАИНЦЕВ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Дуда Н.М. (Львов)

В данной статье рассмотрена современная бытовая культура украинцев, трансформация которой связана с развитием двух противоположных тенденций: глобализации и сохранения национальных традиционных форм быта. Под влиянием глобализации бытовая культура должна развиваться с учетом национальной самобытности и уникальности украинской национальной культуры.

Ключевые слова: *быт, бытовая культура, глобализация, трансформация.*

Summary

UKRAINIAN CONSUMER CULTURE IN THE GLOBALIZATION ERA

Duda N.M. (Lviv)

This article discusses the modern Ukrainian consumer culture, which is experiencing as a result of the globalization process of profound change. Under the influence of globalization Ukrainian consumer culture should be developed taking into account the national identity and the uniqueness of the Ukrainian national culture.

Key words: *life, consumer culture, globalization, transformation.*

Постригань У.В.
(Лодзь, Польща)

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА ОБЛІКУ І ОЦІНКИ НЕРУХОМИХ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ПОЛЬЩІ

УДК 351.853.01 (477)

Анотація: стаття подає короткий огляд історії становлення системи обліку і оцінки пам'яток Республіки Польща, представляє сучасний стан системи інвентаризації пам'яток та теоретичні напрацювання дослідників в галузі.

Ключові слова: охорона культурної спадщини, предмет охорони, об'єкт культурної спадщини, цінність, оцінка, методи оцінки, критерії оцінки, пам'ятка, законодавство.

*Якби сучасне відношення до минулого завжди
однозначно приводило до збереження всього,
що було створено раніше, тоді не мали би ми всього того,
що охороняємо сьогодні*

Мардер А.П.

Для вдосконалення існуючих критеріїв відбору пам'яток та створення об'єктивної науково обґрунтованої методики оцінки об'єктів культурної спадщини України видається корисним звернутися до підходів та досвіду Польщі в цьому непростому питанні.

Стаття присвячена ретельному огляду напрацювань в галузі обліку та оцінки нерухомих об'єктів культурної спадщини Республіки Польща, з метою використання успішного досвіду для вдосконалення системи охорони культурної спадщини в Україні.

В Польщі питанням обліку та оцінки пам'яток займаються відомі науковці пам'яткоохоронної сфери: Богуслав Шмигін, Богуміла Роуба, Марчин Лещицькі, Вальдемар Аффельт, Януш Кравчик та ін.

В Україні порівняльний аналіз польської та української системи охорони пам'яток проводили В.П. Герич та Я. Рулевич.

Професійна охорона, збереження та використання культурної спадщини України, як складової частини національної самосвідомості потребує вдосконалення науково-методологічних основ та доопрацювання чинного законодавства галузі.

Наразі в Україні першочерговою проблемою, крім збереження, є виявлення справжньої цінності нерухомих об'єктів культурної спадщини (відомих і нововиявлених пам'яток) для їх наступного обліку та паспортизації. Некоректність підходів в цьому питанні призводить до суб'єктивного кон'юнктурного характеру оцінки, що не дає можливості проводити раціональну селекцію пам'яток і, як наслідок, призводить до їх безпідставного примноження. Тому видається корисним звернутися за досвідом до сусідньої країни в цьому непростому питанні.

Республіка Польща пройшла процес пристосування пам'яткоохоронного законодавства до міжнародних стандартів і сьогодні може бути допоміжним орієнтиром в перетвореннях нашого життя, з огляду на європейську орієнтацію України.

У Польщі сформовано чітку, вертикально інтегровану структуру органів охорони культурної спадщини (рис. 1). Органом першої інстанції є воєводський (обласний) консерватор пам'яток, а органом вищого ступеня – міністр, компетентний у справах культури і охорони національної спадщини Республіки Польщі, від імені якого завдання і компетенцію у цій сфері виконує генеральний консерватор пам'яток. За пропозицією генерального консерватора пам'яток міністр може довірити провадження деяких справ зі сфери своєї компетенції, за винятком прийняття адміністративних рішень, керівникам інституцій культури, спеціалізованих в опіці над пам'ятками. Такою установою є Національний центр досліджень і документації пам'яток. Метою Центру є реалізація політики держави в сфері охорони культурної спадщини. В полі діяльності Центру багато різних напрямів роботи, зокрема:

- 1) опрацювання і впровадження однорідної системи охорони і документації культурної спадщини;
- 2) формування загальнодержавного Реєстру пам'яток;
- 3) інвентаризаційні і дослідницькі роботи на пам'ятках.

Центр реалізує свої завдання в співпраці з консерваторськими службами, а також із суб'єктами територіального самоврядування, із загальнодержавними та закордонними науковими інститутами, з власниками і користувачами пам'яток.

На центральному рівні діють дорадчі органи з питання охорони спадщини: Рада охорони пам'яток та національної культурної спадщини і Головна консерваторська комісія.

Існуюча децентралізація органів культурної спадщини позитивно відбувається на ефективності роботи пам'яткоохоронної системи.

У Польщі охорона пам'яток регулюється єдиним Законом “Про охорону пам'яток та опіку над пам'ятками” [13]. Цей закон інтегрований і охоплює широке коло питань, на відміну від українського пам'яткоохоронного законодавства, розпорошеного по багатьох регламентуючих документах. Закон проводить чітку класифікацію нерухомих пам'яток культурної спадщини: культурні ландшафти; міські, сільські структури та будівельні комплекси; витвори архітектури і будівництва; витвори оборонного будівництва; об'єкти техніки; кладовища; парки, сади та інші форми запроєктованого озеленення; місця, що увічнюють історичні події або діяльність видатних особистостей чи організацій.

“Пам'яткою” в Польщі є будь-який об'єкт, який відповідає визначеним критеріям, незалежно від дати спорудження. Згідно з чинним законодавством “Пам'ятка – це нерухомість або рухома річ, їхні частини або ансамблі, які є людським витвором або пов'язані з її діяльністю та є свідченням минулої епохи або події, збереження яких становить суспільний інтерес з огляду на історичну, мистецьку або наукову цінність” [13]. Тобто пам'ятка – об'єкт, який охороняється законодавством, з приводу наявності хоча б однієї особливої цінності (історичної/мистецької/наукової), науково обґрунтованої і формально затвердженої внесенням до Реєстру.

Нанесення шкоди пам'ятці тягне за собою адміністративну та кримінальну відповідальність з позбавленням волі до 5 років.

У Законі вказано, що під опікою і охороною знаходяться пам'ятки, незважаючи на стан збереженості. Охорона пам'яток полягає у здійсненні органами державної влади заходів, що мають на меті, зокрема, забезпечення правових, організаційних та фінансових умов для забезпечення збереження пам'яток, контролювання стану збереження та використання пам'яток; врахування охоронних завдань у просторовому плануванні та облаштуванні.

Польське законодавство визначає поняття “форми охорони пам'яток” (рис. 2). Існує чотири форми охорони. Перша і найбільш розповсюджена – це занесення до Реєстру. Нерухома пам'ятка заноситься до Реєстру на підставі рішення, прийнятого на місцевому рівні воєводським консерватором пам'яток за поданням служби або за пропозицією власника пам'ятки чи довічного користувача земельної ділянки, на якій знаходиться нерухома пам'ятка. Після процедури детальної інвентаризації для визначення справжньої цінності об'єкта, за відсутності заперечень чи зауважень, пам'ятка вноситься до Реєстру за трьома категоріями: нерухома, рухома, археологічна. Пам'ятка, вписана до Реєстру, отримує привілеї в формі звільнення від різного типу податків. За даними Інституту національної спадщини станом на 2015 рік в Реєстрі налічується 69 300 пам'яток (89% – це пам'ятки архітектури та містобудування).

У тому разі коли рішення про внесення пам'ятки до Реєстру з якихось причин відхилено, за рішенням міської ради вона може отримати охоронний статус в місцевому плані просторового розвитку (друга форма охорони пам'яток).

Нерухомі пам'ятки, особливо вартісні для культури, на місцевому рівні можуть отримати додатковий просторовий охоронний статус в формі організації Культурного парку, з визначеними межами, що допомагає більш продуктивно опікуватися пам'яткою та брати участь в грантових програмах Європейського Союзу. За даними Інституту національної спадщини станом на 2013 рік було зареєстровано 26 Культурних парків. Це третя форма охорони пам'яток.

Остатня форма охорони пам'яток була впроваджена починаючи з 1994 року. Президент Польської Республіки, за пропозицією міністра, компетентного у справах культури і охорони національної спадщини, шляхом прийняття розпорядження отримав повноваження визначати пам'яткою історії Польщі найбільш важливі з історичного і мистецького погляду пам'ятки, внесені до Реєстру (на сьогодні їх існує 60).

Польська практика доводить, що науково обґрунтоване внесення до Реєстру є основною та найефективнішою формою охорони пам'яток. Яскравий приклад (рис. 3) – це відома пам'ятка радянської доби в центрі Варшави, Палац культури і науки, який у 2007 р. “висів на волосині” від розібрання. Після запеклих дебатів, які тривали кілька років, Палац вдалося вписати до Реєстру, чим зберегти для нащадків. Хоча цінність цього контроверсійного об'єкту постійно ставиться під сумнів.

Пріоритетне завдання постійного вдосконалення системи оцінки об'єктів культурної спадщини Польщі допомагає пам'яткоохоронцям:

- зупинити розростання переліку зареєстрованих пам'яток, щоб збільшити ефективність їх охорони;
- проводити періодичну інвентаризацію зареєстрованих раніше пам'яток, значна кількість з яких вже втратила свою цінність (предмет охорони), в результаті значних перетворень і втрати аутентичності;
- відбирати найцінніші пам'ятки для першочергового фінансування в збереження;
- зменшувати постійний тиск з приводу включення/вилучення пам'яток з Реєстру.

У чинному польському законодавстві вимога проведення науково обґрунтованої оцінки об'єкта культурної спадщини постає на етапі його внесення до Евіденції (Переліку) щойно виявлених об'єктів культурної спадщини. Кожний громадянин має право подати заяву щодо включення об'єкта до Евіденції. Уповноважений орган охорони культурної спадщини складає інвентаризаційні (облікові) картки на об'єкти з Переліку (рис. 4), які автоматично потрапляють в чергу на розгляд і внесення до Національного реєстру пам'яток. Рішення стосовно внесення до Реєстру приймається після аналізу облікової картки з детальним визначенням художньої, історичної чи наукової вартості. Правильно обґрунтоване рішення по внесенню до Реєстру повинно відповідати таким вимогам:

- містити опис об'єкта з його характеристикою та історією;
- представити результати комплексної оцінки (не обмежуючись виключно фасадами) з означенням, які критерії розглядалися;
- оцінку потрібно проводити відкрито і колегіально за участі істориків мистецтва, пам'яткоохоронців, архітекторів, юристів, власників, користувачів, інвесторів та громадськості;
- при проведенні оцінки цінності пам'ятки треба не тільки описати, й докладно проаналізувати в чому вона проявляється (щоб окреслити межі компромісу можливих перетворень на пам'ятці);
- основою виділення цінності повинен бути порівняльний аналіз з об'єктами такої самої функції, історичної епохи і стилю, урахувуючи оточення, загальну кількість об'єктів цього типу в місті, регіоні, країні, а також подібні об'єкти в інших країнах.

Згідно з діючим законодавством занесена до Реєстру пам'ятка, яку було зруйновано до ступеня, що спричинив втрату її історичної, художньої або наукової вартості, або вартість якої, будучи підставою прийняття рішення про занесення до Реєстру, не була підтверджена новими науковими даними, вилучається з Реєстру. Вилучення з Реєстру настає на підставі рішення міністра, компетентного у справах культури і охорони національної спадщини.

Існуюча система обліку і оцінки нерухомих об'єктів культурної спадщини Польщі, яка зародилася в міжвоєнний період, проходить шлях невпинного розвитку і доопрацювання. У зв'язку з величезними втратами пам'яток в період Другої світової війни, в Польщі довгий час діяли методи проведення пам'яткоохоронної діяльності в надзвичайних ситуаціях: оцінка об'єктів культурної спадщини нерідко була інтуїтивна і суб'єктивна.

До 1962 р. пам'яткоохоронці користувалися системою оцінки пам'яток Яна Захватовича, коли головним критерієм вважався вік пам'ятки, тобто всі об'єкти, побудовані після 1850 р., незалежно від ступеня вартості, не могли претендувати на статус "пам'ятки" [9]. Існував поділ на пам'ятки національного і місцевого значення.

Від 1962 до 1989 р. польське законодавство вимагало проведення категоризації. Залежно від ступеня цінності пам'ятки поділяли на класи від "0" до "IV". У цієї теорії було багато противників, оскільки на практиці "менш цінні" пам'ятки фактично не охоронялися, що призвело майже до повної їх втрати. Водночас, категоризація показала гарні результати, розставивши чіткі пріоритети в фінансуванні пам'яток.

Суспільні, політичні та економічні зміни, які відбулися в Польщі від поч. 90-х рр., привели до децентралізації країни, що дало змогу місцевому самоврядуванню впливати на створення і впровадження системи охорони культурної спадщини на території своєї компетенції. Почалося становлення сучасної системи охорони культурної спадщини. Законодавство постулює рівноцінність всіх пам'яток, занесених до Реєстру. В цьому головна відмінність польської системи охорони спадщини від української (з поділом на пам'ятки місцевого і національного значення). В свою чергу, відмова від категоризації ускладнила практичні можливості охорони пам'яток.

Від 90-х рр. пам'яткоохоронне законодавство в Польщі суттєво не змінилося, проте напрацьована багата теоретична база по вдосконаленню системи обліку і оцінки об'єктів культурної спадщини. В основному всі напрацювання спираються на наукові теорії відомих австрійських істориків мистецтва Алоїса Рієгла і Вальтера Фродла [2, 3, 5]. І хоча жодна з пропозицій на сьогодні не стала загальновизнаною в рамках цілої країни і не знайшла своє відображення в змінах до існуючого законодавства, державні інституції охорони, окремі дослідники-ентузіасты, навчальні заклади і громадські організації продовжують досліджувати питання оцінки пам'яток.

Зокрема, гідна уваги система оцінки Михайла Тадеуша Вітвицького (1921–2007), дослідника пам'яткоохоронця, родом зі Львова, котрий у 2003 р. намагався розширити і уточнити критерії оцінки пам'яток, подані в чинному законодавстві, виділивши 6 основних цінностей для опису, кожна з яких мала підцинності і вимагала аналізу і оцінки за шкалою "відсутня-посередня-висока-видатна-унікальна":

- 1) історична цінність (свідок/свідоцтво історії, важливий/відомий документ історії, пам'ятка історії);
- 2) мистецька цінність (багатство форм, стильові цінності, творчі цінності, роль в ансамблі, цінність естетична);
- 3) наукова цінність (цінність свідка/документа, важливість предмета дослідження, цінність педагогічна);
- 4) нематеріальна цінність;
- 5) цінність в масштабі місця (локальна, регіональна, цілого краю, континентальна);
- 6) цінність експлуатаційна та технічна.

Від 80-х рр. почалися проби створити окрему систему оцінки для промислової архітектури, а з 2000 р. ведеться активна робота над створенням системи оцінки архітектури 1950-х рр.

У 2007 р. відомий польський професор Богуміла Роуба [6] випрацювала власну систему оцінки пам'яток, виділивши 30 найважливіших критеріїв (за групами: цінності інтелектуальної сфери, цінності емоціональної сфери, надцінності, цінності функціональні, цінності соціальні і потенціальні, цінності пам'яткоохоронні), кожний з яких необхідно було оцінити в балах від 1 до 10 (максимальна оцінка виносила 300 балів). Така авторська методика вперше перевела якісну оцінку в її кількісний еквівалент. При цьому оцінку повинні були проводити незалежні спеціалісти (заповнюючи карту самостійно), далі вираховувалося середнє арифметичне і отримувалася фінальна оцінка, виражена в балах.

З накопиченого досвіду по створенню локальних систем оцінки пам'яток яскравим прикладом є успішно працююча система оцінки в м. Гдиня (рис. 5): муніципалітетом була розроблена і прийнята своя власна система оцінки пам'яток в рамках проведення робіт над генеральним планом міста. Основним принципом оцінки є диференціація залежно від рівня цінності історичної забудови на категорії, які визначають різний ступінь охорони об'єктів. В місцевому плані розвитку визначені загальні принципи охорони і межі допустимих перетворень на пам'ятках; оцінка пам'яток проводилася незалежно від їх запису до національного Реєстру. Місто продовжує застосовувати свої власні критерії при формуванні воєводського (обласного) Реєстру пам'яток. Можливо, для нас подібна ініціатива – це вдалий приклад для наслідування, беручи до уваги різномірність української культурної спадщини і систем цінностей залежно від регіону.

Підсумовуючи вищевикладене, зауважу, що польська пам'яткоохоронна система протягом століття невпинно активно розвивається, проходить свій шлях випробувань і помилок, успіхів та відкриттів, на базі відпрацьованого досвіду сусідніх європейських країн, доопрацьовується та покращується.

Вважаю, що нам корисно придивитися саме до цінного "періоду трансформації" системи охорони спадщини сусідньої країни, коли маємо змогу вивчити весь довгий поступовий процес становлення успішно працюючої політики галузі, а не тільки кінцевий результат.

На сьогодні в Реєстрі України знаходиться близько 140000 пам'яток (тільки менша частина з яких має розроблену облікову документацію), в той час як у Польщі в Реєстрі містяться всього близько 69000 детально відібраних пам'яток (134000 об'єктів культурної спадщини стоять на обліку в Евіденції, з готовим пакетом документів для розгляду стосовно включення до Реєстру). Також добрим прикладом більш розвинутої системи виявлення та обліку пам'яток є кількість номінацій в списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО: Україна – 7 (із 140000), Польща – 14 (із 69000).

Вражає, що питання охорони культурної спадщини в Польщі завжди є на порядку денному в медіа, освітній сфері, колах науковців. Питання оцінки пам'яток актуальне і широко дискусійне. Так, починаючи з 2012 р. Польський національний комітет ICOMOS організовує щорічну тематичну вузько-спеціалізовану наукову конференцію, присвячену проблемі оцінки пам'яток країни під патронатом генерального консерватора пам'яток, таким чином знову і знову привертаючи увагу до обговорення та дослідження даної проблематики. Ці конференції викликають величезний інтерес не тільки серед науковців та спеціалістів, але і серед різних груп зацікавлених осіб. Під час останньої конференції дослідниками були сформульовані такі основні задачі щодо вдосконалення процесу оцінки пам'яток, які взяти до уваги буде корисно і в нашій країні:

- використовувати сучасні напрацювання в методології оцінки цінностей в гуманітарних науках і історії мистецтва;
- випрацювати хоча б найпростішу оціночну шкалу вартостей, яка б дала можливість докладніше побачити пам'ятку на фоні інших, які представляють таку саму групу;
- систематично проводити переоцінку вже внесених до Реєстру пам'яток, з метою селекції пам'яток з втраченими цінностями;

- система оцінки повинна складатися з ясних, чітко визначених, однозначних, простих критеріїв, щоб цінність пам'ятки розуміли всі зацікавлені, а не тільки вузьке коло оцінювачів;
- проводити популяризаторсько-виховну роботу серед населення, прищеплюючи любов до історії свого краю, виховуючи уміння оцінити естетику предметів мистецтва, щоб розуміти цінність своєї спадщини і прагнути її зберегти;
- підвищити рівень розуміння проблематики охорони культурної спадщини у свідомості учасників процесу проектування і управління містобудуванням.

Джерела та література

1. Basista A. Architektura i wartości. – Kraków : Universitas, 2009.
2. Dehio G. „Ochrona i opiekadzabytkami w XIX wieku”. W : Riegl A., Dehio G. Kult zabytków. – Bielsko-Biała : Dimograf, 2011.
3. Frodl W. Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków. Ich oddziaływanie na praktykę konserwatorską. – Warszawa : Ośrodek dokumentacji zabytków, 1966.
4. Kosiewski P., Krawczyk J. Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku. – Bielsko-Biała : Dimograf, 2011.
5. Riegl A., Dehio G. Kult zabytków. – Bielsko-Biała : Dimograf, 2011.
6. Rouba M. Zadania władz publicznych w zakresie ochrony i opieki nad zabytkami w Rzeczypospolitej Polskiej. Ze szczególnym uwzględnieniem obiektów wpisanych na Listę Światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego UNESCO. – Toruń : Adam Marszałek, 2013.
7. Szmygin B. Wartościowanie w ochronie i konserwacji zabytków. – Lublin : Alf-Graf, 2012.
8. Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. O ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. Nr 162, poz. 1568, z późn. Zm.).
9. Wartościowanie zabytków architektury, pod red. Bogusława Szmygina, PKN ICOMOS, Muzeum Pałac w Wilanowie. – Warszawa-Lublin : ALF-GRAF, 2013.
10. Закон України № 1805-III від 08.06.2000 р. “Про охорону культурної спадщини” (остання редакція від 12.12.2012 р.) / [Електронний ресурс] : www.rada.gov.ua
11. Збірник доповідей міжнародної конференції Українського товариства оцінювачів від 22.11.2012 р. “Нерухомі об’єкти культурної спадщини: інвестиції в збереження, досвідоцінки, законодавче регулювання”. – Львів : Арт Економі, 2013.
12. Міжнародні засади охорони нерухомої культурної спадщини / Науково-дослідний інститут пам’яткоохоронних досліджень. – К.: Фенікс, 2008.
13. Праці Науково-дослідного інституту пам’яткоохоронних досліджень. – Вип. 5. – К.: Фенікс, 2010.

Резюме

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА УЧЕТА И ОЦЕНКИ НЕДВИЖЕМОГО НАСЛЕДИЯ ПОЛЬШИ

Постригань У.В. (Лодзь)

Статья предоставляет краткий обзор истории становления системы учета и оценки памятников Республики Польша, описывает современное состояние системы инвентаризации памятников и теоретические наработки исследователей в этой области.

Ключевые слова: охрана культурного наследия, предмет охраны, объект культурного наследия, ценность, оценка, методы оценки, критерии оценки, памятник, законодательство.

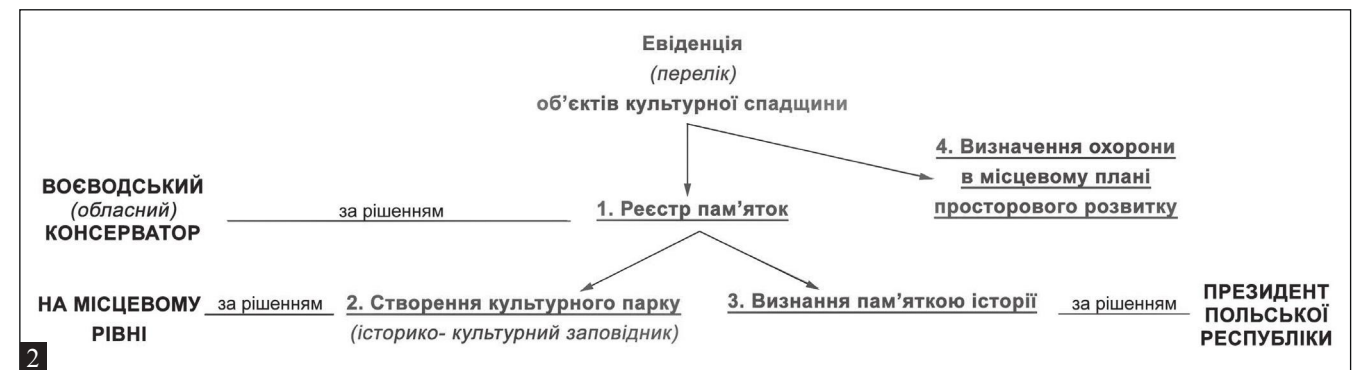
Summary

PRESERVATION ASPECTS OF HERITAGE MONUMENTS IN POLAND

Postrygan U.V. (Lodz)

Article provides brief overview of the history of historic buildings and landmarks evaluation in Poland, describing the current state of the preservation system and theoretical researches in the field.

Key words: protection of cultural heritage, subject of preservation, object of cultural heritage, value, assessment, evaluation methods, evaluation criteria, landmarks, legislation.



KARTA GMINNEJ EWIDENCJI ZABYTKÓW				175/2028	
1. OBIEKT	budynek mieszkalny wielorodzinny	5. MIEJSCOWOŚĆ	Szczecin		
2. OBECNA FUNKCJA	mieszkalna	3. MATERIAŁ	cegłane	4. DATOWANIE	ok. 1900
21. FOTOGRAFIA		6. GMINA			Szczecin - m.
		7. POWIAT			Szczecin - p.m.
		8. WOJEWÓDZTWO			zachodniopomorskie
		9. KOD POCZTOWY			71-403
		10. ADRES			Niedziałkowskiego 4
		11. LOKALIZACJA			
		12. LOKALIZACJA ARCHEOLOGICZNA			
		13. NUMER EWIDENCYJNY DZIAŁKI			20/3
		14. WŁASNOŚĆ			nieustalona
		15. RODZAJ UŻYTKOWANIA			mieszkalne
		16. INFORMACJA O OCHRONIE			
		17. STAN ZACHOWANIA			dobry
		19. WYPISUJĄCY DANE			Ewelina Jarzemska
		20. DATA WYKONANIA EWIDENCJI			2005-12-07
		18. RODZAJE ZAGROZEŃ			brak bieżącego remontu/pielęgnacji niewłaściwe użytkowanie zagrożenia inwestycyjne względem obiektu

Фото 1. Система охорони пам'яток Польщі. Опрацювання власне.

Фото 2. Форми охорони пам'яток Республіки Польщі. Опрацювання власне.

Фото 3. Палац культури і науки (радянський арх. Лев Руднев, 1955 р.), Варшава, Польща. Джерело: Інтернет.

Фото 4. Приклад евіденційної (облікової) карти на об'єкт культурної спадщини / [Електронний ресурс] : http://bip.um.szczecin.pl/UMSzczecinBIP/chapter_11512.asp

Гураль Р.І.

(Львів)

БАЗИ ДАНИХ МУЗЕЙНОЇ ІНФОРМАЦІЇ

УДК 004.4, 004.5, 004.9

Анотація: В публікації проаналізовано основні етапи створення, впровадження та інтеграції в музейне середовище спеціалізованих баз даних музейної інформації. Головною метою їх створення є збільшення ефективності проведення наукових досліджень, що в свою чергу створює всі передумови для збільшення рівня доступності до інформації, яка зберігається у таких базах. Інтеграція баз даних музейної інформації в повсякденну роботу музейної установи значно розширяє її соціальні функції і створює передумови для виникнення нових форм представлення музейних предметів широкому колу споживачів.

Ключові слова: музей, музейна справа, бази даних музейної інформації.

Завданням баз даних (надалі у тексті – БД) в первинному вигляді є накопичення, зберігання та подальше забезпечення оперативного доступу до інформації, яка у ній зберігається. Слід відмітити, що під терміном “інформація” мається на увазі не лише текстова інформація, але й бінарна (у вигляді зображень, звуків тощо). Зрештою, жодна із загальнозживаних на даний час БД не накладають жодних обмежень на тип даних, що у них зберігається [14; 15].

Масова інформатизація всіх галузей життя знайшла своє відображення і у музейних організаціях. Більш детально різні етапи інформатизації та поетапного запровадження новітніх технологій у повсякденне життя музею та про технічні аспекти створення програм такого типу та їх подальшої інтеграції в наявне інформаційне середовище музею розглянуті в попередніх публікаціях [2; 4–6; 7; 11–13]. В цій роботі хочемо детальніше розглянути особливості створення та подальшого використання спеціалізованих, музейних баз даних музейної інформації (надалі у тексті – БДМІ).

Мета створення БДМІ полягає в першу чергу у сприянні здійсненню наукової діяльності а також забезпеченні суспільства своєчасною, достовірною, повною інформацією для його ефективного розвитку в соціальній, науковій, технічній, економічній, екологічній та інших сферах. В кінцевому результаті новостворені інформаційні продукти об'єднуються в єдину систему національних інформаційних ресурсів у сфері науки й техніки з її подальшою інтеграцією в світовий глобальний інформаційний простір.

На сьогодні ідея збереження біорізноманіття посідає одне з перших місць серед біологічних дисциплін. Відбулася заміна концепції охорони генофонду концепцією охорони біорізноманіття [8]. Для природничого музею вона приваблива тим, що основна сфера його діяльності – це вивчення таксономічного різноманіття біоти в цілому.

Музейні природничі колекції – важливі джерела наукової інформації. Їхнє зростаюче пізнавальне значення не може бути перебільшеним [17]. Науково опрацьовані та документально систематизовані музейні предмети слід вважати найбільш досконалими інформаційними джерелами регіонального рівня. Однією з основних функцій, які виконують музейні природничі фонди, є фіксація природної різноманітності, особливо різноманіття минулої і сучасної біоти.

В останні роки відбувається розширення соціальних функцій музеїв, що пов'язано зі змінами суспільних потреб. Результати розвитку інформаційних технологій відкривають нові можливості доступу та використання інформації, яка накопичена в музейних установах. Музеї починають відігравати не лише роль установи, що накопичує та зберігає інформацію. Матеріальні предмети музейних фондів та інформація про них набувають цінності не лише для самих музеїв. Зважаючи на соціально-виховну та інформаційну функцію музеїв, постає задача донесення цієї інформації до широкого загалу [2; 3; 10].

Завданнями музейної діяльності, визначеними їх соціальними функціями, тривалий час вважали документування та збереження. У зв'язку зі змінами суспільних потреб, що спостерігаються останніми роками, відбувається розширення соціальних функцій музеїв. Особливо це стосується музеїв природничого профілю. На сьогодні історично усталені вимоги до музеїв, що визначають характер їхньої діяльності в сучасній соціально-культурній ситуації, виконують такі функції: документування, зберігання, науково-дослідна, інформаційна та освітньо-виховна [10].

Інформаційна функція не лише розширює ці сфери завдяки інформаційно-аналітичній роботі, але й значною мірою змінює роль природничих музеїв у суспільстві. При цьому природничі музеї здійснюють як комплектування, облік, зберігання, вивчення та популяризацію природних об'єктів – пам'яток природи у вигляді природничих музейних предметів, або натуралій, так і накопичення, облік, зберігання у вигляді баз даних, наукове опрацювання та поширення інформації про природні об'єкти, процеси та явища.

Реалізація інформаційної функції в процесі науково-фондової, науково-дослідної, експозиційної та інформаційно-аналітичної робіт дозволяє оперувати як інформацією з природничомузейних фондів, так і інформацією, що втрачається через списання частини музейних предметів внаслідок механічних пошкоджень чи руйнування шкідниками, або отримується під час наукових досліджень природних об'єктів, процесів і явищ, які не підлягають традиційній музеєфікації. Через інформаційно-аналітичну роботу реалізуються також такі соціальні функції музеїв як документування, науково-дослідна та інформаційна [2; 4; 16].

Виходячи з вказаного, основним завданням інформаційно-аналітичної роботи природничого музею в сучасних умовах можна вважати отримання нових знань на основі наукового опрацювання результатів польових і лабораторних досліджень та інформаційного потенціалу музейних фондів за допомогою сучасних інформаційних технологій.

Інформаційно-аналітична робота охоплює формування банку даних музейної інформації шляхом накопичення, редагування та зберігання інформації в БДМІ, організацію обміну інформацією, як на внутрішньомережному рівні установи, так і часткове винесення її за межі цієї мережі в вигляді публікації на сторінках власних чи сторонніх веб-ресурсів; тиражування й поширення інформації з використанням різноманітних носіїв (створення різноманітних електронних довідників, визначників, фотогалерей тощо), забезпечення додаткового електронного обліку і контролю фондів. Одне з головних завдань інформаційно-аналітичної роботи музею полягає в створенні інформаційної системи музею, складовими елементами якої є база даних музейної інформації, база знань, сформована силами спеціалістів і побудована за принципами функціонування wiki ресурсів, форуми (для спілкування, спільного обговорення питань та обміну інформацією) та різноманітні Інтернет-ресурси, які крім того, що відображають діяльність установи і одночасно ознайомлюють відвідувачів сайту із проектами працівників (наприклад на сайті <http://museum.lviv.net> цьому присвячені два розділи музейного порталу: “Проекти” і “Бази даних”, які загалом налічують шість різних за типом проектів, започаткованих і підтримуваних працівниками установи).

Старі колекції дозволяють проводити порівняльний аналіз змін, що сталися у флористичному і фауністичному складі регіону за значний проміжок часу (100 і більше років), а нові збори служать основою сучасного регіонального музейного моніторингу різноманіття біоти, а також змін її складу під впливом антропогенних факторів, природних сукцесійних і демуаційних процесів. Наукові музейні колекції мають виняткове значення для досліджень біорізноманіття на різних рівнях – видовому, популяційному, екосистемному і зонально-регіональному, оскільки значна частина потрібної для цієї мети інформації міститься в музейних предметах [10]. Дослідження різноманіття біоти, поряд із класичною інвентаризацією таксонів, ставить перед науковцями музею і нові задачі, що стосуються її структури, походження, еволюції, функцій і т.п.

Одним із провідних напрямів фондової роботи є облік музейних фондів, який забезпечує включення колекцій музею і кожного музейного предмета зокрема до складу Музейного фонду України та їх юридичну охорону. Під час обліку фіксуються результати вивчення натуралій, створюються умови для їх використання. На першому етапі обліку музейних колекцій (стадія первинної реєстрації) фіксуються основні ознаки предметів музейного значення в книзі надходжень основного або науково-допоміжного фондів на підставі їх попереднього вивчення і записів в польовій документації. На другому етапі обліку (стадія наукової інвентаризації) фіксуються результати вивчення музейних предметів основного фонду з метою їх юридичного закріплення за певним розділом фондів (музейною колекцією) і охорони наукових даних про предмет.

Наукове комплектування музейного зібрання – один з основних напрямів музейної діяльності. Це цілеспрямований, плановий процес виявлення і збору предметів музейного значення з метою поповнення музейних колекцій, який опирається на методологічні принципи профільних дисциплін і природничої музеології. В процесі комплектування фондів здійснюється реалізація музеєм функції документування [10]. Для формування повноцінного музейного зібрання необхідно мати чітке уявлення про стан і рівень репрезентативності натуралій і їх колекцій. Це можуть забезпечити тільки повна інвентаризація фондів і науковий аналіз її результатів. Важливу роль при цьому відіграє створення електронних БД музейних колекцій. На підставі такої інформації стає можливим розробка планів комплектування фондів.

Повна інвентаризація наукових фондів створює передумови вирішення однієї з найактуальніших задач в обліковій роботі з колекціями, а саме – створення електронних каталогів (баз даних). Цей напрям наукових фондів досліджень потребує, крім попередньої підготовки інвентарних картотек, ще й розробку відповідного програмного забезпечення. Формування регіональних флористичних і фауністичних баз даних дозволяє вже нині проводити визначення репрезентативності музейних колекцій з метою їх цільового поповнення, а також вести музейний регіональний моніторинг таксономічного різноманіття біоти [1; 7].

Завдання БД музейних колекцій можна визначити як накопичення, зберігання та оперативний пошук інформації про музейні предмети. Фонди природничого музею характеризуються надзвичайною різноманітністю, оскільки покликані відображати живу та неживу природу як сучасності, так і давноминулих епох.

Музейні предмети відрізняються не лише змістом в межах природничих класифікацій (наприклад, система К. Ліннея для царства живої природи), але й формою представлення того чи іншого об'єкта природи (наприклад, чучела, тушки, повні або часткові скелети сучасних хребетних, яйця та гнізда птахів, рештки викопних тварин та рослин, сліди життєдіяльності організмів, ботанічні гербарні зразки, ентомологічні збори з різними методами консервації об'єктів, мокрі препарати, кам'яні смоли (бурштини), скелети колоніальних організмів, породи та мінерали, ґрунтові моноліти, метеорити тощо). Така розмаїтість природничих фондів зумовлює необхідність створення не однієї, а цілої низки БД, кожна з яких мала б відображати суттєві особливості відповідної групи музейних предметів. Разом з тим, всі предмети основного фонду характеризуються набором обов'язкових ознак, спільних для будь-якого з них. Ці ознаки відбивають чотири аспекти базової характеристики природних об'єктів.

Перший з них стосується його найменування – для переважної більшості натуралій він зазвичай зводиться до бінарної латинської назви. Другий – характеризує місце збору. Третій аспект має, за певними винятками, архівно-меморіальне значення і стосується дати та авторства збору і визначення. Нарешті, четвертий аспект – утилітарний, оскільки має відношення до питань ідентифікації, обліку, стану збереження та місця зберігання музейного предмета.

Елементарною одиницею зберігання природничих музейних фондів є музейний предмет, або натуралія. Елементарною одиницею змісту бази даних є інформація про один або більшу кількість екземплярів, заінвентаризованих під одним номером, які представляють вид, інший таксон або об'єкт неживої природи. Ця інформація міститься в певному, константному для тієї чи іншої БД, наборі полів, або записі.

Відповідно до наведеного вище, записи всіх БД включають поля базової (обов'язкової) характеристики предмета: для першої її частини – “Рід”, “Вид”, “Автор(и)”, для другої – “Країна”, “Область”, “Район”, “Місце збору”, для третьої – “Дата збору”, “Автор збору”, “Автор визначення” і для четвертої – “Інвентарний номер”, “Стан”, “Місце зберігання”. БД, що покликані містити інформацію про об'єкти неживої природи, мають, стосовно найменування, видозмінені поля, однак, як вже зазначалося, всі чотири аспекти базової характеристики є незмінним атрибутом опису кожного предмета. Оскільки БД, в ідеалі, повинні містити всю істотну інформацію про будь-який музейний предмет, для вирішення цієї задачі кожна конкретна база містить певний набір додаткових полів. Отже, через створення низки БД з базовим набором полів та деякими додатковими вирішується проблема уніфікації інформації про музейні предмети та одночасного врахування їхніх особливостей.

Таким чином, серед задач, які належить вирішити в плані створення сучасного інформаційного забезпечення музею, варто виділити такі:

- здійснення опису існуючих колекцій музею з метою виявлення змістовних зв'язків між музейними предметами та створення на цій основі моделей онтологій колекцій;
- розроблення проекту інформаційної інтелектуальної системи музею на основі моделей онтологій у складі бази знань про колекції та БД з описом музейних предметів;
- розроблення проекту комп'ютерної мережі музею з метою об'єднання структурних підрозділів музею та забезпечення доступу наукових працівників до інформаційних ресурсів музею, створення інтегрованих наукових проектів, пов'язаних із можливістю спільного використання інформаційних ресурсів;
- розроблення засобів поповнення БД та баз знань новими знаннями та даними, які отримані в процесі наукових досліджень та обміну інформацією з іншими науковими установами НАН України;
- розроблення засобів експозиції інформаційних ресурсів музею в Інтернеті, створення віртуальних експозицій, форумів, об'єднань користувачів інформаційними ресурсами;
- поширення досвіду створення інтелектуальної інформаційної системи між українськими музейними та науковими установами природознавчого профілю;
- запровадження нових принципів формування експозицій та виставок шляхом розширення структури інформаційних ресурсів внесенням нових форматів інформації (геоінформаційних, мультимедійних тощо) для збільшення можливостей музею в експонуванні музейних предметів та тематики наукових досліджень;
- дослідження існуючих альтернатив у структурі зв'язків між об'єктами, поданими у музейних колекціях з метою поповнення баз знань на основі використання альтернативних підходів до формування класифікацій.

Отже, використання БДМІ значно підвищує ефективність оброблення інформації та оперативність доступу до неї, надає принципово нові можливості додаткової характеристики музейних предметів (зображення об'єкта в графічному, фото- чи навіть відеоформаті, його координатна просторова прив'язка). Подальший розвиток інформаційна пошукова система музею передбачає під'єднання до БДМІ картографічної БД, побудованої з використанням ГІС-технологій. Це дасть змогу виводити місце збору зразка на картографічну основу, відбивати динаміку ареалів окремих елементів біоти тощо, здійснюючи таким чином природничо-музеологічний моніторинг.

Джерела та література

1. Гураль Р.І. База даних малакологічного фонду Державного природознавчого музею НАН України // Изв. Музейного фонда им. А.А. Браунера. – 2007. – Т. 4, № 2-3. – С. 61–62.
2. Гураль Р.І. Новітні інформаційні технології у роботі музеїв (на прикладі сайту Державного природознавчого музею НАН України) // Мат. наук. конф. “Сучасний музей: наукова й експозиційна діяльність”. (15 травня 2008 р., м. Чернівці). – 2008. – С. 186–189.
3. Гураль Р.І. Мультимедийные технологии в работе музеев // Тез. докл. VII Всерос. научн.-практ. конф. Ассоциации естественноисторических музеев России “Музейные формы популяризации эволюционной теории” (19-23 октября 2009 г., г. Москва). – М. : Изд-во ГДМ, 2009. – С. 19–20.
4. Гураль Р.І. Основні напрямки розвитку інформаційної структури музеїв // Зб. мат. Загальноукр. конф. з проблем музеєзнавства, присв. 160-річчю засн. історичного музею ім. Д.І. Яворницького “Роль музеїв у культурному просторі України й світу”. – Вип. 11 (14-15 жовтня 2009 р.). – Дніпропетровськ : АРТ-ПРЕС, 2009. – С. 582–586.
5. Гураль Р.І. Автоматизація музейної роботи // Мат. Міжн. наук. конф., присв. 50-річчю з дня опублікування монографії “Животный мир Советской Буковины” (Чернівці, 2009 р.). – 2010. – С. 264–267.
6. Гураль Р.І. База даних Гербарій судинних рослин LWS Державного природознавчого музею НАН України // Тез. доп. VII Всеукр. конф. “Інформаційні технології в освіті, науці і техніці” (ІТОНТ-2010): Черкаси, 4-6 травня 2010 р. : У 2-х т. – Черкаси : ЧДТУ, 2010. – Т.1. – С. 7.
7. Гураль Р.І. Музейные базы данных. Плюсы и минусы их использования // Биологические музеи: роль и место в научно-образовательном пространстве : материалы Всерос. научн.-практ. конф., Махачкала, 19-20 июня. 2011. – Махачкала, 2011. – С. 15–18.
8. Емельянов И.Г. Разнообразие и его роль в функциональной устойчивости и эволюции экосистем. – К., 1999. – 168 с.
9. Климишин О.С. Музейні природничі колекції як засіб наукового документування біорізноманітності // Наук. зап. Держ. природозн. музею НАН України. – Львів, 1998. – Т. 14. – С. 3-5.
10. Климишин О.С. Наукові основи природничої музейної діяльності // Наук. зап. Держ. природозн. музею НАН України. – Львів, 2000. – Т. 15. – С. 11-21.
11. Климишин О.С. Розробка електронної бази даних для музейних колекцій судинних рослин // Наук. зап. Держ. природозн. музею НАН України. – Львів, 2011. – Вип. 27. – С. 15–24.
12. Климишин А.С. Состояние компьютеризации гербарных коллекций в Украине // Биологические музеи: роль и место в научно-образовательном пространстве: материалы Всерос. научн.-практ. конф., Махачкала, 19-20 июня. 2011. – Махачкала, 2011. – С. 24–28.
13. Климишин О.С., Войчишин В.К. Наукова концепція інформатизації Державного природознавчого музею НАН України // Наук. зап. Держ. природозн. музею. – Львів, 2003. – Т. 18. – С. 5-16.
14. Пасічник В.В., Резніченко В.А. Організація баз даних та знань. – К. : Вид. група BHV, 2006. – 384 с.
15. Ролланд Ф. Основные концепции баз данных. – М. : Изд. дом “Вильямс”, 2002. – 256 с.
16. Чернобай Ю.М., Гураль Р.І. Особливості використання уніфікованих програм у створенні бази даних колекції молосків // Зб. мат. Міжвуз. наук.-техн. конф. наук.-пед. працівників (21-22 березня 2006 р.). – 2006. – С. 181–182.
17. Чернобай Ю.Н., Климишин А.С. Социальный заказ природоведческого музея в условиях экологизации мышления // Экология и культура : Тез. XII Всес. теорет. семинара “Мировоззрение и научное познание”. – Луцк, 1989. – С. 98–99.

Резюме

БАЗЫ ДАННЫХ МУЗЕЙНОЙ ИНФОРМАЦИИ

Гураль Р.І. (Львов)

В статье проанализированы основные этапы создания, внедрения и интеграции в музейную среду специализированных баз данных музейной информации. Главной целью их создания является повышение эффективности проведения научных исследований, что в свою очередь создает все предпосылки для увеличения уровня доступности информации, которая хранится в таких базах. Интеграция баз данных музейной информации в повседневную работу музейного учреждения значительно расширяет его социальные функции и создает предпосылки для возникновения новых форм представления музейных предметов широкому кругу потребителей.

Ключевые слова: музей, музейное дело, базы данных музейной информации.

Summary

DATABASE MUSEUM INFORMATION

Gural R.I. (Lvov)

The article analyzes the main stages of development, implementation and integration into the museum environment specialized databases of museum information. The main purpose of their creation is to increase the efficiency of research, in turn, creates all the preconditions for increasing the availability of information, which is stored in these databases. Integration of databases of museum information into the daily work of museum institutions, significantly expands its social function and creates the preconditions for the emergence of new forms of presentation of museum exhibits a wide range of consumers.

Key words: museum, museology, databases of museum information.

Русак В.М.
(Коломия)

ПОБУДОВА ТА ОФОРМЛЕННЯ ЕКСПОЗИЦІЇ ПОДВІР'Я ХАТИ-ГРАЖДІ В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ ТА ПОКУТТЯ ІМЕНІ Й. КОБРИНСЬКОГО: ПРОБЛЕМИ ТА РІШЕННЯ

УДК 069 (477.83/86) + 069.15

Анотація: у даній роботі описано побудову експозиції, яка показує фрагмент хати-гражди в стінах Національного музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття імені Й. Кобринського. Коротко розкривається тема будівель даного типу на Гуцульщині. Піднімається питання вибору фрагмента показу гражди в залі музею, його привязки до вже існуючої експозиції інтер'єру гуцульської хати, а також правильна архітектурна та логічна подача даних об'єктів. Розповідається про народних майстрів, які виконували роботи з побудови двору хати-гражди, про інструменти, якими вони користувалися. Описуються етапи побудови, конструктивні та технічні особливості, проблеми, які виникли під час проведення будівельних робіт, а також спосіб їх вирішення. Подається принцип формування експозиції, а також дається докладний опис експонатів, які в ній представлені. Розповідається про їх роль в житті гуцулів і покутян. Також розкривається роль новітніх технологій в музеї.

Ключові слова: музей, експозиція, двір, майстер, інструменти, експонати, проблеми, рішення.

Серед найцінніших зразків традиційного житлового і господарського будівництва Карпат особливе місце займають гуцульські гражди.

Гражда (“хата з брамами”) – комплекс житлового будинку і господарських будівель, які утворюють замкнутий, зазвичай прямокутний двір. Гражда з її різними спорудами (високими й низькими, широкими й вузькими) нагадує фортецю, проникнути до якої можна лише через браму та хвіртку. Виникли гражди, мабуть, через потребу захисту від лихих людей і диких звірів, сильних вітрів і снігів. До комплексу гражди входять господарські споруди: хлів, комора, куча для свиней, дровитня. Господарські будівлі поєднувались із житловими за допомогою критих коридорів і галерей. Широке піддашся огорожі, спеціально продовжене на подвір'я, використовувалось для складання під ним різного сільськогосподарського знаряддя, саней, воза тощо. Воно називалося “притула”. Дах хати-гражди виготовляли із гонти (коленої смерекової дошки). Гонта вкривала зруб, спадаючи на прибудови – притули. Стрімкі схили даху при дощовій погоді прискорювали стікання води, що оберігало дах від інтенсивного промокання і гниття, сприяло його швидкому просиханню у теплу погоду.

Показати гуцульську хату в колекції нашого музею було мрією його засновника Володимира Кобринського, він хотів її реалізувати у 50-х рр. ХХ ст. за допомогою Ярослава Лукавецького, який на той час був головою товариства художників Станіславської (тепер – Івано-Франківської) області. Лукавецький підшукав на Гуцульщині хату, яку хотів купити для нашого Державного музею народного мистецтва Гуцульщини замість того, щоб придбати картини станіславських художників. Цей факт був ще одним епізодом у кримінальному переслідуванні митця. В архіві музею зберігається чорновий варіант листа Володимира Кобринського з 1950-х рр. до голови Президії Верховної Ради СРСР Климента Ворошилова, в якому пояснюється факт нецільового використання державних коштів Лукавецьким та викладається прохання про звільнення художника із тюрми [6].

Частково мрія засновника втілилася в життя у 1959 р. Тоді за керівництва Стефанії Дмитрівни Кушнірук експозиція музею поповнилася інтер'єром гуцульської хати, яку було закуплено за 2500 карбованців в присілку Волова (село Кривополе) Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. На другому поверсі, в непрохідному залі, вдалося виставити одну із її кімнат [2].

В 1972 році під керівництвом директора музею Ольги Андріївни Кратюк була побудована нова експозиція музею. До цієї роботи був запрошений чудовий знавець народного мистецтва Гуцульщини – народний художник України Михайло Білас. При допомозі та консультаціях з науковцями музею Любомиром Кречковським, Ганною Пудик, Мирославою Сахро була створена нова концепція музейної експозиції. Зміни торкнулися також інтер'єру хати. Теперішній вигляд даної експозиції – плід їхньої творчої роботи.

У лютому – березні 2015 р. під керівництвом теперішнього директора музею Ярослави Юрїївни Ткачук було відтворено в стінах музею екстер'єр хати-гражди. Для цього ідеально підійшов зал, який прилягає до залу з інтер'єром гуцульської хати. Він є прохідним, має форму прямокутника (розміри стін 7200 x 6000 мм). У приміщенні два великі віконні і три дверні отвори. Один з них служить для споглядання інтер'єру гу-

цульської хати. Все це суттєво обмежувало наш творчий задум та диктувало свої умови. Тому вирішено у залі показати лише фрагмент гражди, попередньо прив'язавши його до вже діючої експозиції. Ми взяли за основу принципи архітектурної схеми побудови подібних об'єктів у Верховинському р-ні Івано-Франківської обл. А саме ІV тип гражд із забудованим двором. Прикладом може служити хата-гражда 1815 р. із с. Бистреця Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. [7, с. 36–37].

Першим етапом нашої роботи було визначитися з тим, яку частину гражди відтворювати, геометричні розміри. І тон у цьому задала вже діюча експозиція інтер'єру гуцульської хати. Як стверджує один із знавців гуцульської архітектури Архип Данилюк, у більшості гуцульських хат головний фасад майже завжди виходив на південь [1]. Тому вирішено розпочати роботи зі спорудження, а точніше, імітації головного (південного) фасаду гуцульської хати на стіні завдовжки 6000 мм.

Ми усвідомлювали, що не зможемо поставити у приміщенні справжні бруси, оскільки перекриття між першим та другим поверхами музейного приміщення не розраховане на велике навантаження. Тому імітували стіну за допомогою соснового фальш-брусу 200 x 40 мм, який кріпиться цвяхами 40 мм на розширочній планці (вона попередньо прикріплена до стіни дюбелями 80 x 8 мм). Брус накладається на підлогу другого поверху, на умовну висоту +0,000 мм. Кладка йде знизу догори і закінчується на висоті +3 000 мм. У центрі площини стіни є оглядовий майданчик-ніша (2100 x 1000 мм), вирішений у формі традиційного дверного прорізу. По обидва боки від нього – два фальшиві вікна (800 x 800 мм), зроблені в традиційній манері гуцульської столярної школи, характерної для Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Фальш-брус покритий світло-коричневою морилкою, що імітує колір старого дерева. Під правим вікном знаходиться широка лавка, яка додає екстер'єру хати реалістичнішого вигляду і дозволяє відвідувачам перепочити після підйому на другий поверх музею. Лавка так само покрита світло-коричневою морилкою.

До участі у проекті долучилася будівельна компанія “Феромсервіс”. Її директор Ярослав Романів зумів зібрати творчий колектив народних майстрів, які є продовжувачами давніх гуцульських будівельних традицій.

Роботи зі спорудження фальш-стіни й іншої дерев'яної частини експозиції виконали майстри із с. Рунгури Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. Жолоб Іван Омелянович (1969 р.н.) та Михайлів Василь Олексійович (1964 р.н.). Вони – самоуки, які свій фах перейняли у батьків і дідів. Дерев'яним будівництвом займаються по 25–30 років; працювали на спорудженні багатьох об'єктів у Києві, Львові та за межами України.

На висоті +2150 мм починається дах, який тягнеться до стелі. Він виконаний з крокв (60 x 120 мм) та обрешітки (20 x 40 мм) і покритий коленою зазубреною гонтою “дубелтівкою” (довжина однієї гонтини 650 мм). Кут нахилу – 60°. Гонту настеляють справа наліво, знизу – вгору. У горах вона накладається із урахуванням рози вітрів. Щоб показати крашу плановість даху, застосовано перспективний план викладки гонти, при якому перший ряд має довжину 640 мм, а всі наступні – на 50 мм менші. Гонта покрита машинним мастилом-переробкою (сучасний спосіб, а перед цим використовували нафту-сирець). Гонта виготовлена прадавнім способом – колена зі смерекових колод. Процес обробки гонти витриманий у народних традиціях, із застосуванням інструментів, які у 1970–80-х рр. виготовив коваль із с. Голови Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. на прізвисько Кітлер (на всіх інструментах є клеймо майстра). Інструмент виготовлено з балансирного троса трилювального трактора ТДТ-40 на деревному вугіллі з подальшим гартуванням у сировиці.

Для роботи над зведенням даху було запрошено Яворівський центр народного мистецтва “Гуцульська гражда” під керівництвом Василя Лосюка, із с. Яворова Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Майстри даного центру провели роботи по виготовленню та укладанню гонти. Це корифеї своєї справи Шкрібляк Василь Петрович (1950 р.н.) та Гондурак Василь Федорович (1957 р.н.), які змалку займаються будівництвом верхів та виготовленням їх комплектуючих. Гонту почали колоти в віці 7 років. Свій професійний родовід ведуть не одне покоління. Ці майстри працювали на спорудженні багатьох об'єктів в Україні і за кордоном.

Після того як було створено повноцінний фрагмент гуцульської хати, ми приступили до зведення фрагмента притули. Її треба було розташувати в західній частині композиції. Однак на стіні є двоє великих арочних вікон, під якими розміщено батареї водяного опалення. Тому вирішили будувати окрему, незалежну модульну конструкцію, яка дала б можливість доступу до технічних мереж музею і водночас працювала як повноцінна стаціонарна експозиція. Вікна довелося заглушити.

Ми намагалися відтворити притулу з усіма характерними для неї архітектурними й конструктивними особливостями. Основу конструкції склав дерев'яний підіум заввишки 130 мм, у який вмонтовано колони перетином 100 x 100 мм. Верх підіуму вистелений дошками. Задні колони – вищі за передні. Вони хова-

ються за сосною дошкою, яка імітує огорожу хати-гражди. Дошка піднімається знизу і закінчується вгорі під гонтою, представляючи собою ідеальне поле для виставкової діяльності. На передньому плані знаходиться сім дерев'яних колон (80 x 80 мм), які візуально організують або ділять площину на три великі й одну малу виставкові зони (умовно назвемо їх північною, центральною та південною). Це дає змогу краще організувати експозицію. Дах притули має нахил 30°, спрямований до середини експозиційного залу, накритий коленою гонтою “дубелтівкою”, настеленою описаним способом. Дах починається на висоті +2 000 мм, піднімається на рівень + 2700 мм і заходить у дах хати. Над ним знаходиться банер, на якому зображено захід сонця в горах. Це створює ефект розташування хати-гражди в природному для неї просторі.

Одним з основних завдань, які ми ставили перед собою, було наповнення експозиції експонатами, що розкривають повсякденний побут та працю гуцулів. А також подання інформаційного матеріалу, який дає змогу екскурсантам без сторонньої допомоги отримати необхідний обсяг потрібної інформації.

Зупинимося на експонатах, представлених у притулі. У північній частині експозиції розкривається тема сільськогосподарських робіт. Особливо відповідальною працею на Гуцульщині була заготівля сіна для худоби на зиму. Ми не маємо змоги (з міркувань безпеки) виставити у відкритій експозиції головне знаряддя для заготівлі сіна – косу, яка у гуцулів є відмінною від інших регіонів. На стіні притули представлено дерев'яні вила, щип, граблі, а також кошик для ловлі риби. Вила (XIX ст., с. Малий Ключів Коломийського р-ну) мають природну розвилку. Такий реманент досить поширений на Гуцульщині та Покутті. Граблі виготовлені в традиційний спосіб, прикрашені випаленим орнаментом, надзвичайно легкі та зручні у роботі. У центральній частині притули знаходиться стенд, на якому представлено цікавий тип лопати для провіювання зерна (XIX ст., Гуцульщина). Її виготовлено з цілого шматка деревини одним з архаїчних методів обробки деревини – довбанням. Водночас тут розміщено дерев'яну лопату-“рискаль” з окованою металом робочою частиною (поч. XVIII ст. с. Мишин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.). Окуття виготовлене ковальським способом, його зовнішній край витягнутий і загартований. Дерев'яна частина підганялася під металеву. На держак лопати – дата: 1711. Цей експонат є найстарішим в експозиції екстер'єру гуцульського житла. Музей отримав його у подарунок від мешканця Мишина М. Д. Квацюка 30 вересня 1943 року [3]. До колони прихилений ще один тип дерев'яної лопати (кін. XIX – поч. XX ст., Гуцульщина). Вона нагадує формою сучасну совкову лопату. Виготовлена з трьох окремих частин, використовувалася також для провіювання зерна на току. Представлено оригінальні вила-“трійчаки” доволі складної конструкції (поч. XX ст., с. Саджавка Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.).

Візуальним доповненням до експозиції є банер із зображенням видатного гуцульського різьбяра Семена Карпанюка за громадженням сіна.

У центрі північної частини експозиції на подіумі знаходиться дерев'яна ніжна ступа (поч. XX ст., смт Печеніжин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.). Вона використовувалася для впикивання зерна, а після зміни “бойка” – також для подрібнення фруктів. Ніжна ступа є збірним рухомим механізмом, який складається з декількох деталей, виготовлених з твердих порід деревини. Нижня, масивна робоча частина виконана вирізано-видовбаним способом з цілого шматка деревини.

У центрі експозиції на подіумі знаходиться дерев'яний плуг (поч. XX ст., с. Нижній Вербіж Коломийського р-ну). Металева у нього лише рало, яке настромлювали на дерев'яний виступ. Коване рало складається з двох частин: основної (великої), поверх якої згори, способом ковальського зварювання, прикріпили ріжучу загартовану коротку частину.

У південній частині притули, в її лівому куті, представлені допоміжні засоби, що використовувались горянами для пересування в гірській місцевості, перевезенні та перенесенні вантажів. Щоб вижити, гуцулам доводилося досить активно займатися торгівлею з іншими регіонами. В експозиції представлено ярмо (XX ст., смт Печеніжин Коломийського р-ну). Воно складається з двох частин, верхньої та нижньої, жорстко з'єднаних між собою двома вертикальними палицями. Верхня частина – масивна, профільована, багато прикрашена фучковою і тригранно-виїмчастою різьбою. По центру верхньої частини ярма декороване різьбленням з мотивом хреста, який органічно вписався у форму ярма. А тригранно-виїмчастий орнамент на бокових частинах, який нагадує мотив “головкате”, вдало доповнює орнаментальну композицію ярма. Цей експонат подарував музеєві Василь Тимінський з смт Печеніжина 23 грудня 1934 р. [4], який поповнив колекцію музею багатьма цінними експонатами. Коло ярма на шкіряній попузі висить тарниця (гуцульське дерев'яне сідло; XIX ст., с. Яворів Косівського р-ну). Вона вражає простотою і лаконічністю форми, бездоганною столярною роботою з витонченим меандровим орнаментом, який вдало поєднується з формою і підкреслює її особливості. Тарниця придбана працівниками музею в с. Яворіві під час планових закупівель у 1964 р. [5]. До стіни приперто дерев'яне колесо від воза (XIX ст., Гуцульщина). Його зовнішня частина виконана з вигнутого по колу ліщинового бруса. Колесо не було оковане; воно використовувалося

в чумацьких возах, у яких плавність ходу цінувалася вище за швидкість. Своєрідною сумкою для перенесення на плечах та перевезенні кінями вантажів до цього часу у гуцулів дводільна тканина торбина – бесаги, яка також знайшла місце в експозиції цього розділу. У правому куті південної частини притули розкривається тематика жіночої праці. Тут представлено дерев'яні гребінки (для розчісування вовни; поч. XX ст., с. Малий Ключів Коломийського р-ну). Внизу на подіумі виставлено терлицю (1920–30-ті рр., смт Печеніжин Коломийського р-ну). Вона має чотири масивні дерев'яні ніжки, попарно вирізані із суцільного шматка деревини. Використовувалася як знаряддя для тіпання та тертя стебел льону, конопель і очищення волокон від костриці. У кутку коло хати на подіумі примостилися стілець для прання білизни (с. Рожнів Косівського р-ну), гілетка (посуд для зерна; 1920–30-ті рр., с. Великий Ключів Коломийського р-ну), праник (поч. XX ст., с. Малий Ключів Коломийського р-ну). А коло них на стіні – коромисло (1920–30-ті рр., с. Малий Ключів Коломийського р-ну) та маглівниця (дошка для прання білизни; XIX ст., с. Перехресне Верховинського р-ну). На колоні висить невелике дерев'яне відеречко для молока, видовбане з суцільного шматка дерева (с. Перехресне). Коло якого примістилася дерев'яна дійниця (1930-ті рр., с. Перехресне), виготовлена бондарським способом. Ці предмети побуту були характерними і для Гуцульщини, і для Покуття.

Для кращого розуміння архітектурних особливостей хати-гражди ми розмістили навпроти притули матеріали, які дають змогу екскурсантам зрозуміти принципи побудови й експлуатації будівель. Зокрема, представлено дерев'яний макет гуцульської хати роботи Коломийської школи деревного промислу (поч. XX ст.). Цей експонат у повному обсязі розкриває характерні особливості житла горян, показує красу, привабливість та індивідуальність будівель даного регіону. За макетом розміщено інформаційний стенд з фотографіями, замальовками і генеральними планами хат-гражд і гуцульських садіб Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Матеріали для стенду зібрано під час польових експедицій впродовж 1996–1999 рр., спільно з науковцями факультету архітектури університету у Лодзі (Польща). Деякі будівлі вже не існують. Особливо цінним є генеральні плани, на яких подано розміри як самих будівель, так й окремих елементів ландшафту.

Ще один стенд знайомить відвідувача з цікавими масивними дерев'яними гуцульськими замками кінця XIX – початку XX ст. Це – своєрідний феномен інженерної думки місцевих майстрів. Усі представлені тут експонати справні, мають ключі. Щоб відкрити такий замок, треба було не лише мати ключ, але й знати секрет відмикання.

В іншій частині залу розміщено мультимедійний інформаційний центр, за допомогою якого відвідувачі можуть самостійно отримати потрібну їм інформацію, а нашим науковцям – поділитися своїм доробком, вивівши діалог “музей – екскурсант” на новий рівень, зробивши мистецький заклад більш відкритим та доступним. Адже можна побачити, прочитати та прослухати матеріали, які стосуються як даної експозиції, так і усєї архітектури на Гуцульщині та Покутті, методів та принципів її зведення, локальних особливостей кожного окремого осередку. А також це надає екскурсанту можливість побачити усе багатство і красу народних вірувань та обрядів, які тепер використовують, як і колись, при будівництві споруд.

Висновки. Досвід побудови та оформлення експозиції подвір'я хати-гражди в Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського засвідчує, що в умовах замкнутого простору є реальним створення подібних експозицій. Результатів можна досягти, лише використовуючи традиційні для певного регіону матеріали, технології, інструменти; залучаючи справді народних майстрів, які й виконують такі роботи. Важливим моментом є пошук компромісних вирішень, продуманих кроків для втілення задуманого. Все це дає добрі результати, розширює експозиційні можливості, допомагає роботу музею організувати згідно з вимогами часу і новітніми європейськими тенденціями у музейництві.

Джерела та література

1. Данилюк А. Скарби народної архітектури Гуцульщини: Етнографічний нарис / Архип Григорович Данилюк. – Львів : Логос, 2000. – 135 с.
2. Книга надходжень Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського. – № 3347.
3. Книга надходжень Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського. – № 2594, с/г – 23.
4. Книга надходжень Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського. – № 2587, с/г – 16.
5. Книга надходжень Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського. – № 4472, д – 908.

6. Кобринський В. Лист В. Кобринського до Голови Президії Верховної Ради СРСР Ворошилова К. Е. з приводу звільнення Я. Лукавцевого: Рукопис // Архівний фонд КНМНМГП. – ф. 11, оп. 1, од. зб. 42/2. Коломия. Б.Д. Машинопис. Чернетка. 3 арк.

7. Народна архітектура Українських Карпат / Гошко Ю.Г., Кішук Т.П., Могитич І.Р., Федака П.М. – К. : Наук. думка, 1987. – 270 с.

Резюме

**ПОСТРОЕНИЕ И ОФОРМЛЕНИЕ ЭСПОЗИЦИИ ДВОРА ИЗБЫ-ГРАЖДЫ
В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ НАРОДНОГО ИСКУССТВА ГУЦУЛЬЩИНЫ
И ПОКУТЬЯ ИМЕНИ Й. КОБРИНСКОГО: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ**

Русак В.М. (Коломия)

В данной работе описано построение экспозиции, которая показывает фрагмент избы-гражды в стенах Национального музея народного искусства Гуцульщины и Покутья имени Й. Кобринского. Коротко раскрывается тема зданий данного типа на Гуцульщине. Поднимается вопрос выбора фрагмента гражды для показа в зале музея, его привязки к уже существующей экспозиции интерьера гуцульского дома, а также правильной архитектурной и логической подачи данных объектов. Рассказывается о народных мастерах, которые выполняли работы по построению двора избы-гражды, об инструментах, которыми они пользовались. Описываются этапы построения, конструктивные и технические особенности, проблемы, которые возникли вовремя проведения строительных работ, а также способ их решения. Подается принцип формирования экспозиции, а также дается подробное описание экспонатов, которые в ней представлены. Рассказывается об их роли в жизни гуцулов и покутян. Также раскрывается роль новейших технологий в музее.

Ключевые слова: музей, экспозиция, двор, мастер, инструменты, экспонаты, проблемы, решения.

Summary

**CONSTRUCTION AND EXECUTION OF EXPOSURE COURTYARD HOUSES-GRAZHDA
IN NATIONAL MUSEUM OF FOLK ART OF THE HUTSUL
AND POKUTTYA NAMED J. KOBRINSKYJ: PROBLEMS AND SOLUTION**

Rusak V.M. (Colomia)

This paper describes the construction of the exhibition, which shows a fragment grazhda house, in the walls of the National Museum of Folk Art of the Hutsul and Pokuttya named J. Kobrinskyj. Briefly topic revealed buildings of this type Hutsul region. Rising question of choice piece grazhda display in the hall of the museum, its binding to the existing exposition Hutsul houses interior and architectural correct and logical presentation of data objects. Covers of folk artists who performed work on construction of court houses-grazhda, the tools they used. It describes the stages of construction, design and technical features, the problems that arose during the construction work, and the way to solve them. Served principle of forming exposure and provides a detailed description of exhibits that it presented. Told about their role in the life of Hutsul and pokutyans. Also disclosed is the role of new technologies in museums.

Key words: museum, exhibition, court, foreman, tools, artifacts, problems, solutions.

Главацька Л.А.
(Київ)

**ТРАДИЦІЙНИЙ ІНТЕР'ЄР ХАТИ РОЖНЯТІВЩИНИ
КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.
(з польових досліджень)**

УДК 391 (453.12)

Анотація: У даному дослідженні на основі польових матеріалів авторами описується традиційний інтер'єр хати Рожнятівщини. Детально аналізуються всі складові елементи інтер'єру житлової кімнати, сіней, комори, використання тканини інтер'єрного призначення, кераміки, оздоблення тощо. Відслідковуються зміни в побуті, які відбулися в цьому регіоні на початку ХХ століття.

Подаються звичаї при закладанні підвалин хати та її освяченні.

Ключові слова: бойки, хата, комора, сіни, інтер'єр, курна піч, мисник, сволок.

До Національного музею народної архітектури та побуту України було перевезено і встановлено в 1984 році в експозиції “Карпати” ряд будівель із Рожнятівського району Івано-Франківської області, а саме “дому хату” із села Липовиця, стодолу із села Небилів та шіпку із села Ясень. Ця територія належать до Бойківщини, а саме до її східної частини.

В науковій етнографічній літературі східна Бойківщина вивчена і висвітлена недостатньо. Вперше про цю проблему писав В. Гнатюк підкреслюючи, що “ця частина українського народу недосліджена добре і досі, і що за справу її вивчення треба взятися енергійніше” [4, с. 2–4].

Перші монографії і наукові розвідки дослідників, вихідців із Бойківщини, І. Вагилевича [1] та Я. Головацького [6] мали загальноописовий характер.

Цікава розвідка про село Дидьове (західна Бойківщина) І. Кузів у публікації “Життя-буття, звичаї і обичаї гірського народу” [9], де подано багатий матеріал про заняття селян, їжу, промисли, будівництво хат тощо.

Розвідки таких наукових авторитетів, як В. Гнатюка [4, 5], М. Зубрицького [7], І. Франко [12; 13; 14], були більш цілеспрямованими (організація експедиційних обстежень, вивчення певних питань народної культури, дослідження окремих місцевостей тощо) і започатковують значну кількість публікацій різноманітного народознавчого характеру.

Нові дані про народні звичаї, обряди, забобони з різних місцевостей Бойківщини наводять публікації Ю. Кміта [8], З. Кузелі [10] та інших.

Варто згадати праці вченого етнографа і антрополога Хведіра Вовка [3], який неодноразово бував на східній Бойківщині, і зокрема, в Рожнятівському районі – в с. Липовиця та Ясень.

До названих праць потрібно додати і наукові розвідки іноземних етнографів. Займалися етнографією бойків Ю. Любич-Червінський, Ю. Коперницький, Й. Гоцький, К. Маковський, Р. Райнфусс.

Вивченню культури й побуту окремих бойківських сіл присвячена робота польського дослідника Й. Шнайдера, де, зокрема, описані обряди сіл Рожнятівщини, а саме Перегінська й Ясень. Але ця розвідка і понині є малодоступною для широкого кола читачів.

Ці та інші напрацювання, зібрані наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., мають неоціненне значення.

На поч. 30-х рр. ХХ ст., у зв'язку з організацією музею “Бойківщина” (м. Самбір) значна частина інтелігенції починає активно вивчати скарби матеріальної і духовної культури, з'являється багато публікацій, особливо у неперіодичному виданні “Літопис Бойківщини” (з 1931 до 1939 р. вийшло 11 книжок), що привернули до себе увагу багатьох дослідників.

Активно обстежувався даний етнографічний район у 60-х роках ХХ ст. працівниками Львівського відділення ІМФЕ АН УРСР, котрі здійснювали комплексне вивчення Карпат. Результати цих досліджень висвітлені в провідних етнографічних журналах, таких як “Матеріали з етнографії та художніх промислів”, “Советская этнография”, “Народна творчість та етнографія” тощо.

Наукові праці А. Будзана, Ю. Гошка, М. Худаши, Р. Кирчева, К. Матейко А. Данилюка, Г. Гориня, Р. Сілецького та інших порушують питання заселення краю, матеріальної та духовної культури, звичаїв, вірувань тощо.

На початку ХХІ сторіччя виходять в світ публікації про рідні містечка і села місцевих авторів-етнографів, таких як Л. Василечко, Р. Левицького, З. Бенич, збірники наукових праць краєзнавчих музеїв міст Долини, Дрогобича, Сколе тощо.

Рожнятівщина – це край, який майже на 80% вкритий лісами, багатими на різноманітні породи дерев, які використовувалися для будівництва, виготовлення сільськогосподарського знаряддя, предметів хатнього начиння тощо.

Це край, де гори сягають найбільшої висоти – 1800 м, тому умови для поселень були складні. Найдавніші села району (Топільське, Цінева, м. Рожнятів) виникли в XIV – середині XVII ст. збереглися майже до наших днів. Основна частина їх тягнеться вздовж рік Лімниці, Мізунки, Свічі, Чечви, Сукіль та Бистриці і утворюють ланцюг. Хати будували переважно в долинах рік, з часом поселення розросталися не тільки по долині, а й на схилах гір.

Користуючись значними лісовими багатствами, бойківські майстри здавна будували з дерева хати і господарські будівлі. Важко знайти хату, в якій би чоловік не знав секретів цього ремесла. Більш досвідчені будували школи, церкви, каплиці, промислові споруди.

Особливістю бойківського житла є так звана “довга хата”: хата + сіни + стайня – “все під одним покрівлев” (під одним дахом), яка була панівною на цій території в XIX – першій половині XX ст. В селах Липовиця, Луги ще й досі можна зустріти такі хати. Звичайно, стаєн при них вже немає, а ці приміщення перероблені на ще одну житлову кімнату.

Більшість дослідників вважають, що “довгі хати” мали лише бідні селяни, але є й інша думка – передумовою для виникнення цього типу житла були суворі зими в горах, а такі будівлі дозволяли краще доглянути худобу в негоду.

Крім хати, на садибі були стайня (приміщення для худоби) і часто стодола (приміщення для збіжжя).

Дерево для будівництва, як і в інших регіонах України, бойки заготовляли взимку. Кращими для будівництва в народі вважали дерева, які росли на піщаних горах: “З горів воно міцніше, той ліс найдовше стоїт, його навіть червак не бере” [11].

Хату завжди ставили вікнами на південь – “лицем до соненька”. Цієї традиції дотримуються і донині.

Для будівництва хати запрошували 3-4 майстрів-теслів. Керував майстрами старший досвідчений майстер, який іноді навіть закінчував будівельну школу: “До гарних майстрів приходили з усіх околиць, і виїздили вони будувати ранньої весни до пізньої осені, і лише в зимі відпочивали. Мали майстри свої печатки – концесію на роботу. Тих майстрів, що закінчували інженерно-будівельну школу, називали іспитовий майстер” [2, с. 46].

Зводили хату приблизно за два тижні. Крім плати, за яку працювали майстри, господарі їх годували.

На хати брали ялинові і смерекові плениці (напівкругляки) із випусками по вуглах. На підвалини часто брали смереку, дуб, підклавши під них камені – “зав’єзували хату”. Кращими днями для цього були вівторок, четвер або субота: “Колись старі майстри починали роботу у мужеські дні – вівторок, четвер. Лиш деколи в понеділок. Та найкращим вважався вівторок – це гарний день. Це день, коли світ заснувавсі, колись і весілля грали тільки в ці дні” [11].

На кінцях підвалин (в усіх кутах) вирубували хрест, в який закладали тою, клоччя, свячену воду, крихітку старого Євангелія – “приказаніє”, інколи гроші – “переважно білі, щоб діти були білі” [11]. Клади часник, “пшеницю” (кутю), залишену від Святого вечора.

Кожний майстер “покликав” (примовляв) щось хороше при будівництві: “на добро, на багатство, на худобу”. А бувало, що майстри могли накликати щось зле: на хворобу, бідність тощо. Про такого теслю казали: “він дідька мав”.

Після закладин підвалин частувалися – “сідають прямо тут на підвалини, тай п’ють” [11].

Щілини між пленицями прокладали мохом. З середини XX ст. стіни тинькували зовні, набиваючи вузенькі дерев’яні рейки.

На Рожнятівщині колись “звід” (дах) “пошивали” (покривали) житньою соломною, пізніше стали покривати “дранкою”, бо стали менше сіяти жита.

Робота теслі закінчувалася встановленням ним на кроквах даху “віхи” (гільця), із прибраної “як весільний корогвай” смерічки. Господиня “мечить” (закидала) на дах сорочку, яку діставав старший майстер і забирав собі. Встановлення віхи відмічали піснями та гостиною – “співались колись так ніби на свальбу”.

По закінченні будівництва хати її обов’язково освячували. В передостанньому зверху вінці зрубу на кожній стіні свердлом просвердлювали невеликі дірки. Священик закладав в них ритуальні речі. Опісля ці дірки закривали дерев’яними закривками. В народі їх називали “кружечками”. “Ці кружечки давали на охрест на кожній стіні хати. Що він клав на тих кружечках, я не знаю, а ставив на верх свічку і калачик клав, і усім присутнім людям роздавали калачики. Він лежав, лежав, а тоді можна було забрати. Калачики брали не в церкві, а самі пекли з білої муки. А ту булочку хто не з’їсть, то звичайно під ноги не кидали, а можна

худобі було дати... А зараз я нічого не кладу на ті кружечки, а тільки, коли висвячують хату, то вони так і стоять, я нікуди їх не діваю” [11].

“Люди будували старі хати, там мусіла бути така дощечка, там все стояло святе. Не під образами, а на стіні. Як будували хату, то таке робили і його можна побачити, його видно. В стіну забито таке кругле і там, як освячували хату, то ставали і найбільше читали молитву. Майстри знали, де його покласти. Що туди клали нічого не говорять” [11].

Наприкінці XIX – початку XX ст. в переважній більшості селян Рожнятівщини було одне житлове приміщення. Нелегким було життя в таких хатах. Родини були великими, мали багато дітей. До того ж взимку в хатах тримали ягнят і теля, інколи ще й порося, а під піччю – курей. Ягнят тримали під постіллю в загорожі з драбинок, а теля прив’язували до лави. Бувало, що взимку в хаті доводилося колоти дрова – “ставили такий ковбан перед піччю і до того ковбана кололи” [11].

Як і в усіх Карпатах, на Рожнятівщині аж до 50-х рр. XX ст. побутували курні, напівкурні і печі з комином. Ще й нині, в урочищі Бездежа, за 6 км від села Суходіл, збереглася курна хата 1867 року, яку й дотепер використовують для літнього випасу та утримання худоби та сінокоосу.

Для будівництва курної печі на долівку клали масивні дерев’яні бруси. З одного боку – під майбутнім припічком або запічком – в них вирубували прямокутний отвір, щоб мати доступ до “підпічка”, де тримали курей. Поверх брусів робили настил з плениць, а до них кріпили дві грубі дошки або плениці, утворюючи опалубку. На плениці насипали глину, при цьому “її били довбинками (довбнями), аби вона там твердо усіла” [11]. Після цього брали грубу смерекову колоду, довжиною близько 1,2 м, кололи її навпіл, тесали зісподу, щоб рівною була і клали на те місце, де мала бути власне сама піч. Потім з дощок робили опалубку, місили глину з половиною або з подрібненою жорсткою травою “псинкою”, заповнювали нею проміжок між стінами, опалубком і розколеною колодою (“кльобом”) – “то так довкола того кльоба глину забивають, товчуть так зависоко, як має бути піч” [11]. А далі розбирали опалубок і випалювали кльоб – спочатку клали вогонь на припічок і, спостерігаючи за вигоранням колоди, дрова підкладали все глибше всередину печі: “До тих пір палили, поки не вигорить і так висушували глину. Випалювали довго – зо два тижні” [11]. Після випалювання піч мастили глиною. Це могла бути біла, сіра, жовта й навіть червонувата глина. Піч мастили часто – “аби не лупило”.

Дим з курної печі виходив у відчинені двері і в отвір в стелі – “вікно в повалі”. Взимку внизу двері зав’язували веретою, щоб до хати не йшов холод. Відчиненими двері тримали доти, поки піч куріла.

В печі і на печі сушили овес, луб до решіт і сит, мокрий одяг, а також ягоди, яблука, гриби тощо. Спали на печі переважно діти, хворі, старі.

Челюсті печі закривали дерев’яним або залізним “кружком”, “затваркою” (заслонка). В кутку біля печі стояли лопата для хліба, “коцю’ба” та “коцю’бка”.

Освітлювали хату смерековими лучинами. Для цього на припічок клали плоский камінь, на якому горіли скіпки. Бувало: “у печі щілина була і в ту щілину пхали скіпку, палили її – так хату освітлювали; дідо слідкує і підкладає скіпки зі смереки – то найліпше дерево” [11].

Пізніше з’явилися напівкурні печі, тобто коли дим з печі виходив вже не в хату, а в сіни. (Хату з напівкурною піччю, в якій і досі живуть люди, було знайдено в селі Суходолі).

Піч з комином належить до правобережного типу печей, яка має комин у вигляді зрізаної піраміди, нависаючої над припічком або спертою на стовпчики.

Яка б не була піч – курна, напівкурна, піч з грубою і кухонною плитою – її місце постійне – справа чи зліва від дверей.

Біля дверей висів “ручник”.

Між піччю і дерев’яним ліжком зі смерекових чи букових дощок робили запічок, в якому був отвір для куделі. Під запічком тримали вівців, зберігали картоплю та дрова.

Біля дверей був мисник, місцева назва – “полиці”.

Найстаріші мисники масивні та прості за своєю конструкцією. Мисник складався з однієї або двох дощок “побічниць”, прикріплених “кілками” до сінешної стіни, і 3–4 полиць, встановлених у спеціальні пази на боковинах. У випадку, коли була одна боковина, полиці кріпилися до чільної стіни.

Пізніше нижня полиця стала закриватися дошкою, яка мала назву “прилавок”.

На початку XX ст. конструкція мисника стає більш легкою, бічні стінки мають фігурне різьблення. Верхня полиця мисника – “замисник” була довшою і звисала над вхідними дверима і часто була різьбленою. Орнамент в народі мав назву “віконечка”. “Давніше полиця для хліба над дверима. Кожну хлібину завертали у полотно і лежав на тій полиці. Хліб у коморі не клали, бо сировів. Пізніше стали використовувати для мисок” [11].

Прикрасою кожного жилого інтер'єру були також керамічні та гончарні вироби: фаянсові та глиняні “миси”, різноманітні кружки, глечики, “горнці” (горшки), “макітрі” тощо. Посуд побутовав як полив'яний орнаментований, так і чорнолощений. Посудини великих розмірів для міцності, як і по всій Україні, перетягували дротом – дротували.

Недостача доброякісної глини не сприяла розвитку гончарства, тому в побуті бойків керамічних виробів до поч. ХХ ст. дуже мало. Купували селяни горшки, миски та інші необхідні речі в “харатників”, “харатеїв”, “платенкарів”, “онучарів” в обмін на старий одяг, ганчір'я, інколи в обмін на залізо. “Посуд теж у платенкарів, вони привозили... може і на базарах горшки були, але я то не купувала – у платенкарів ліпше було. Я за концури купувала чи сорочка стара, чи димка за лахи... якусь миску собі візьмеш” [11].

На початку ХХ ст. у побуті заможніших селян можна було зустріти білі розмальовані фаянсові миски фабричного виробництва Польщі, Австро-Угорщини. В народі їх називали “мальовані тарелі”. З них не їли, використовували як оздобу хати. Стояли вони переважно в “замиснику” або їх прибивали в ряд над вікнами.

З часом нижня частина мисника (“прилавок”) стає більшого розміру, має дверцята і висувні шухляди (“креденс”, “креденець”).

Біля мисника на ослінчику (“стольці”) або лаві ставили дерев'яну “коновку” з водою.

Поруч з мисником кріпився ложечник (“наложечник”, “ложник”, “лежник”, “ложкар”, “занализник”) – невелика дошка з отворами для ложок. Найдавніші ложечники були в курних хатах. Це глибокі, незащаровані щілини між пленицями, в які вставляли ложки, ніж, “колотівки” (приладдя для товчення) тощо.

В селах Рожнятівського району було досить розвинене заняття – плетіння з лози та ліщини. Тому часто ложечник виплітали у вигляді невеликого кошика, який кріпився на цвяшкю.

За піччю, вздовж затильної стіни, був піл, пізніше дерев'яне ліжко (“постіль”, “пріча”).

Піл кріпився на “ковбанах” (колодках). Колодки попарно скріплювалися поперечними брусками, а на них накладали колоті смерекові дошки, “що клином кололи”. Пізніше дошки клалися на лаву і запічок.

Конструкція переносного дерев'яного ліжка також проста: до чотирьох вертикально поставлених дерев'яних брусків – ніжок, які кріпилися поперечними брусками, з боків прибивали “побічки” дошки.

Постіллю була житня полова, накрита “веретами” (ряднами), хто мав – вовняним “коцом” (ковдрою). Подушки робили з “м'ягонької гречаної або вівсяної полови” [11] іноді з соломи, листя та “отави” (сіна). Бувало, що під голови клали вуяші, бунди (верхній одяг).

У давніх хатах була ціла система “гред” (жердок), які обладнували одночасно з будівництвом хати. Місце в них було – над піччю, вздовж тильної стіни, вздовж причілкової, а інколи й чільної стіни.

На них сушили одяг, дрова, льон, дерев'яні заготовки для реманенту тощо. Коли випадало дощове літо – на грядках сушили сіно: “То дощ такий падав, що не мож було сіно корові сушити – на гредках сушили” [11].

Після зникнення курного опалення відпала необхідність зберігати речі в коморі, і гряди замінює жердка. Це дозволяє розвішувати на ній одяг та тканину домашнього вжитку. Жердки за своєю конструкцією були масивні, проходили над постіллю уперек і повздовж були різьблені. На свята та в неділю їх пишню прикрашали, розвішуючи на них рушники, залежно від їх кількості, в один, два, три ряди. “На свето жердку прикривали красивішими веретами. Якщо якісь урочисті свята, як Різдво, Паска то на верету клали рушники, перекидували вздовж. Могло бути не один, а декілька” [11].

До жердки за “ключку” (гачок) ковальської роботи вішали колиску. Найчастіше колиски робили із смерекових дощок. Інколи видовбували із суцільної деревини різної форми. “В люльку клали аркушу з церкви. А також того хлібця з церкви – проскурку. На спід солімки покладуть, отавки такої дрібнішої сухенької та й пристелали верітков” [11].

Одночасно з будівництвом хати встановлювали “лавки”, “лавиці” – передню (вздовж чільної стіни) і задню (вздовж причілкової стіни). “То були такі “мертві” лавки, що їх ніхто нікуди не виносив” [11]. В кути лави скріплювалися між собою навскіс або під прямим кутом, опиралися на круглі дерев'яні колодки. Іноді кінець передньої лавки наглухо врубували у стіну. Дошки на лави брали масивні товщиною 7-10 см і шириною 50-60 см. Висота лави залежала від висоти підвіконня. Давні лави не мали прикрас: “Таких пестоців, як зараз, не було” [11], також її нічим не застеляли: “не було чим укритися, а не лаву застеляти” [11].

Цікавим архаїзмом в курній хаті були товсті лави з видовбаними в них заглибленнями для споживання їжі. “Тоді в курних хатах були лавки з грубого матеріалу, з брусів тесаних і вироблено такі корита були і з того їли, прямо з лавок” [11].

На лавках спали і виконували всю хатню роботу. Для куделі лава мала в середньому 4-5 отворів, “а то й по десять на лавиці”, “в лавицях дірки повиверчують для куделі і потом на вечерниці дівчата приходили, пряли нитки” [11].

В середині ХХ ст. на зміну нерухомим лавам приходять переносні “бамбетлі” з фігурно вирізними спинками, підлокітниками для рук, тонкими ніжками. Такі лави майстри почали виготовляти під впливом моди на міські меблі.

“Стів” (стіл) у бойківських хатах стояв на традиційному місці, ближче до покуття. Столи виготовляли з твердих порід дерева: дуба, явора, бука, тиса, іноді поєднували і декілька порід.

Найдавнішими були столи-скрині. Склалися вони з двох основних частин: “плахи” (стільніці) прямокутної форми, витесаної з одного грубого шматка дерева, яку при потребі відсували вбік, і другої частини – “підстілля” – дерев'яного ящика на чотирьох ніжках, в який клали хліб та їжу. Передня частина підстілля дуже часто прикрашалася різьбленням. Сучасною мовою це був геометризований орнамент з розетками, посередині хрест і часто дата. Такі столи називали “ціфровані”: “Столи все колись були деревлені, ціфровані, це тепер все помальовані” [11].

На початку ХХ ст. у столах з'являються шухляди, їх починають застеляти “обрусом” (скатеркою).

Не було хати без скрині. В цій місцевості це були так звані “горбаті скрині” (з опуклим віком) в народі їх називали “горбовані”.

Скриня стояла біля столу, а в курних хатах – в сінях або коморі. Скринь могло бути і декілька. Скриню батьки давала дочці у “віно” (посаг). Зберігали в скрині верети, коци, святковий одяг, документи, гроші, прикраси тощо.

Багато майстрів-скринярів було в селах Ясень, Липовиця, Ілемня, Суходіл, Луги, Розгірче, Сливки. Але найбільшим осередком виготовлення скринь було містечко Перегінське.

Виготовляли скрині найчастіше з бука, рідше робили з вільхи і дуба.

Трималася конструкція скрині без клею та цвяхів – усе на дерев'яних “кілках”.

Прикрашалися скрині різьбленням: на передній та бокових стінках та “вічкові” (віку). Дрібнішим стрічковим орнаментом прикрашали ніжки.

В середині ХХ ст. в бойківських хатах з'являються скрині-куфри. Робили їх часто з кедр. За місткістю куфри були більші, з опуклим віком, на ніжках, мали сховані коліщатка, були без різьблення. Поверхня їх покривалася лаком.

На Рожнятівщині, як і на всій території Українських Карпат, найсвятішим місцем в хаті вважається вся причілкова стіна. Оскільки в регіоні довго затрималося курне і напівкурне опалення, то першими “образами” (іконами), що з'явилися в хатах, були літографії (ікони, друковані на папері). Купували їх в околицях Гошева або вимінювали на місці, в селі: привозили їх дрібні торговці і продавали з іншим крамом. Кріпили ікони на стіні нижче закопченої плениці. Потемнілі ікони спалювали.

В напівкурних хатах і в тих, що топилися по-чистому, образів було більше. Стояли вони щільно один біля одного на “шимбалку” (поличці). Поличка була шириною десь 10 см з різьбленою лиштвою.

В багатших родинах ікони стояли на чільній, причілковій і навіть на затильній стінах. “Образів ставили хто скільки мав, чим більше тим краще. У нас після війни один лишився, то ми з ним так і жили” [11]. Обов'язково серед образів було дерев'яне розп'яття Ісуса Христа, іноді їх було декілька.

Найбільшою оздобою образів були квіти і запашні трави – як живі, так і засушені. В народі це називали “косичити” образи. На великі свята їх прикрашали купованою різнокольоровою дерев'яною стружкою “гиблівкою”, з неї робили квіти “ружі” в середину вставляли “позлітку” – золотисту фольгу.

Рушників в цій місцевості на образах не знають. З'являються вони як прикраса досить пізно: “А рушники не клали, то я вже вишивала, та й клала. А до цього із лісу брали читину – смерекову гілочку, маруньку – вона жовтенька, гарно засихає – так і була цілу зиму, як жива. Ще васильок, ласкавець, м'яту. Міняли раз на рік, як мастили, мили образи” [11].

Ікони почали прикрашати вишитими рушниками в низинних селах в 30–40-х роках, а в гірських – тільки в 50-х роках ХХ ст.

Стеля трималася на “трагарі” (сволоці). На ньому вирізували хрест, “сонце”, “місяць”, дату будівництва хати. Це свідчить про повагу народу до грамоти, писання, а також до історичної обґрунтованості побудованого житла.

Долівка була земляною (“земля”). Дощаний “поміст” (підлога) з'явився пізніше.

Особливістю народного житла Рожнятівщини є те, що дерев'яні стіни всередині білилися глиною. В 50–60-х роках ХХ ст. глину замінили білим вапном.

У курних хатах сіни були без стелі для кращого виводу диму на горище. Часом сіни мали двоє дверей для виходу на подвір'я.

Стіни в сінях не білилися ні при курному опаленні, ні при чистому. Тут тримали різне господарське начиння – посуд, ступу, жорна, діжки для квашення (“станов”). У сінях настеляли дошки (“боїще”) для

обмолоту збіжжя. Бідніші господарі, в яких не було стодоли, зберігали тут сіно: “Сіно і снопочки, і отавка – всьо сі в сінях” [11].

Сіни завжди мали жердку, на яку вішали мішки, рядна, цибулю тощо.

На горищі також зберігали знаряддя праці, продукти харчування, дерев’яні заготовки та інше.

В кутку між вхідними та хатніми дверима тримали цебер. В господарстві таких цебрів потрібно було кілька: для напування худоби, для прання тощо.

В сінях стояв ослін, на якому тримали коновки з водою, корита різної величини, невеликі діжечки з кришкою (“гелети”). На дерев’яних кілках висіли решета, сита, збруя та інші предмети селянського побуту.

В хатній коморі зберігали продукти, одяг. При відсутності на садибі приміщення для господарського реманенту (“шопи”, “шіфки”) в коморі тримали столярські, бондарські, теслярські знаряддя. Крім хати, скрині стояли і в коморах, в яких в основному зберігали одяг і тканину. Комора, як правило, мала дерев’яну підлогу з товстих дощок. В сусіках зберігали різне збіжжя – жито, овес, ячмінь. На ослоні в гелетках стояло сало, м’ясо, сир, кошики з нитками, коритце, “масльонка” (маслобійка). Поруч стояла хлібна діжа “на трьох лабках з кришків”. На стінах висіли на мотузці круги лою, на кілках – верхній одяг.

Іноді для одягу влаштовували під стелею, вздовж причілкової стіни, греду.

Добре заставлена комора була свідченням заможності господаря. Тому кожен газда “веде своїх миліших гостей, особливо з родини, до комори, щоби показати свої “статки”. А при обзорилах перший обов’язок – оглянути комору, щоби знати, на яке давати дитину” [1, с. 219].

На початку ХХ ст. у коморах з’являються невеликі отвори-вікна. З часом деякі комори ставали другою хатою.

Підсумовуючи, слід відмітити, що в основних своїх рисах внутрішнє обладнання хати Рожнятівщини є типовим для всієї України. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття майже скрізь відбуваються помітні зміни в архітектурно-планувальній системі. Під впливом міста з’являється новий тип трикамерного житла, інтер’єр також поступово набирає рис міського.

В народному житлі Рожнятівщини у вказаний період таких змін ми не помічаємо. Незважаючи на зникнення курного опалення, житло залишається досить скромним, максимально простим та лаконічним в оздобленні. В своєму внутрішньому плануванні має багато архаїчних рис.

Такий консерватизм культури та побуту мешканців цього регіону зумовлений перебуванням даного етносу в особливих ландшафтно-кліматичних умовах, а також тяжким соціальним та економічним становищем населення краю.

Джерела та література

1. Вагилевич І. Бойки, русько-слов’янський люд у Галичині // Жовтень. – 1978. – № 12. – С. 55–59.
2. Василечко Л. Шуткова неділя. Народні звичаї, обряди та повір’я. – Брошнів, 1994. – 57 с.
3. Вовк Хв. Справоздання етнографічної експедиції 1905 р. // Хроніка українсько-руського Наукового товариства ім. Шевченка. – Вип. 4. – 1905. – № 24. – С. 22–26.
4. Гнатюк В. Бойківське весілля у Мшанці (Старосамбірського повіту) // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1908. – Т. X. – С. 1–29.
5. Гнатюк В. Народна пожива і спосіб її приготування у східній Галичині // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1899. – Т. III. – С. 175–180.
6. Головацький Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Ч. III. – М., 1878.
7. Зубрицький М. Село Кіндратів Турчанського повіту // Життя і слово. – Т. IV. – Львів, 1894. – с. 13–20.
8. Кміт Ю. Різдвяні свята у бойків // Неділя. - Львів, 1911. – № 2. С. 3-4.
9. Кузів І. Життя-буття, звичаї і обичаї гірського народу // Зоря. – Львів, 1889. – № 15–21.
10. Кузеля З. Бойківське весілля у Лавочнім (Стрийського повіту) // Матеріали до українсько-руської етнології. – 1898. – Т. I. – С. 121–150.
11. Польовий матеріал, зібраний у селах: Луги, Липовиця, Суходіл, Ясінь Рожнятівського району // Архів автора.
12. Франко І. Карпатські бойки і їх родинне життя // Альманах 1-й вінок. – Львів. – 1887.
13. Франко І. Моя вітцівська хата // Матеріали до української етнології. – Львів, 1918. Т. 18. – С. 2–10.
14. Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину // Жовтень. – 1972. – № 9. – С. 74–80.

Резюме

ТРАДИЦИОННЫЙ ИНТЕРЬЕР ДОМА РОЖНЯТОВЩИНЫ КОНЦА ХІХ – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА (из полевых экспедиций)

Главацкая Л.А. (Киев)

В данном исследовании на полевых материалах автором описывается традиционный интерьер дома Рожнятовщины. Детально анализируются все составные элементы интерьера жилой комнаты, сеней, кладовой, использование тканей, керамики, украшений и т.д. Прослеживаются изменения в быте, которые произошли в этом регионе в начале ХХ века.

Описываются обычаи при закладке фундамента дома и его освящении.

Ключевые слова: бойки, дом, кладовая, сени, интерьер, печь, миснык, балка.

Summary

TRADITIONAL INTERIOR OF ROZHNYATOVSHCHINY HOUSE FROM THE END OF THE ХІХ – THE FIRST HALF OF THE ХХ CENTURY (from field expeditions)

Hlavacka L.A. (Kyiv)

In the present research based on field materials the authors describe traditional interior of Rozhnyatovschiny house. It is analyzed in details all the constituent elements of the interior of the living room, entry room, pantry. Using of fabrics, ceramics, ornaments, etc. Changes can be traced in the way of life that occurred in this region in the early twentieth century.

It is described customs to start building of the house and its sanctification.

Key words: boyki, house, storage room, interior, oven, place for dishes, beam.

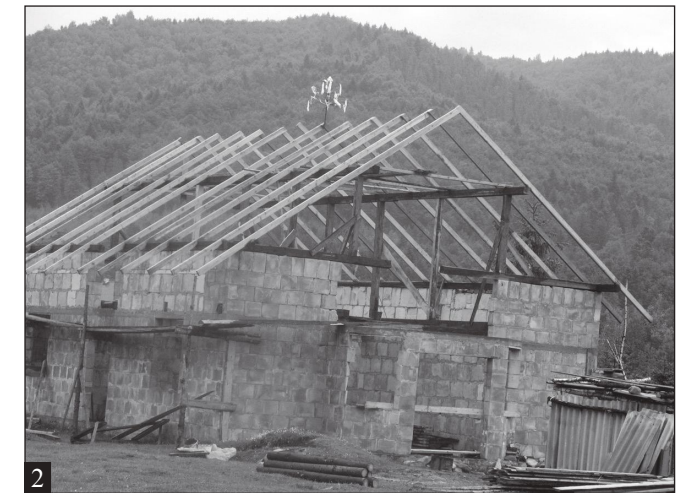


Фото 1. “Довга хата” із с. Луги Рожнятівського р-ну Івано-Франківської області. Фото автора, 2007 р.
 Фото 2. Встановлення віхи. с. Суходіл Рожнятівського р-ну Івано-Франківської області. Фото автора, 2008 р.
 Фото 3. Інтер’єр курної хати 1867 року із урочища Бездежа Рожнятівського р-ну Івано-Франківської області. Фото автора, 2008 р.
 Фото 4. Курна піч в хаті 1867 року із урочища Бездежа Рожнятівського р-ну Івано-Франківської області. Фото автора, 2008 р.

Тарнавський Р.Б.
 (Львів)

**ТОЛОКА ПІД ЧАС БУДІВНИЦТВА:
 ЗАКАРПАТСЬКО-НАДСЯНСЬКО-ВОЛИНСЬКІ ПАРАЛЕЛІ
 (за матеріалами експедицій 2010 р.)**

УДК 394 (477) : 69

Анотація: У статті йдеться про локальні особливості звичаю толоки під час будівництва в громадсько-виробничому побуті українців таких районів Південно-Західного історико-етнографічного регіону України, як Низинне Закарпаття, Надсяння та Волинь. На основі матеріалів польових етнографічних досліджень розглянуто технологічний та обрядовий аспекти будівельних толок. Наведено розповіді респондентів, які відображають діалектність традиційної культури українців.

Ключові слова: толока, будівництво, звичай, українці, Низинне Закарпаття, Надсяння, Волинь.

Музеї народної архітектури та побуту просто неба (скансени) покликані зберігати та популяризувати традиційно-побутову культуру населення тієї чи іншої території. Основою їхньої експозиції є архітектурні пам’ятки, які відображають специфіку будівельних традицій населення певної території. Натомість, наприклад, елементи інтер’єру хат і господарський інвентар, які також представлені в експозиції скансенів, покликані відтворити його побут.

Народна культура українців, як і традиційно-побутова культура будь-якого іншого етносу, має низку т. зв. культурних діалектів. Подібно до мови народу, його культура однакова на загал, має свої локальні особливості на тій чи іншій території, подекуди навіть у сусідніх селах. Це добре ілюструють як окремі культурні явища, так і місцеві терміни на їх означення. Діалектність традиційної культури добре видно під час польових етнографічних експедицій на різних теренах, особливо – проведених через короткий часовий проміжок.

Улітку 2010 р. я узяв участь у трьох польових етнографічних виїздах на терени різних історико-етнографічних районів Південно-Західного історико-етнографічного регіону України: Волині (Горохівський р-н Волинської, Радивилівський р-н Рівненської та Радехівський р-н Львівської обл., 5–11 липня), Надсяння (Самбірський та Мостиський р-ни Львівської обл., 14–17 липня) та Низинного Закарпаття (Тячівський р-н Закарпатської обл., 10–12 серпня). Об’єктом дослідження були звичаї трудової сусідської взаємодопомоги, зокрема толока та супряга. У цій розвідці наведу аналіз зібраних польових етнографічних матеріалів про звичай толоки під час будівництва, проілюструвавши ними вказану діалектність традиційної культури населення різних історико-етнографічних районів України. Сподіваюся, що запропонована характеристика та безпосередні описи толок під час будівництва будуть цікавими для дослідників та корисними під час проведення екскурсій українськими скансенами.

Спершу охарактеризую локальну специфіку будівельних толок на теренах Низинного Закарпаття. Будівництво “хижі” завжди було пов’язане з матеріальним добробутом селянина: бідні господарі та середняки могли збудувати житло переважно тільки з допомогою родичів і сусідів (“громади”), які брали участь у транспортуванні будівельних матеріалів і власне в процесі зведення споруди. Селяни, які мали тяглову худобу, привозили деревину, пісок, каміння тощо. Характерно, що “газда” не платив помічникам, а лише частував їх. Назва “толока” на означення трудової сусідської взаємодопомоги була традиційною лише на тих теренах проживання долинян, де поширилось обмашення стін будівлі товстим шаром глини, або ж безкаркасне будівництво. Толоки під час будівництва зазвичай закінчувались обрядом “віхи” – виготовленням т. зв. будівельного деревця чи “квітки” (на теренах Низинного Закарпаття – “курагов”, “чова”, “косиця”, “букет”). Їх виготовляв газда чи газдиня зі смерічки, прикрашеної стрічками з кольорового паперу чи вишитим рушником, або ж з квітів, шматка полотна і стрічок, причіплених до палиці. Майстер-будівельник кріпив віху до крокви (“кузлі”), після чого робітникам робили гостину й давали “могорич”. Як надходив час покривати стріху, віху знімали й зберігали як пам’ятку, спалювали в печі, віддавали бавитись дітям тощо [6, с. 88; 7, с. 996, 1001; 8, с. 8–15; 10, с. 137; 11, с. 89–91]. Ось як про охарактеризований звичай взаємодопомоги розповідають респонденти з Низинного Закарпаття (з різних сіл Тячівського р-ну Закарпатської обл.):

“Большинство дерев’яні хати [робило], з брьовен. А було, що котрий чоловік має добру господарку, то робив з довгих брьовен суцільне. А хто не мав можності так, то робили такі стовпці, зарубували, і туди просто закладали дошками. А стіни потому обмазували глиною. Такі смерекові драпочки рубали, ляснювали, а потому глину мазали. Сусіди приходили допомогти глину місити обов’язково. Місили просто

ногами. Чоловіки місили, діти такі великі. Всі, хто могли, місили. До глини додавали соломю, аж не було соломи, то додавали таку траву гостру (“псянка” по-нашому), аби держало. Солому кришену додавали, а псянку – цілу, бо то була така невелика псянка... Свої, сусіди приходили допомогти, а то й наймали. То свої глину місили, а як вже замітувати, мазати, то спеціаліста треба було. Таке самим не годно було вчинити... Коли побудують, то... в’яжуть на кришу такий “букет”. То з квітів різних з поля. Коли вже роблять кришу, то кладуть там букет. То на першу кізлу” (с. Калини Тячівського р-ну) [3, арк. 2–3];

“Хижі всьо дерев’яні [були] в сруб... Дерево поклав кругляком в сруб. Глинов файно змастив. Один майстер був. Кликав помочи один одно, бо де ти такого кругляка сам піднімеш. Ти мені допоможеш, я тобі поможу, то так йшло в людей. Ти сам собі зрубав, волами, куньми тягли люди. Як наготував дерева: “Сходьтєся люде, допоможіть мені будувати хижу”. То приходило три-чотири люде так зробити, і один майстер, шо командував. Було, шо потолок (по давньому – “пуд”) мазали глинов, ...аби зерно (яке тримали на горищі. – *P.T.*) не падало потом тобі в хижу. Взяв глину, псьоху таку добавив, перемішав, щоб воно держало. Місили ногами, а потому метали і мастили руками. Ми мастили хижов глинов, то по дванадцять-п’єтнадцять зішлось: ті місять, ви плодаєте, ті зятагали, а ми б’ємо. То навіть, як сруб, то мастили, те як штукатурили... Косицю... [робили] – то таку смерічку клали. І коли вже поклали козли, то газда несе бутилку. Майстер прибив там вверх: “Ми не йдемо до роботи – давай бутилку”... Як видко, шо там та ялиночка украшена поставлена, то завершуєтєся. [Як] треба крити, [то] знімали і палили косицю. Вона вже обсипле, то її спалять потом” (с. Лопухів (Брустури) Тячівського р-ну Закарпатської обл.) [3, арк. 20];

“Деревляні хати та соломов покриті, з брусів... А були такі, шо брали галуззя, та й поплели так, та й помастили з одного боку, та й з другого глинов... Там є спеціальна глина, люде знали. Соломов посікли... Могли прийти сусіди допомогти, як будували. Прийшли вам помагати. То много треба [робітників] на хату – глинов і метати, і місити її, і носити до хижі, і терти, аби рувне било. То йшли помагати просто так. Як хто много строїв, то глину місили куньми... Тоді, як лиш подіймуть, ше не покрийот хижу – як ставлять козли, роблять курагов... там на горі, на самому вершку... То квіти на палку (всякі цвіти), та й флаг з рядна, та й ленти. То робить хозяйін, а ставить той, хто вгорі. Дають їм могорич. То ваш обов’язок: ви построїли хижу, хозяйка то зробила, ви поклали чову. У нас казали й “чова” на тоту курагов. “Чова” пак називаєм. Кажуть, аби всяку нечисть відігнати гет від хижі. Люди в то вірили, в чортов, у всякого. А як вже покривали, то чову гет берут, та й спалят у спор – у печку кидали” (с. Терєбля Тячівського р-ну) [3, арк. 8];

“Будувати допомогти сходилися. При моїй тямки згоріла хата в людей. До осені построїло все село нову. То разно будували. Будували з кругляку... [А було, шо] кладуть стовпи такі, розмічають і розпилують на доски..., й вимащували глинов чи землянов. Глибоко прокапуєм, щоб там не било удобренія, то там така файна і мазка біла земля. То дуже-дуже її треба било вимішувати ногами... Первий раз то мастили з соломю, а вторий раз – вже під досточку. Хата деревляна. Били планочками. І тогда накидали ту перву глину. А як вона висохне, то мазали глиною під досточку. Перва глина з соломю была, обикновенною пшеничною соломю... Сслі билі файні зруби, то не мазали, телько там, де шпари, де брьовна сходилися... То глиною з піском мазали, і кізак телько кінський [додавали]. Він сухий, його пересушуємо, щоб висох файно. І тогди мішаємо до глини. І тогди не робилися тріщини, вона крепша була... То жони самі мазали. Чоловіки з дерева робили, а жони мазали глину, помагали носити. А при колхозу пішли з валянкув хати строїти. Були такі форми: туди соломов з глинов накладали і делали такі валянки, а тоді викладали [їх]. Потім з кірпіча пішли. А до того телько зруб, телько дерев’яні хати били, дубові хати: “Дуб сто год росте, сто стоїть. а сто пропадає” – така приказка. Коли глинов місити на хижу, то тепер “толока” кажуть. Раньше не било того слова. Тепер, коли стали тії валянки робити, вже при руских, то так воно стало то слово вездє... То, коли глину почали місити, то толока: куньми місили, ногами місили. Коня водите, куньми місять. А раньше, то глини так не дуже місили, телько з дерева... Як кузли первий раз покладуть, то на хижу ставили букет, вун називався “косиця”” (с. Біловарці Тячівського р-ну) [3, арк. 16–17];

“З дерева хижі [будували], з круглого, з рубаного, в кого яке. У нас усі деревляні [хижі били]. Крили деревом – драниці кололи люди з дерева, зі смєреки. Ко дєсь були добрі цімбори, то помагали. Майстрів наймали, а сусіди помагали, йо. Косицю наверху робили зі смєреки. То майстер її робив, шо робив хижу. А коли ляти клав і крив драницями, то косицю забирив гет” (с. Дубове Тячівського р-ну) [3, арк. 22];

“Будували з дерева. Дерево кругле драчують на плахи, а пак з тих плах чинять хату. То билі майстри такі, шо то робили хату... Коли вже хата готова, вже наколять драмки такої, полячкують так навхрест, там треба глинов мастити. Привезуть вуз глини, насічуть соломю туту овесну, аби була м’якєнька, бралася стіни. Коли мастять хату, то скликовуютьєся купами – тото вже скликовує котрий газда. Місят глину ногами люди. Коли глину місили, то толока. Сусіди мастять стіни. І вгорі мазали, ... аби ту милай класти на пуд

уже... Мої другому пошли помістити, вуни – нам... Коли вже достроят, та ставлять радость, шо то достроєно, весело – вчинят таку смерічку – косицю. Косицю вчиняв, хто достроює хату, прибивав наверх даха... Коли хата вже упоралась, та й знімуть косицю і укладут собі на пам’ятку, чи дають, щоб діти бавили” (с. Нєресниця Тячівського р-ну) [3, арк. 25].

Отже, як видно з наведених описів взаємодопомоги під час будівництва з різних сіл Тячівського району Закарпатської області, навіть у сусідніх поселєннєх цей звичай мав певні локальні особливості, зокрема в назвах тих чи інших елементів, їх предметній складовій.

На північнішому від Низинного Закарпаття Надєянні в другій половині XIX – першій третині XX ст. переважала зрубна техніка будівництва. Згодом поширилось зрубно-каркасно-дильованє будівництво із сонових пластин. Для заготівлі деревини та звєзєннєя її на місце будівництва сєляни йшли “на охоту”, скликали “поміч”. Натомість “толоку” влаштуовували для приготування глиняного замісу та валькування ним стелі (“повали”, “гори”) [7, с. 997]. Рєспондєнти розповідають:

“Зійдутьєся люди, то толока сьоднє – хату мастять. То так було. Глину місити, то толока... Навозили глини, робили той круг і там місили глину ті, шо на толоку прийшли. Повалу мазали глиною. На землі заміс робили... Місили глину, кидали полову і на повалу клали, щоб то ліпше тримало. І то є толока, бо там же людей дєсятє... Повалу давно валькують, і то казали “толока”. То сам не зробить, бо то є робота велика. Повалу і жінки, і хлопи помагали мазати, хто вміє. Було, шо на толоці мазали господаря чи господиню глиною... То сміялись так, жартували при цьому. В глину кидали господаря і господиню, то і я пам’ятаю, як дитинка була, як то сусіду хату будували, як то ліпили глиною ті шпари, повалу... Господарів кидали в глину перед гостиною. А потому всі сі помили і їх кликали до хати..., дали їсти... Робили вінець – набирали квітів, брали таку тию і на неї їх вішали, а потім ставили її туди на гору. То хлопи робили вінець, а майстер прибивав. То, щоб забава була. А потім [вінець] палили” (с. Воля Баранєцька Самбірського р-ну) [2, арк. 24];

“Будувати помагали: і глину місили, і будували – ставили хати. Всьо помагали. І то толока: зі села хлопи сходилися, їх просили на будову. Мазали хату і зверху, і зсєредини, як хто хотів. І то була толока. Повалу глиною мазали. То сусіди приходили глину місити. І стіни тинькували глиною... Як побудували хату, вивели дах, там ставили май – квіти. Його ставив майстер і йому треба було дати за то могорич. Ставили таку жєрдку і на то прив’язували май. Потім його зняли і спалили” (с. Ятвяги Мостиського р-ну) [2, арк. 40].

Стосовно народного будівництва Волині, то його специфіка полягала в тому, шо на більшості її терєнів раніше будували зрубні хати. Проте в XIX ст. тут набули поширєннєя зрубно-каркасні, а на початку XX ст. – каркасні споруди: між вкопаними в землю або поставлєними на підвалини по кутах будівлі дубовими стовпами закладали плахи та дилі. Після цього стіни обробляли або “в накидку” (в нєрівні дошки, дилі, кругляк, якими заповнювали каркас, забивали дерев’яні кілки, потім усю поверхню стіни закидали сумішню короткої соломи чи полови з глиною), або “через дилі” (на брус або диль накладали зверху ряд вальків (суміш соломи-мєрви завдовжки до 20 см з глиною), які вгорі притискали брусом). Після цього поверхню стін замазували глиною і білили. Часто під час звєдєннєя стін житєл в одній будівлі поєднували зрубну та каркасну техніку будівництва [4, с. 11–13; 5, с. 96].

На західній частині Волині (у сєлах Горохівського р-ну Волинської, Радивилівського р-ну Рівнєнської та Радєхівського р-ну Львівської обл.) традиційні толоки набули найбільшого поширєннєя з розповсюдєннєям самє каркасної техніки будівництва. У першій половині XX ст. толоки під час будівництва поділялися тут на “чоловічі” (звєдєннєя дерев’яного каркаса споруди) та “жіночі” (виготовлєннєя глиняно-солом’яних вальків і заповнєннєя ними каркаса стін, вирівнюваннєя стін глиною, валькуваннєя стелі). Заміс для валькуваннєя стін і стелі толоківці місили ногами чи за допомогою конєй. У першому випадку для зручності на подвір’ї розстєляли велике домотканнєе полотно, на якому жінки й перемішували ногами глину з водою та половию. Навєдемо описи будівєльних толок зі слів рєспондєнтів:

“З дерева будували, глиною обмазували. То робив толокою... Скликають людей, і вони ногами місять ту глину. На радно вкладали глину, поливали водою. Ногами товкали. І потому робили вальки. Полову, січку-полову туду добавляли. Тепіру такими боханцями носили на гору складали. То називалосєя “толока”. То з давніх-давєн називалосєя так, я не знаю чоґо. З дерева будував майстер, а на глину скликали толоку. То положать дерев’яку – стовпи. Потому соломю в глину таку вмачували і закладали. Потому воно згладжуєтєся. А ті вальки з полови і глини менші. Як боханєць хліба колишній. Робили такі боханці. То і стіни, і стєлю обліплювали. А рівняли вже баби собі. Жінки ліпили глиною, а мущини – дерев’яні роботи робили до хати. Було, шо баби не місили ногами, а заводили коняку, там вже тоді рядна не треба, а прямо на землю насипали [глини, полови] і кінь той ходє й топчє. Як конєм, то прямо на землю насипали, а як баби ногами раньше місили (чотири баби, п’ять), то клали радна, щоб файно вимішати. Потому, як глина виліза, за кі-

нець тягнули, і знов ногами місили... Як зведуть хату дерев'яну, вже поставлять крокви, то такого файного букета зроблять. Дівчина, яка в хаті є, побіжить, назбирає квіток, які ростуть квітки, як в яку пору року. І вже там прив'яжуть ту квітку на крокві. То мусять добрий могорич дати людям, що робили. Треба дати обід хороший: капусту, горох, м'ясо, сметану, пироги пекли, хліб” (с. Гумнище Горохівського р-ну) [1, арк. 6–7];

“На гору ліпити сходилися, то – толока. То по стелі на горі ліпили глиною. То були і жінки, і мушени, бо треба [замість] виносити наверх, відрами тягнули. До глини полову-січку додавали (порізану на січкари солому – житню, пшеничну, яка попало)... Постелили рядно і на рядно наклали цієї глини, і це все водою поливали, і ногами ходили, місили ногами... То десять кликали людей... гору валькувати... То зверху накривають глиною, бо шпари будуть. І стіни мазали глиною, білою... Квітку робили: взяли такого букета і висаджували на верх, на крокву саму перву. Хазяї робили того букета з живих квіток. Той букет висаджували наверх і робили квітку. Коли покривали, вона там і осталася. Прив'язували, бо не прибіє те цвяхом на гору. Прив'язував той, хто туди вилізе, може і майстер” (с. Солонів Радивилівського р-ну) [1, арк. 52];

“Раніше будували дерев'яні хати. Бували дерев'яні, бували штекатуркою обмазані... Дранкою оббивали..., глиною стіни обмазували. Полову мішали ногами і руками... Скликали там сусідів своїх, родичів, і там так собі робили. То толока така була, називали ще так до колгоспу. На будівництво таке казали “толока”. А на інші роботи не казали. То так скликалися і ліпили стіл (стелю. – *Р.Т.*), ліпили глину. Клади дошки на горі, і ліпили глиною... То жінок скликали переважно ліпити, а чоловіки той замість виготовляли. А каркас майстри будували, сусіди помагали... На подвір'ї клали такі радна старі, щоб місити ту глину, бо то треба воду лляти на ню. Гору жінки ліпили, а стіни, то вже чоловіки... Звели каркас, понабивали дранкою і тоді в якийсь день ліпили стіни. Обід, вечерю давали обов'язково... Майстер ставить [на кроквах] квіток букет і каже: “Квітка”. Ставили квітку... Її зіймали, коли вже скінчили роботу” (с. Стремільче Радехівського р-ну) [1, арк. 39].

Отже, з наведеного матеріалу видно, що на різних теренах трудова сусідська взаємодопомога під час зведення споруд мала свої локальні особливості. Вони залежали, насамперед, від технології будівництва (яка з другої половини XIX ст. зазнала суттєвих змін, спричинених зменшенням використання деревини як дорогого будівельного матеріалу на користь дешевшого – глино-соломи) та певних елементів будівельної обрядовості, що мають давні історичні джерела (наприклад, виготовлення у сусідніх селах будівельної віхи з квітів або вершка смереки). В обидвох випадках можемо говорити про діалектність культури: в першому – набуту впродовж останніх двох століть, в другому – більш давню за походженням.

Джерела та література

1. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. – Ф. Р-119. – Оп. 17. – Спр. 367-Е (Польові етнографічні матеріали до теми “Взаємодопомога в українській сільській громаді”, зафіксовані аспірантом II року навчання Тарнавським Романом Богдановичем у Горохівському р-ні Волинської обл., Радивилівському р-ні Рівненської обл. і Радехівському р-ні Львівської обл. 05–11.07.2010 р.). – 63 арк.
2. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. – Ф. Р-119. – Оп. 17. – Спр. 368-Е (Польові етнографічні матеріали до теми “Взаємодопомога в українській сільській громаді”, зафіксовані аспірантом II року навчання Тарнавським Романом Богдановичем у Самбірському та Мостиському р-нах Львівської обл. (з додатком інформації зі с. Вишатичі Перемишльського повіту, нині Прикарпатського воєводства Польщі). 14–17.07.2010 р.). – 49 арк.
3. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. – Ф. Р-119. – Оп. 17. – Спр. 369-Е (Польові етнографічні матеріали до теми “Взаємодопомога в українській сільській громаді”, зафіксовані аспірантом II року навчання Тарнавським Романом Богдановичем у Тячівському р-ні Закарпатської обл. 10–12.08.2010 р.). – 32 арк.
4. Данилюк А. Волинь: пам'ятки народної архітектури : історико-краєзнавчі статті / А. Данилюк. – Луцьк : Надстир'я, 2000. – 100 с., іл.
5. Радович Р. Особливості народного житла Південно-Західної частини Волині (друга половина XIX – початок XX ст.) / Роман Радович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 1992. – Т. ССХХІІІ : Праці Секції етнографії і фольклористики. – С. 93–104.
6. Симоненко І. Ф. Поселення, садиба та житло на Закарпатті / І. Ф. Симоненко // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К. : Вид-во АН Української РСР, 1956. – С. 60–109.
7. Тарнавський Р. Толока під час будівництва в громадському побуті українських селян (друга половина XIX – перша половина XX ст.) / Роман Тарнавський // Народознавчі зошити. – 2012. – № 6. – С. 995–1009.
8. Тарнавський Р. Б. Толока та супряга в громадському побуті селян Південно-Західного історико-етнографічного регіону України: культурно-генетична проблема : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.05 – етнологія / Роман Богданович Тарнавський. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2012. – 20 с.
9. Тиводар М. П. Етнографія Закарпаття: історико-етнографічний нарис / Михайло Тиводар. – Ужгород : Гражда, 2010. – 416 с., іл.

10. Федака П. М. Народне житло українців Закарпаття XVIII–XX ст. / П. М. Федака. – Ужгород : Гражда, 2005. – 352 с., іл.

11. Bogatyrev P. Příspěvky k studiu lidových obřadů a pověr při stavbě domu na východním Slovensku a Podkarpatské Rusi / P. Bogatyrev // Narodopisny vestník ceskoslovensky. – Praha, 1934–1935. – R. XXVII–XXVIII. – S. 83–96.

Резюме

ТОЛОКА ПРИ СТРОИТЕЛЬСТВЕ: ЗАКАРПАТСКО-НАДСЯНСКО-ВОЛЫНСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ (по материалам экспедиций 2010 г.)

Тарнавский Р.Б. (Львов)

Статья посвящена локальным особенностям обычая толоки при строительстве в общественно-производственном быту украинцев таких районов Юго-Западного историко-этнографического региона Украины, как Низинное Закарпатье, Надсянье и Волынь. На основе материалов полевых этнографических исследований рассмотрены технологический и обрядовый аспекты строительных толок. Приведены рассказы респондентов, которые отражают диалектность традиционной культуры украинцев.

Ключевые слова: *толока, строительство, обычай, украинцы, Низинное Закарпатье, Надсянье, Волынь.*

Summary

TOLOKA DURING THE BUILDING PROCESS: THE PARALLELS OF CUSTOMS AT TRANSCARPATHIAN, NADSYANNYA AND VOLYN' (based on materials of expeditions in 2010)

Tarnavskiy R.B. (Lviv)

The article deals with local features of the custom toloka during the building process as a form of mutual help in Ukrainian traditional peasantry's society in such districts of the South-Western Historic-Ethnographic Macro-region of Ukraine, as Lowland Transcarpathian, Nadsyannya and Volyn'. On the basis of field ethnographic materials the author characterizes technological and ritual aspects of toloka during the building process. He also shows the story of the respondents, which reflect local features of traditional culture of Ukrainians.

Key words: *toloka, building process, custom, Ukrainian, Lowland Transcarpathian Nadsyannya, Volyn'.*

Сивак В.П.
(Львів)

НАРОДНІ МЕБЛІ ДЛЯ СИДІННЯ ТА ПРИЙНЯТТЯ ЇЖІ НА ПОЛІССІ (У МЕЖИРІЧЧІ УЖА І ТЕТЕРЕВА) У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

УДК 39:[645.4:684.43](477.41/.42)"19/195"

Анотація: В статті на основі зібраних автором польових матеріалів з Полісся у межиріччі Ужа і Тетерева розглядається два види народних меблів: для сидіння та відпочинку (лава) та прийняття їжі (стіл, “ослон”).

Ключові слова: Полісся, інтер’єр, народні меблі, вид, форма, стіл, лава, “ослон”.

Меблі – складова частина внутрішнього житлового простору народного житла, а ширше матеріальної та духовної культури українського народу. Вони ввібрали в себе надбання минулих епох, створили органічну єдність у замкнутому просторі селянської оселі. Характеризувалися практичністю, естетичними уподобаннями та консерватизмом селянина щодо їх розташування в хаті. В них віддзеркалено спосіб життя, матеріальні та соціальні відносини, традиції, світосприйняття, звичаї та вірування народу.

Можемо допустити, що з усіх предметів, які створювала з давнини людина, меблі є одними з найбільш недовговічних, позаяк матеріалом для їх виготовлення служила деревина, яка з огляду на її природну структуру, досить легко піддавалася різноманітним впливам. Її нищив час, природні чинники. Ось чому їх замінювали на інші, викидали, ламали, палили.

У запропонованій статті, основу якої складають матеріали польових досліджень автора, охарактеризовано матеріал, форми, розміри, конструкцію, декоративне оздоблення, типи та інші складові народних меблів поліщуків у межиріччі Ужа та Тетерева в першій половині ХХ століття. Польові матеріали зберігаються в архіві Інституту народознавства НАН України¹ (обстежені населені пункти: села Заруддя Іванківського р-ну Київської обл.; Великий Ліс, Граби, Злобичі, Каленське, Мелені, Обиходи, Сарновичі Коростенського р-ну; Будо-Вороб’ї, Буки, Горинь, Іванівка, Любівичі, Недашки, Рудня Калинівка, Старі Вороб’ї, Українка Малинського р-ну; Базар, Васьківці, Великі Міньки, Калинівка, Межиліска, Осика, Рубежівка, Рудня Базарська, Сингаї Народицького р-ну; Вишевичі, Макалевичі, Чудин Радомишльського р-ну Житомирської обл.).

Житлова площа поліської хати досліджуваного регіону наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. була незначною, тому селяни старалися раціонально заповнити її найбільш необхідним обладнанням. Меблі були довільних розмірів, прості за формою та конструкцією. Виготовляли їх з різних порід місцевої деревини. Кожен вид меблів мав своє усталене, вироблене впродовж віків місце. Умовно поділимо їх на три групи, залежно від функціонального призначення:

- 1) для сну або відпочинку (“пол”, ліжко (“ложок”), колиска, лава);
- 2) для прийняття їжі (стіл, “ослон”);
- 3) для схову речей і предметів хатнього та господарського користування (скриня, полиця, мисник).

Щодо практичних властивостей, то їх можна поділити на дві групи:

- 1) нерухомі, або стаціонарні (лава, “пол”, ліжко (“ложок”), полиця, мисник);
- 2) рухомі, або пересувні (стіл, ослон, скриня, колиска).

У цій статті автор обмежився розглядом лише народних меблів для сидіння та прийняття їжі.

До найбільш давніх предметів інтер’єру народного житла поліщуків належала лава, яка складалася з двох частин – передньої і задньої. Передню лаву встановлювали вздовж фронтальної стіни, задню – вздовж причілкової. Виготовляли лави з грубих соснових або ялинових дощок. Наприкінці ХІХ ст. поліщуки використовували розпиляні дошки. В місцях стикування лав їх скріплювали між собою зарізом дощок навскіс або під прямим кутом. Лежали дошки на вбитих у глиняну долівку кругляках або дощаних перегородках. Довжина передньої лави залежала від розмірів фронтальної стіни і становила 5-6 м, задньої – від причілкової стіни і сягала 4-5 м. Висота сягала 55-60 см, ширина – 45-55 см, товщина дошки – до 8 см. Лаву не оздоблювали, оскільки на ній сиділи, спали та виконували різні хатні роботи. Для прикладу, в просвердлені отвори (один-два) вставляли куделі для прядіння. Таку лаву зафіксовано в с. Недашки у хаті, побудованій в 1904 р. Виготовлена вона із сосни. Довжина дошки – 4,5 м, ширина – 56 см, висота – 59 см, товщина – 6 см. З причілкової сторони хати лава з’єднана з таким самим пристосуванням менших розмірів завдовжки

3 м. Раніше вона проходила на всю ширину хати, але після того як у куті хати поставили дерев’яне ліжко, лаву обрізали.

В с. Будо-Вороб’ї лава лежала на двох круглих ніжках (“стовпцях”), закопаних у земляну долівку (див. фото 1). Даний варіант облаштування лави є одним з найдавніших. Її довжина становила 4 м, ширина – 55 см, висота від землі – 56 см. Лава попід причілкову стіну сягала 2,5 м. На трьох закопаних в землю круглих ніжках виявлено лаву у с. Чудин. Конструктивно з’єднаною із стіною була лава в хаті у с. Вишевичі. Велика лава одним кінцем спиралася на закопані в долівку ніжки, іншим – на прибитий до стін зрубу брус. Один кінець меншої лави лежав на бруску завтовшки 5x5 см, прикріпленому до зрубу, інший кінець знизу підтримувала підніжка. Одним кінцем підніжка кріпилася до дошки, другий кінець під кутом вдовбували у стіну. У місцях з’єднання лав на кінцях обох дощок попередньо робили зрізи до половини їх товщини та ширини і накладали одна на одну. Знизу їх додатково підтримував прибитий до стіни брус. Подібне кутове з’єднання двох лав було в хаті Олександра Закусила (1907 р.н.) із с. Каленське. Тут довгу лаву називали “передньою” або “першою”, а причілкову – “застольною”. Довга лава лежала на двох брусах, прибитих кованими цвяхами відповідно до сінешньої та причілкової стін. “Застольна” лава утримувалася на закопаній в долівку колоді. Конструктивно вони з’єднувалися між собою за допомогою видовбаного круглого отвору в кінці та вирізаного “чопика” посередині колоди, який по висоті дорівнював товщині дошки. Діаметр чопика становив 4,5 см. Таке з’єднання забезпечувало надійне закріплення обох лав. Лава на двох попарно спарених ніжках із відрубків деревини, закопаних в долівку, виявлена у с. Калинівка в хаті Любові Яковенко (1926 р.н.). Її виготовлено із коліної соснової дошки. Довжина – 4 м, ширина – 55 см, товщина – 6 см, висота від земляної долівки – 60 см. Лави із коліної сосни, дуба і навіть осики робили в с. Обиходи, причому ніжки – лише із дуба, щоб не гнили. У с. Калинівка в хаті з 1867 р. лава була конструктивно з’єднана з мисником. За інформацією респондентів, такий варіант спорадично побутував на всій дослідженій території. У с. Злобичі в хаті кінця ХІХ ст. лава трималася на двох закопаних в долівку ніжках (“колках”). Лава на трьох закопаних в долівку брусах побутувала в с. Чудин. Її довжина сягала 4 м, ширина – 56 см, товщина дошки – 6,5 см, ширина – 56 см, висота від долівки – 65 см.

На початку ХХ ст. на всій дослідженій території лави поступово модернізували, зокрема почали виготовляти переносні. Наприклад, соснова лава із с. Недашки сягала у довжину 3,5 м, її ширина – 45 см, товщина – 4 см, висота ніжок – 55 см. Чотири гранчасті ніжки були загнані у висвердлені під кутом у дошці гнізда. У лаві із с. Старі Вороб’ї за ніжки правили три відрізки дошки, які дорівнювали ширині лави. Передні грані ніжок мали контурний виріз, а у верхній частині були два вирізані чопики, які заганяли у видовбані в дошці гнізда. У 20 – 30-х рр. ХХ ст. набувають поширення лави з опертям, які відзначалися довільністю розмірів і утримувалися частіше на двох, іноді на трьох суцільних або роз’ємних ніжках. Зокрема, лаву на трьох ніжках з розвинутим опертям виявлено в одній з хат у с. Недашки.

У с. Каленське довжина такої соснової лави сягала 2 м, ширина – 36 см, висота опертя – 24 см, відстань від землі до сидіння – 58 см. Суцільна бічна частина лави дорівнювала ширині дошки й одночасно була і ніжкою (у нижній частині), і опертям для руки під час сидіння (у верхній). Її верхня частина мала контурний виріз, поступово зменшуючи кут до передньої грані. Задня частина бокової дошки була вищою, бо для опертя спиною до неї прибавали стругану вузьку дошку. Попередньо в нижній частині бокової дошки та збоку дошки для сидіння або набитої для опертя вузької дошки видовбували три або чотири прямокутні гнізда, в які вставляли вертикальні поперечини. Таку лаву виявлено у с. Українка. Ще один різновид лави складався з однієї або двох дощок для сидіння, що утримувалися трьома зблокованими парами ніжок. У цьому випадку передня та задня ніжки з’єднувалися між собою двома брусами, загнаними у видовбані в них гнізда. Таку конструкцію додатково ще скріплювали дерев’яними тиблями. Задня ніжка була ширшою і вищою за передню на 30-40 см, передня – звужувалася донизу, а у верхній частині виступала над з’єднуючим поперечним брусом рівно на товщину дошки для сидіння, що дорівнювало 4-5 см. Задня сторона лави мала також зарізи, в які заходили ніжки, а у верхній частині вони з’єднувалися між собою дошкою завширшки 10 см і завтовшки 2 см. Ця поперечина робила міцнішою конструкцію і, водночас, зручнішим опертя спиною. Аналогічні лави побутували у селах Базар, Макалевичі, Межиліска, Рубежівка, Українка.

Широкого розповсюдження набули лави з опертям, які також склалися із дошки для сидіння, а за ніжки правили попарно загнані у видовбані під кутом гнізда чотири гранчасті бруски. Вони мали поступове потовщення доверху (с. Горинь) або склалися із двох відрізків дошки, в яких у нижній частині вирізували подовжений прямокутник, залишаючи два опорні виступи у формі трапеції (села Каленське, Рудня-Базарська). Бічні перила з’єднувалися із дошкою для сидіння в замки, зарізані під прямим кутом, або їх наклали зверху на дошку і прибавали знизу цвяхами. Між собою бічні перила з’єднувалися вузькою дошкою, набитою у верхній частині. Між дошкою для сидіння і верхньою дошкою вставлялися у видовбані у них гнізда одна, три або чотири перетинки.

¹ Ці ж матеріали зберігаються у архіві Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (м. Київ).

Із розповідей старожилів, принаймні з 30-х років увійшов у побут і такий різновид меблів для сидіння та відпочинку, як так звана “канапа” (села Калинівка, Каленське), “лужко” (с. Недашки), “лавка” (с. Макалєвичі). Спорадично ці вироби збереглися до нашого часу. Канапа із с. Калинівка складалася з чотирьох дубових гранчастих ніжок завтовшки 5 см. У видовбані в ніжках гнізда по периметру забивали дошки завширшки 15 см, товщиною – 2–2,5 см. В утвореній опалубці до дощок із середини набивали бруски, на які упоперек знову набивали щільно прилеглі одна до одної дошки. Грані настелених і бічних дощок були на одному рівні. Довжина канапи сягала 180 см, ширина – 55 см. Зверху в ніжках видовбували пази, в які з боків канапи та позаду забивали контурно вирізані верхом дошки. У канапі із с. Макалєвичі на дошках для сидіння робили на всю довжину і ширину ящик, поділений на три секції, в яких зберігали “різне дрантя”. Одна із дощок над кожною секцією виймалася. Такий вид меблів малювали олійними фарбами.

Паралельно з описаними лавами та канапами в інтер’єрі народного житла поліщуків побутував різновид невеликих лав, які називали “ослоном”, “осліном”. На ослоні сиділи за столом або виконували різноманітні домашні роботи. На ослоні ж подекуди клали покійника (с. Любовичі), а під час весілля саджали молоду, коли її наряджали у весільне вбрання (с. Макалєвичі).

Основу “ослона” становила одна поздовжня дошка, знизу до якої кріпилися ніжки. Дошка переважно була із хвойного дерева (сосна), іноді – з дерева твердих порід (дуб, ясен). Ніжки частіше виготовляли з дерева твердої породи. Якщо за ніжки правили два відрізки дошки, поставлені вертикально, то тоді використовували тільки сосну. Ослін мав переважно такі параметри: довжина дошки сягала до 2 м, ширина – 20–25 см, товщина – 2,5–4 см, висота ніжок – 65 см. Виявлений нами сосновий “ослон” із с. Недашки був завдовжки 2 м, завширшки 25 см і завтовшки 3 см, мав ясеневі ніжки діаметром по 4 см. В дощці ослона був продовбаний наскрізний отвір, куди вставляли куделю. Підтримували дошку чотири ніжки, забиті у видовбані під кутом гнізда.

Аналогічно кріпилися ніжки ослона з с. Любовичі, але для міцності конструкції у верхній частині попід самою дошкою їх з’єднував прибитий брус. У с. Буки виявлено ослін завдовжки 170 см, завширшки 26 см, завтовшки 4 см, ніжки заввишки 64 см. В ослоні зроблено зарізи, куди загнали до півтовщини дошки дві шпуги, половина яких виступала за межі дошки. Крізь дошку і дві поперечні шпуги були видовбані чотири наскрізні діри, в які заганяли тесані бруски. Зверху бруски розщеплювали долотом, а в утворені гнізда забивали маленькі клини, які розтискували їх і робили конструкцію міцною й нерухомою (див. фото 2). У селах Сарновичі, Старі Вороб’ї та Каленське для стійкості ослона ніжки з’єднували посередині двома пронижками, які вставляли у видовбані гнізда або набивали зверху у зарізи.

В селах Васківці та Великий Ліс ніжки ослонів робили з двох відрізків соснової дошки, з контурами з обох кінців. Нижня частина цих ніжок мала вигляд трикутника, двох з’єднаних трикутників, трапеції, утворюючи при цьому дві підніжки. У верхній частині цієї ніжки вирізувалися два чопа, які заганяли у видовбані в поздовжній дощці гнізда. Для міцності конструкцію додатково скріплювали знизу двома трикутними клинами, які прибавали до верхньої дошки та ніжок.

У с. Старі Вороб’ї зафіксовано різновид ослона, який стояв виключно біля печі. Він спеціально призначався для того, щоб людина похилого віку могла залізти на піч. Основу цього ослона становили дві паралельні дошки завдовжки 145 см кожна, збиті знизу двома брусами. До верхніх дощок кріпилися чотири гранчасті ніжки заввишки 87 см. Дві передні ніжки вбивали збоку у вирізані гнізда в одній дощці, дві задні входили у видовбані наскрізні гнізда в іншій дощці. До двох передніх ніжок були прикріплені два поздовжні бруски, на які стара людина спиралася, коли вилазила на піч.

Під час польових досліджень ми зафіксували ще кілька різновидів маленьких ослонів (див. фото 3): “ослончик” (с. Заруддя), “слончик”, “ослончик”, “слунчик” (села Недашки, Рубежівка), “ослінчик” (села Любовичі, Межиліска), – на яких сиділи виключно при виконанні певних робіт. На них також стояло відро з водою. Найчастіше на дошку для сидіння ослончика використовували хвойне дерево (сосна), на ніжки – дошку з твердої породи (ясен, дуб, граб). Інколи його виготовляли з дерева однієї породи, переважно твердої. Такі ослінчики за конструкцією і формою нагадували великі “ослони”, проте значно поступалися їм у розмірах.

За інформацією старожилів, ще в 20–30-х рр. ХХ ст. у побуті поліщуків побутували “ослончики” із відрізка стовбура дерева, де за ніжки правили три відгалуження грубих гілок. Часто таку грубу гілляку із трьома розгалуженнями шукали спеціально. Спорадично такі “ослончики” зустрічаються й нині, наприклад, у с. Заруддя.

Зручністю відзначалися мископодібні у верхній частині “ослончики”, які також виготовляли з стовбура дерева. Заготовку спочатку обтисували, а відтак видовбували долотом днище. Як правило, для цього брали дерево твердої породи – ясен або дуб. У три просвердлені під кутом наскрізні отвори вставляли ніжки. Один із соснових ослінчиків, виготовлених ще на початку ХХ ст., ми віднайшли в с. Злочичі. Діаметр його сидіння сягав 30 см, висота ніжок – 25 см.

Простими за конструкцією були ослінчики, в прямокутній дощці яких просвердлювали чотири наскрізні отвори, куди вставляли маленькі ніжки (с. Заруддя). “Ослончик” із с. Рубежівка був завдовжки 60 см, завширшки 20 см, мав ніжки заввишки 32 см. Чотири ясеневі ніжки вставлені у просвердлені під кутом наскрізні отвори. “Ослончик” із с. Межиліска мав чотири гранчасті ніжки, які майстер спочатку попарно забив у висвердлені наскрізні гнізда у двох брусах.

У с. Каленське “ослончик” був завдовжки 70 см, завширшки 40 см, висота його ніжок сягала 55 см. Чотири гранчасті дошки з’єднувалися між собою двома поперечинами, загнаними у видовбані гнізда ніжок. У повоєнний період замість чотирьох ніжок почали монтувати два куски дошки, у верхній частині якої вирізали два чопаки і заганяли їх у видовбані гранчасті отвори у дощці для сидіння. Для міцності конструкції ніжки з’єднувалися між собою поперечкою (с. Базар).

Найчастіше “ослончик” стояв зліва чи справа від вхідних дверей житлового приміщення. Оскільки на ньому ставили відро з водою, то він ще називався “воднік” (с. Буки). На меншому (порівняно з “водніком”) “ослончику” сиділи жінки, коли поралися на кухні чи доїли корову (села Сингаї, Старі Вороб’ї).

У 60–70-х рр. замість парних дерев’яних ніжок для ослінчиків підбирали довільні за формою та розмірами металеві деталі (с. Заруддя).

Загалом малі ослінчики можна поділити на такі типи:

- а) виготовлені з природних відрубків дерева;
- б) на трьох ніжках, з круглим довбаним сидінням;
- в) на чотирьох ніжках, з прямокутним, спорадично з квадратним сидінням;
- г) на двох ніжках із цілих кусків відрізної дошки та прямокутною дошкою для сидіння;
- д) комбіновані на основі сучасних матеріалів.

В інтер’єрі народного житла поліщуків, як і скрізь в Україні, почесне місце посідав стіл: “стол” (с. Каленське), “столік” (с. Іванівка). Верхню частину стола на обстеженій території називали “столниця” (с. Каленське), “лядо” (с. Іванівка), “кришка стола” (с. Обиходи). Ніжки стола повсюдно називали “ножками” або “ногами”. Стіл завжди стояв навпроти вхідних дверей уздовж причілкової (“парадної”) та фасадної стін, тобто на куті з’єднання двох лав, який ще називають “покуття”.

Найдавніші зафіксовані нами столи датуються 20–30-ми рр. ХХ ст. Виготовляли їх переважно сільські століари. Для цього використовували сосну, ясен або дуб. Робили їх як повністю з однієї породи деревини, частіше твердої, так і комбінували. Наприклад, якщо ніжки робили із сосни, то стільницю – з дуба або ясена. У с. Граби стільниця стола була виготовлена із верби, ніжки – з берези. Столи були довільних розмірів. Наприклад, стіл початку ХХ ст. із с. Великі Міньки виготовили з дуба. Висота стола – 79 см, довжина стільниці сягала 100 см, ширина – 90 см. Стільниця складалася з чотирьох дощок. Царги заходили у видовбані в ніжках гнізда і кріпилися додатково двома тиблями на кожному боці. Аналогічний за формою і конструкцією ясеневий стіл автор виявив у с. Рудня-Базарська. Висота стола становила 80 см, довжина стільниці – 100 см, ширина – 60 см. Стіл із с. Великий Ліс кінця 20-х рр. ХХ ст. був завдовжки 118 см, завширшки 75 см, заввишки 85 см.

Досконалішу конструкцію мали столи із сіл Базар, Межиліска, Великий Ліс, Обиходи, Вишевичі (див. фото 4). Зокрема, ніжки стола у нижній частині з’єднувалися двома поперечинами (“перекладинами”), які входили у видовбані гнізда. Додатково ці поперечини кріпилися по довжині стола брусом, який був забитий у гніздо посередині. Якщо царга стола не мала знизу контурного вирізу, то його поперечини були прямими, за його наявності поперечини повторювали вирізаний профіль (с. Великий Ліс). Інколи поздовжня поперечина і царга мали прямий профіль, а дві бічні перекладини були контурно вирізані з внутрішнього боку (с. Вишевичі). Стіл із с. Межиліска мав контурні вирізи лише на передній царзі, в якій була шухляда, тоді як поперечини були прямими. Стіл із с. Вишевичі, виготовлений у 1947 р. майстром Самійлом Кузьменком (1909 р.н.), – завдовжки 140 см, завширшки 68 см, заввишки 75 см. В царговій частині замість однієї шухляди вмонтовано дві. Їх параметри по довжині – 45 см, ширині – 30 см, висоті – 10 см. На лицевій стороні шухляди набито профільовані рейки. Ніжки стола з’єднані знизу двома контурно вирізаними із внутрішнього боку поперечинами. Дощки стільниці з’єднані між собою двома врізаними у них шпугами. Біля шпуг на дошки набито два гранчасті брусочки, які унеможлилювали зсув стільниці по довжині стола. Подібні столи зафіксовано в селах Українка і Старі Вороб’ї.

Для досліджуваного регіону характерні столи з широкою царгою, однією або двома шухлядами посередині та відкритою або закритою полицею, закріпленою знизу стільниці. За нашими спостереженнями, вони були відомі тут уже наприкінці 20-х років минулого століття. Такий стіл зафіксовано в с. Старі Вороб’ї (виготовив у 1930 р. майстер Іван Федоренко, 1900 р.н.). Висота стола – 78 см, довжина стільниці сягала 100 см, ширина – 65 см, висота царги – 20 см, ширина шухляди – 30 см, її висота – 10 см, товщина ніжок у верхній частині – 7 см, у нижній – 5 см. До ніжок на відстані 25 см від царги набито впоперек два гранчасті брусочки. На них зверху набивали по довжині стола дошки. Задню та дві бічні сторони стола за-

шивали дошкою, залишаючи при цьому невелику відстань (6 см) до полиці. Зверху на полицю наставляли для схову молоко, продукти, начиння тощо. Аналогічні за функціональним призначенням столи з двома шухлядами, контурно вирізані спереду царгою та полицею знизу зафіксовано в селах Любівичі, Рубежівка, Калинівка, Каленське.

Стіл на двох схрещених ніжках – “стол на козликах” (с. Каленське), “козел” (с. Граби) – широко побутує в усіх регіонах України і є одним з найбільш давніх за походженням. Зокрема, сосновий стіл у с. Граби мав стільницю завдовжки 114 см, завширшки 99 см, заввишки стіл – 76 см. Стільниця складалася з трьох дощок, стягнених знизу двома поперечними шпугами. Х-подібні ніжки стягував у місцях їх перехрещення поперечний брус, який двома кінцями був наскрізно загнаний крізь видовбані в них діри. На кінцях поперечного бруса також видовбано наскрізні діри, в які вставлено вертикально два клини для стягування ніжок.

Аналогічний за формою сосновий стіл виготовив у 1965 р. столяр Олександр Закусило (1907 р.н.) у с. Каленське. Висота стола – 83 см, довжина стільниці – 105 см, ширина – 60 см. У місцях перехрещення брусів майстер зробив зарізи до половини товщини і вставив їх один в одний. Між собою обидві ніжки з'єднував горизонтальний брус. У верхній частині перехрещення брусів були закріплені упоперек два гранчасті бруски, по поверхні яких знаходилися чотири дошки, що творили стільницю.

На досліджуваній території побутували також столи з досить розвиненою царговою частиною та точеними масивними ніжками, які за формою нагадували столи стилю ренесанс. На ніжки цих столів використовували тверді породи деревини – ясен, дуб. Стільницю і царгову частину робили як з твердих, так і з м'яких порід деревини. Частіше це була сосна. Наприклад, стільниця стола із с. Осика при висоті стола – 80 см мала довжину 118 см, ширину – 68 см. Товщина ніжок у верхній частині сягала 14 см, ширина царги 25 см. Ніжки виточені з ясена, стільниця та царга – із сосни. Стіл був без шухляди.

Стільниця стола із с. Рудня-Базарська була завдовжки 130 см, завширшки 65 см, стіл – заввишки 75 см, ширина царгової дошки становила 25 см. Винос стільниці за краї царги дорівнював 12 см. Спереду стола на царговій дошці розміщено дві шухляди, завширшки 45 см кожна. Знизу під шухлядами вся площа зашита дошками. Царгова дошка загнана у видовбані в ніжці гнізда. Ніжки на ширину царги мають гранчасту форму. Нижче рівня царгової дошки ніжки виточені на токарному верстаті.

Стіл із с. Граби виготовлено повністю з ясена. Висота стола – 83 см, довжина його стільниці сягала 139 см, ширина – 66 см, винос стільниці за краї царги становив 20 см, товщина дощок – 3,5 см, ширина ніжок у верхній частині на рівні царги – 10 см. Нижче рівня царги ніжки точені. Передня царга в столі поділена на три шухляди, центральна з яких є правдивою, а дві бічні – імітацією. Ширина центральної шухляди становить 30 см, двох бічних – 20 см при висоті 10 см.

Більш розвиненим варіантом подібного типу був стіл із с. Українка, виготовлений на початку 50-х рр. повністю з ясена. Висота стола – 75 см, довжина стільниці сягала 115 см, ширина – 70 см, винос стільниці за краї царги – 10 см. В царговій дошці спереду знаходилося дві шухляди завдовжки 50 см, завширшки 40 см, заввишки 10 см. На передню стінку шухляд набиті профільовані рейки. Ручки металеві. Ніжки стола в нижній частині стягнуто двома поперечинами, що мали форму лука, поздовжня поперечина вбита у видовбані гнізда бічних поперечин.

Стіл у поліщуків відігравав значну роль у духовному житті, що було пов'язано з певними віруваннями та звичаями. Для прикладу, в с. Мелені при будівництві хати господиня наставляла їжу для майстрів саме на тому місці, де пізніше мав стояти стіл. Після закінчення будівництва стіл першим заносили до житлового приміщення, і тільки після цього на нього клали хліб та сіль, які символізували достаток сім'ї. Якщо сім'я з певних причин залишала оселю і перебиралася в інше місце проживання, то стіл залишали на своєму первісному місці, тоді як решту обладнання хати забирали. На весіллі стіл, де сиділи молоді, називали “першим столом”. За такий стіл садовили лише найрідніших, зокрема хрещених батьків, діда, бабу (с. Рудня-Калинівка). Великим гріхом вважалося сидати на стіл. На Святий вечір на стіл настеляли сіно, а зверху – скатертину: “святошний настольник” (с. Буки), “настольник” (с. Будо-Вороб'ї). Якщо в жінки розпочиналися пологи і їй важко було вродити, то старша жінка (“опитна бабка”) водила породіллю навколо стола три рази, промовляла молитву (с. Будо-Вороб'ї).

Таким чином, народні меблі для сидіння та прийняття їжі у селянському житті поліщуків були лаконічно простими за формою, максимально зручними в користуванні, їх розміри гармонійно вписувалися в невеликий житловий простір поліської хати.

Резюме

НАРОДНАЯ МЕБЕЛЬ ДЛЯ СИДЕНИЯ И ПРИНЯТИЯ ПИЩИ НА ПОЛЕСЬЕ (В МЕЖДУРЕЧЬЕ УЖА И ТЕТЕРЕВА) В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX В.

Сивак В.Ф. (Львов)

В статье на основе собранных автором полевых материалов из Полесья в междуречье Ужа и Тетерева рассматриваются два вида народной мебели: для сидения и отдыха (лава) и принятия пищи (стол, “ослон”).

Ключевые слова: Полесье, интерьер, народная мебель, вид, форма, стол, лава, “ослон”.

Summary

FOLK FURNITURE FOR SEAT AND MEALS IN POLESIE (BETWEEN THE RIVERS UZH AND TETEREV) IN THE FIRST HALF XX CENTURY

Syvak V.P. (Lviv)

The two types of folk furniture: for seating and rest (bench) and food reception (table, “oslon”) are examined in this paper, based on the field ethnographic materials, collected by the author in Polissya, between the rivers Uzh and Teteriv.

Key words: Polissya, interior, furniture, folk, type, shape, table, bench, “oslon”.

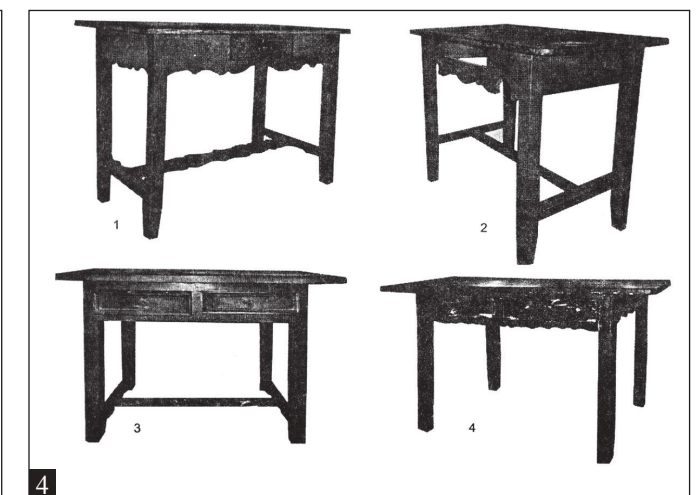
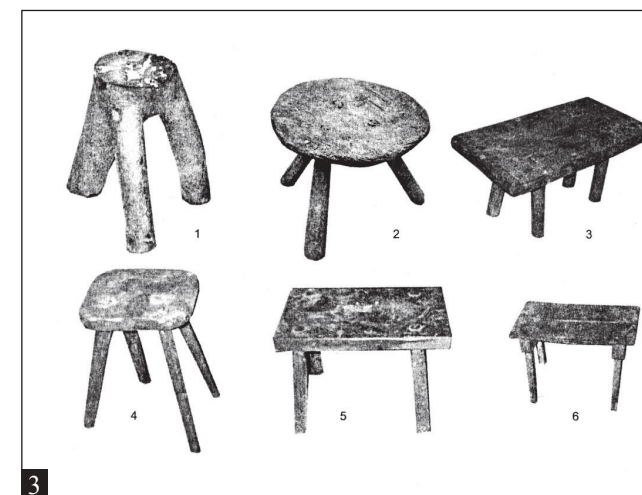
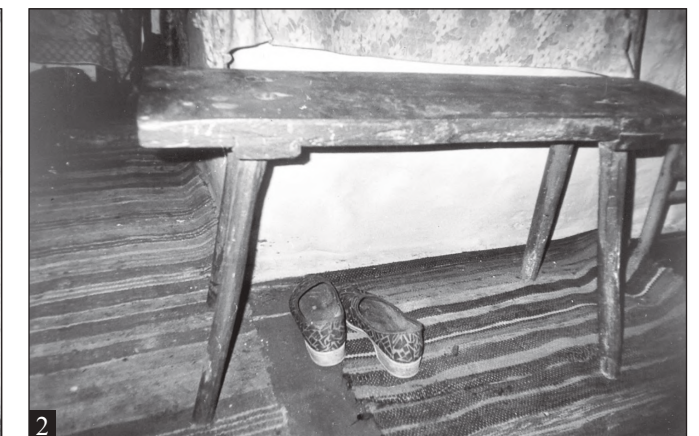


Фото 1. Лава у хаті, кін. XIX ст., с. Будо-Вороб'ї (світлина автора)

Фото 2. Ослін, середина XX ст., с. Буки (світлина автора)

Фото 3. “Ослончики”: 1 – с. Заруддя; 2 – с. Злобичі; 3 – с. Заруддя; 4 – с. Межиліска; 5 – с. Великий Ліс; 6 – с. Межиліска (світлина автора)

Фото 4. Столи: 1 – с. Базар; 2 – с. Межиліска; 3 – Вишневичі; 4 – с. Старі Вороб'ї (світлина автора)

Бацвін М.Я.
(Галич)

ОСОБЛИВОСТІ КОНСТРУКТИВНИХ ТИПІВ ВИРОБНИЧО-ГОСПОДАРСЬКИХ БУДІВЕЛЬ ОПІЛЛЯ 30-х рр. XX ст.

УДК 572.9:631.2

Анотація: У даній статті йдеться про особливості конструктивних типів виробничо-господарських будівель Опілля наприкінці XIX – 30-х рр. XX ст. на матеріалах Рогатинського та частково Галицького районів Івано-Франківської області. Життя кожної родини було пов'язане із матеріальною культурою, яка в свою чергу відображала у собі виробничо-господарську діяльність. Характер і кількість виробничих будівель села завжди були безпосередньо пов'язані із соціально-економічним станом господарства. Призначення даних споруд та техніка будівництва викладені у даному дослідженні.

Ключові слова: кузня, млин, олійня.

Важливе місце в пізнанні хліборобських традицій українського селянства займає народна архітектурна спадщина і передусім будівлі, що безпосередньо були пов'язані з хліборобською справою. Виробничо-господарські споруди обслуговували цілий ряд життєво необхідних для селян процесів залежно від переробки та зберігання продуктів, а також забезпечували виготовлення та ремонт знарядь праці, засобів пересування. Майже у всіх населених пунктах працювали млини, гуральні, броварні, медоварні, сукновальні, кузні. В селах поблизу Дністра знаходились копильні, де коптили і солили рибу. Вже в XV–XVI столітті в кожному п'ятому селі працювали олійні, які переробляли насіння льону – однієї з основних сільськогосподарських культур Опілля.

Дана проблематика на сьогодні досліджена не достатньо.

Особлива роль серед господарських споруд належала кузні. Майже до середини XX століття ця невелика, маловиразна, але дуже важлива споруда була обов'язковою у кожному селі. На території України обробка металів відома з доісторичних часів. Залізо вироблялося поблизу річок. Ще в XV–XVI ст. за допомогою води дерев'яні колеса приводили в рух молоти, ковальські міхи, що роздували вогняну масу в печі. Руда сплавлялася у великі кулі, які кляли під молоти, вибивали шлак та шкідливі домішки. Кузні були в кожному селі. У них ковалі виготовляли знаряддя, необхідні для сільськогосподарського виробництва, а також речі для побуту. Приміщення кузні було просторе. Тут, як згадує Іван Франко в нарисі “У кузні”, завжди було людно: “Йшлося до коваля, як у гості, як до сусіда, а не як до ремісника, щоб зробив те, що треба, та й бувай здоров, я тебе не знаю, а ти мене не знаєш. Батько такси ніякої за роботу не мав, що людям, то й мені, а нема готових – то й підожде. Але любив, щоб у кузні було весело, гамірно. При більшій компанії, при веселих розмовах та чарці горілки йому робилося найліпше” [11, с. 487].

На основі археологічних розкопок можна твердити, що тут виплавляли залізо в досить значній кількості. Археологічні розкопки виявили значну кількість залізного шлаку, а це свідчить про те, що тут плавляли метал. Художні вироби із срібла, золота й міді, бронзи, олова та свинцю уже в сиву давнину були окрасою побуту людини. Розкопки післявоєнних років, проведені на галицькому підгородді, виявили мідноплавильну піч та відходи бронзоліварного виробництва [3, с. 96]. Також постійно діючі археологічні експедиції Національного заповідника “Давній Галич”, до рук яких попадають вироби із заліза сільськогосподарського призначення, говорять нам про те, що ковальська справа була досить потужно розвинена і в XII–XIII столітті на території Опілля [7, с. 2]. Вже в XII ст. в околицях Рогатина працювало 5 копалень залізної руди. Назва села Руда Рогатинського району походить від того, що саме тут у давнину добували болотну руду [8].

На території Опілля з часів княжого Галича видобувалась і перероблялась руда болотного походження. Правда, поклади її були невеликими. Вже в другій половині XVII ст. перестали працювати печі-домниці на території Рогатинщини, хоч залізобудівні промисли і далі розвивались в Галичі, Рогатині, Войнилові [8].

Кожне село десь на вигоні або навіть в центрі села, якщо село було велике, мало по одній або декілька кузень. На Опіллі кузні будували каркасно-стовпової конструкції, стіни дильовані, покриті черепицею. Така кузня існувала в селі Дубівці Галицького району, власником якої був Литвин Федір [8]. Кузні будували подалі від житлових та інших господарських споруд десь на городі, в долині, на пагорбі. Заможні ковалі будували цегляні або кам'яні кузні, а дерев'яні зводили на цегляних або кам'яних фундаментах. В селі Підкамін' Рогатинського району кузня була мурована з цегли, покрита дахівкою, її власником був коваль Балабанський Михайло; у селі Блюдниці Галицького району існувала кузня, змурована з цегли, покрита бляхою, поч. XX століття [8].

Такі кузні були в селах Комарів, Крилос, Залуква, Темерівці, Пукасівці Галицького району. А в селах на лівобережжі Дністра (Тустань, Поплавники, Кінашів, Дем'янів Галицького району та Вербилівці, Бабухів, Пуків, Чернів, Конюшки Рогатинського району) кузні споруджували валькованої конструкції. У великих селах було по три кузні, стіни вальковані, покриті дахівкою (розміри 4x4 м) [8]. Кузня у селі Залуква Галицького району, за свідченнями жителів цього ж села Лисак Кароліни Іванівни і Чабака Петра Івановича, була побудована ковалем Мацькевичем Стахом Васильовичем на початку століття (орієнтовно 1902–1905 року) біля власної хати на окраїні села. Письмові згадки про кузню в архіві міста Галича не збереглися. Тому опис будівлі і перелік робіт, які там виконувалися, зроблено на основі свідчень сусідів коваля і його сина, який успадкував ремесло і саму кузню від свого батька. Син Мацькевича Стаха Васильовича Мацькевич Григорій Стахович працював у даній кузні з 1931 до 1965 року.

За час існування кузні капітальних ремонтів приміщення не проводилось (крім заміни прогнилих гонтів на даху). Конструкція кузні являє собою каркасний тип з заповненнями стін “дильнами” в заміт. Південно-східний кут, де знаходився горн, по вертикалі підтримуючі стовпи викладені із міркувань протипожежної безпеки з білого каменю-вапняка (“плити”) на глиняному розчині. Кузня являє собою однокамерний тип конструкції без вікон і стелі з двосхилим дахом на кроквах з бантинами. Причілки зашальовані дошками вертикально. Із східної сторони підвалини і платви утворюють випуст – піднавіс, який становить собою частину конструкції будівлі і знаходиться під одним спільним дахом з кузнею.

Матеріал каркасних конструкцій – дубовий тесаний брус перерізом 18x20см. Заповнення стін – осикові і липові “дильни” – напівколоди з кругляка діаметром 25–30 сантиметрів, які затесаними кінцями входили в пази, видовбані в стовпах і підкосах. З'єднувалися стовпи з відкосами у півдерева з косим відкритим зубом. Дах виготовлено з крокв, з'єднаних бантинами, і покрито коленою дранкою. Приміщення кузні – без вікон. Освітлення – через широкі одноствулкові двері, розміщені у передній стіні, поверненій на південь. Двері відкриваються назовні, укріплені на металевих гаках довгими на ширину дверей завісами. Завіси укріплено саморобними чотиригранними цвяхами, для яких у металі пробито чотиригранні діри розмірами 4x6 міліметрів.

Сільський коваль займався ремеслом переважно у вільний від роботи час. Робота у кузні йшла щонайбільше взимку, влітку були лише два короткі сезони: плуговий та серповий. Влітку відмикав кузню хіба що тоді, коли хтось нагодився з якоюсь більшою та пильною роботою [6, с. 324]. Працювали у кузні коваль і помічник. Помічниками були учні, які одночасно з вивченням справи виконували різноманітну роботу: розпалювали вогонь у горні, наводили порядок в будівлі, приміщенні для механізму. При кузні була також житлова кімната з піччю та двома віконцями, де могли заночувати люди, очікуючи своєї черги (с. Чернів) [8].

Важливою виробничою спорудою у селах також були млини. Вони з'явилися на території України ще в XII ст., а з XIV ст. часто згадуються у давньоруських пам'ятках. Батьківщиною водяного млина вважається Стародавній Рим [4, с. 91]. Млини на території Опілля відомі також з XV ст. у таких селах Рогатинського району: Бабинцях, Черневі, Жовчеві, Фразі, Псарах, Васючині, Липиці Горішній, Стратині, Свістільниках [9, с. 497]. Водяні млини, як і вітряки, а загалом і інші господарсько-виробничі споруди, виникли в умовах натурального господарства і були нерозривно пов'язані з хліборобством. За часів феодалізму млини стали джерелом значних прибутків. Селяни і міське населення змушені були молоти зерно тільки на панських млинах, інакше накладався штраф. Існував звичай, за яким за помол збіжжя платили не грішми, а зерном [11, с. 484]. У першій половині XX століття за млин платили податок, це свідчить про те, що власниками були заможні селяни [1, арк. 1 – 4].

Розрізняють водяні млини двох видів: колісні й мунтовчасті. Останні – це прообраз сучасної турбіни. У них на вертикальній осі були лопаті, розташовані під кутом. Потік води, потрапляючи на лопаті, змушував вісь з насадженими на неї жорнами обертатися. Це одні з перших примітивних млинів, які будували на ріках із сильною течією [11, с. 486]. Ще один принцип дії водяного простого млина працював за таким механізмом. З одного кінця довгої осі закріплювався камінь, з другого припасовувалися сторчові лопаті. Коли таке колесо встромлювали у річку, воно починало обертатись, повертаючи водночас і камінь. Під нього знизу кляли другий камінь, що залишався нерухомим. Між ними сипали зерно, яке розтиралось на борошно [4, с. 91].

Колісні водяні млини бувають переважно двох видів: наливні й підливні. В Україні більшого поширення набули наливні млини, при яких ріка обов'язково запруджується. У селі Кінчаки Галицького району млин мав таку конструкцію – воду пускали лотком на ринву (жолоб). Приблизно на половині віддалі від ринви до водяного дзеркала потоку обладнували вал з водяним колесом. Вода, падаючи на нього, заповнювала по колу ящикки-кювети і своєю вагою обертала колесо [1, арк. 1; 2, арк. 1–4]. На рівнинних річках вода на ко-

лесо потрапляє завдяки створенню (з допомогою гребель) спеціальних водоймищ [11, с. 484]. Такий млин існував у Путятинцях Рогатинського району [9, с. 741–742].

Водяні млини глибоко увійшли в побут українського народу. Життєва мудрість, яка знайшла віддзеркалення у народних прислів'ях та приказках, часто пов'язана з водяними млинами. Коли хочуть заспокоїти людину, перекопати її в тому, що минуть біди і невдачі, кажуть: “Усе перемелеться – мука буде”. Старожили із села Беньківці, яке розташоване на річці Свірж Рогатинського району, розповідають, що для будівництва водяного млина вибиралось місце, яке дозволяло б на потоці створити греблю, подати воду до вертикального колеса-привода, закріпленого на горизонтально встановленому валі. При обертанні колеса відповідно повертався і вал, а через систему передач приводилися у дію механізми розмелювання зерна [11, с. 485].

У селі Княгиничі Рогатинського району через річку Свірж було прокладено три дерев'яні мости. Середній міст був збудований з дуба з прибудованими лотками. Вони регулювали воду для турбін млина, де було встановлено два вальці. У селі Колоколин Рогатинського району млин працював на водяній турбіні. У вертикальній осі під кутом були розташовані лопати. Потік води, потрапляючи на лопати, приводив вісь у робоче положення таким чином, що насаджені на неї жорна змушені були обертатися. У селі Чернів Рогатинського району млин працював таким чином. Воду пускали лотком на жолоб. Приблизно на половині відстані від жолоба до водяного дзеркала потоку обладнували вал з водяним колесом. Вода, падаючи на нього, заповнювала по колу ящики і своєю вагою обертала колесо. Житель села Чернів Рогатинського району Озарків Ярослав сконструював вітряк, який приводив у рух млинок, що переробляв тільки просо на пшоно.

На рівнинних річках вода на колесо потрапляла завдяки створенню за допомогою гребель спеціальних водоймищ. На початку ХХ ст. водяні млини поступово витіснялися паровими машинами. Такий млин існував у селі Беньківці. Він датувався початком ХХ століття. Архітектурні форми споруд млинів майже не мінялись з віками і дійшли до нас у своєму первісному вигляді. На початок двадцятих років ХХ ст. млини існували у Більшівцях – один млин [9, с. 623], Бурштині – два млини [9, с. 663], Скоморохи – два млини, Дитятин – один [9, с. 780] Галицького району, Липиця Долішня – один [9, с. 700], Пуків – два [9, с. 723], Черче – один млин [9, с. 781] Рогатинського району.

Вітряки-млини у ХVІІІ–ХІХ ст. були масово поширені на території України, проте на території Опілля зустрічаються рідко сама конструкція вітряка була пристосована до того регіону, де кліматичні умови давали змогу йому працювати. На Опіллі ж перевагу мали водяні млини.

До цікавих господарсько-виробничих споруд належать олійні, які влаштовували власники в окремих приміщеннях, а іноді у сінях чи коморі. На Опіллі олійні були майже в кожному великому селі. У деяких селах було і по дві олійні. Такі олійні були у селах Пуків, Підкамінь Рогатинського району, власниками яких були Генега Дмитро, Мороз Йосип. У селі Тязів власником олійні був Боднарчук Федір. У нього на подвір'ї знаходилась олійня, яка складалася із сіней, кімнат, де розміщувався механізм, і галереї. В олійні працювала вся його сім'я. Основним інтер'єром олійні була піч із заглибленням у плиті (ринкою), прес, млинки, корита. У селі Підкамінь Рогатинського району Синак М.В. розповів про процес виготовлення олії. Олійня складається із двох стовпів (лапок), на кінці яких горизонтально насаджували масивну колоду (в'язь). Приблизно посередині стовпів вставляли дві “мачухи” – розколоті балки (на кругляки). Над верхньою “мачухою” на обох кінцях розташовували дерев'яні масивні клини (увінчані у вирізах стовпів отвори), куди заправляли “мачухи”. В нижній “мачусі” була видовбана ямка з жолобом для мішка з насінням та для стікання олії. Для видавлювання олії два робітники били довбнями по клинах, які входячи в отвори стовпів, натискували на верхню “мачуху”.

Насіння льону, конопель, соняшника сушили, товкли в ступі або розмелювали в млинку. Потім масу замішували водою в коритах. Цю мішанину – тісто засмажували в заглибленій плиті (ринці), порціями згортали в лляну тканину і закладали в колоду. Зверху на колоду прикладали ковбан, який називали “хлопець”, і закручували шрубкою. В шрубі було дві ручки. Коли закручували шрубку ручками, тоді і текла олія. Із шести кілограмів насіння льону, соняшника, конопель виходило два літри олії. Відходи називались макухою [4, с. 91].

Олійні будували переважно стовпової конструкції. Стіни були дильовані або вальковані. Переважали двокамерні споруди – хата + сіни (село Залуква Галицького району). Покривали солом'яними сніпками, рідше дралицями (село Блюдники, Галицького району) або дахівкою (село Колоколин Рогатинського району) [8]. Олійні були в Черчі, Дичках і Вишневі Рогатинського району, де витискали олію з зернят конопель, льону, сої, соняшника, маку [9, с. 497].

Отже, виробничо-господарські споруди у селах Галицького та Рогатинського районів вносили важливий аспект у життя населення. Займаючись хліборобством, селянин вів практично безперервний спосіб життя

від одного процесу збору урожаю до його перероблення. Насіння льону, конопель перетворювали у олію, пшеницю, жито, овес перемелювали на муку, а сільськогосподарські знаряддя праці з металу виготовляв коваль. Всі ці заняття вимагали багато часу та тяжкої праці селянина. Однак цей життєво необхідний процес вносив свої корективи у вдосконалення даної роботи, що спричиняло перш за все покращання та вдосконалення конструктивних типів виробничих споруд на території Опілля, які, в свою чергу, практично не відрізняючись від загальноукраїнських типів будівництва та процесу виробництва, мали свої характерні відмінності.

Джерела та література

1. Центральний державний історичний архів у м. Львів, ф.302, 1899–1944 рр. Описи. Пол., укр. мова. Крайове господарське товариство “Сільський господар”, м. Львів, оп.1, спр. 661. – 5 арк.
2. Центральний державний історичний архів у м. Львів, ф.302, 1899–1944 рр. Описи. Пол., укр. мова. Крайове господарське товариство “Сільський господар”, м. Львів, оп.1, спр. 657. – 6 арк.
3. Ауліх В. Ковалі золота, срібла й міді давнього Галича / В. Ауліх // Жовтень. – 1997. – № 10. – С. 96.
4. Данилюк А. Шляхами України : етнографічний нарис /А. Данилюк. – Львів : Світ, 2003. – С. 91.
5. Виноградська Г. Традиційне олійництво в Україні: технологічний та етносоціальний аспект / Г. Виноградська // Наукові записки. – Вип. 9–10. – Львів, 2006. – С. 89–92.
6. Етнографія України: навч. посіб. / за ред. проф. С.А.Макарчука. – 2-ге вид. , перероб. і доп. – Львів : Світ, 2004. – С.324 - 325.
7. Етнографічний науковий архів ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”. Ф.1. Рукописні матеріали про господарство та матеріальну культуру Опілля в 90-х рр. ХІХ ст. – 30-х рр. ХХ ст. (на матеріалах Рогатинського та Галицького районів Івано-Франківської області) оп. 8., спр. 1. – 4 арк.; спр. 2. – 5 арк., спр. 3. – 4 арк., спр. 4. – 6 арк., спр. 5. – 7 арк.
8. Звіти етнографічних експедицій по селах Опілля, згідно написання наукових тем науковців Національного заповідника “Давній Галич”, які діяли протягом 1997–2014 рр. : 1997 р. – 20 с.; 1999 р. – 56 с.; 1999р. – 56 с.; 2000 р. – 55 с.; 2003 р. – 70 с.; 2006 р. – 75 с.; 2011 – 176с.; 2014 р. – 125 с. Звіт археологічної експедиції за 2004 р. – С. 2.
9. Рогатинська земля. – Нью-Йорк–Сідней–Париж–Торонто, 1996. – Т. І. – 998 с.
10. Рогатинська земля. Нью-Йорк–Сідней–Париж–Торонто, 1996. – Т. 2. – 834 с.
11. Українське народознавство / за заг. ред. С. Павлюка, Г. Горинь, Р. Кирчіва. – Львів : Фенікс, 1994. – 607 с.

Резюме

ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУКТИВНЫХ ТИПОВ ПРОИЗВОДСТВЕННО-ХОЗЯЙСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ ОПОЛЛЯ 30-х гг. ХХ в.

Бацвин М.Я. (Галич)

В данном исследовании описаны особенности конструктивных типов производственно-хозяйственных зданий Ополья 30-х гг. ХХ в. на материалах Рогатинского и Галичского районов Ивано-Франковской области. Жизнь каждой семьи была связана с материальной культурой, которая в свою очередь отражала в себе производственно-хозяйственную деятельность. Характер и количество производственных зданий деревни всегда были непосредственно связаны с социально-экономическим состоянием хозяйства. В статье изложены техника строительства и назначение строительных сооружений.

Ключевые слова: кузница, мельница, маслобойня.

Summary

THE PECULIARITIES OF CONSTRUCTIVE TUPES OF MANUFACTURING HOUSEHOLD BUILDINGS OF OPPILLYA IN THE 30s OF THE XX CENTURY

Baczvin M.Y. (Galych)

This article is about the peculiarities of constructive types deals to features of manufacturing household buildings in Oppillya at the end of the XIX century and in 30 years of the XX century (based on the materials of Rogatyn and partly Halich district Ivano-Frankivsk regions). The life of every family structural was connected, with the economic culture which reflected the householding activity. The character and a number of manufacturing buildings in the village were always closely connected with social-economic household. The appointment of these buildings and the building technics are described in this research.

Key words: the smithy, a mill, an oil mill.

Герій О.О.
(Львів)

МОТИВ ВАЗОНА В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ МИСТЕЦТВІ Й АРХІТЕКТУРНОМУ ОРНАМЕНТІ ЛЬВОВА ПЕРІОДУ МОДЕРНУ

УДК 7.016.4:745.03(477)

Анотація: В статті розглянуто зв'язок українського модерну з народним мистецтвом на прикладі трансформації здавна поширеного в народній орнаменті мотиву “вазон”. Показано, як свідомий пошук найбільш виразних форм, які б асоціювались з поняттям “український”, привів архітекторів Львова початку ХХ ст. до вибору окремих регіональних трактувань орнаментального мотиву вазона. Підкреслено формальні й функціональні зміни, яких зазнав народний мотив, пристосований до декорування споруд Львова.

Ключові слова: український народний орнамент, мотив вазона, архітектура Львова, модерн.

Активний інтернаціональний взаємообмін інформацією та мистецькими ідеями, притаманний сьогоденню, з одного боку, космополітизує мистецтво, а з іншого, як противажна сила, спонукає зрозуміти унікальність етнічного мистецтва, знайти шляхи збереження національної своєрідності у художній культурі. Непрості питання про те, як може розвиватись у сучасних умовах етномистецька традиція, хвилюють багатьох художників і мистецтвознавців, і у пошуку відповідей на них може допомогти звернення до досвіду митців початку ХХ ст.

Тоді Львів як столиця Галичини, провінції Австро-Угорської імперії, був включений у потужні інтеграційні європейські процеси, його архітектура й мистецтво розвивались в єдиному руслі з європейською культурою, синхронно проходячи усі стадіальні стильові трансформації від історизму (неоготики, неоренесансу, необароко тощо) до модерну, який змінював свої форми від сецесії (декоративного модерну) до стилізаторського та функціоналістського модерну [3, с. 122–123]. Цікаво, що спершу львівські будівничі освоювали новий стиль у його загальноєвропейських формах, тобто у спорудах початку ХХ ст. можна впізнати риси віденської сецесії, берлінського чи празького модерну тощо. У Львові мали замовлення іноземні архітектори, втілювались типові проекти віденських каталогів, але переважно до розбудови міста залучались місцеві фахівці, вихованці Львівської Політехніки (тоді – Технічної академії).

Творча й педагогічна робота архітектурного факультету цього закладу від самого початку була спрямована на пошук оригінальних ідей, самостійне осмислення викликів часу та моди, освоєння нових матеріалів та форм, самобутній синтез різних видів мистецтва в єдиному архітектурному ансамблі. А тому закономірним стало те, що в дуже скорому часі, паралельно з освоєнням здобутків європейського модерну, місцеві архітектори поставили питання пошуку власного стилю, опертого на знання місцевої мистецької традиції. Для цього студентів заохочували вивчати народне дерев'яне будівництво, писати наукові розвідки про давні українські церкви, робити замальовки місцевих архітектурних шедеврів. Так, професор Львівської Політехніки Юліан Захаревич разом зі студентами у 1888-1889 рр. здійснив студії українських дерев'яних церков, а впродовж 1902-1914 рр. замальовки та дослідження 75 гуцульських та бойківських церков зробив випускник цього закладу архітектор Тадей Обмінський (тепер зберігаються у львівському скансені) [1, с. 33]

Як зауважено у численних дослідженнях мистецтвознавців, національний напрям модерну у Львові, відповідно до того, на традиції якого етносу опирався, мав варіанти український (“гуцульська сецесія”), польський (“закопанський стиль”), єврейський [1, с. 27; 12, с. 113]. Повній характеристиці національного напрямку модерну в архітектурі Львова, виявленню мистецьких особливостей кожного з варіантів присвячено праці О. Ноги, Ю. Бірюльова, І. Жука, Р. Липки, Р. Грималюк та ін.

Те, що в пошуках джерел творчого натхнення митці початку ХХ ст. звертались до народного мистецтва, не викликає сумнівів, вони й самі про це зізнавались, та й дослідники їхньої творчості достатньо повно показали, які форми, конструкції, орнаменти запозичені з народної дерев'яної архітектури. Однак цікаво поглянути на явище з іншого боку, тобто з'ясувати, а яких трансформацій у руках професійного митця доби модерну зазнав конкретний народний мотив. Для прикладу розглянемо у цій статті поширений в народній орнаменті мотив вазона.

Вазон є одним з основних орнаментальних мотивів народного мистецтва, і не тільки українського, але й багатьох інших етносів. В українському народному мистецтві він – один з найпопулярніших у вишивці, килимарстві, художньому розписі, різьбленні. Майстри Подніпров'я, Поділля, Карпат і Прикарпаття часто

використовували цей мотив у створенні декоративних композицій. Походження орнаментального мотиву “вазон” виводять від міфологічного образу Дерева життя (Світового дерева) – символу вертикального порядку світобудови, знаку єднання зі світом предків [9, с. 179]. Батьківщиною мотиву вважають Ассирію, а його поширення в Україні пов'язують із впливами Відродження [6, с. 66-70].

Як справедливо зауважила дослідниця Марина Юр, у різних видах мистецтва “вазон має свою пластичну мову вираження, обумовлену, насамперед, матеріалом і технікою виконання” [11, с. 113]. Так, у виконанні техніками вишивки, перебірного ткацтва, різьблення чи кування вазон має більш геометризовану, графічно-лінійну інтерпретацію. Навпаки техніка розпису (на кераміці, стіні, дереві, писанці тощо) надає йому більшої живості, мальовничості, асиметричності у проробці деталей. Водночас, трактування цього орнаментального мотиву вирізняється власними особливостями в мистецтві кожного регіону України, що резонно підкреслено в численних дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців.

До загальних і родових характерних рис мотиву належить збереження архетипної композиційної схеми: виділена центральна вертикальна вісь, що внизу розпочинається із зображення вазона чи іншого символічного натяку на землю (трикутника, ромба, горизонтальної риски) [2, с. 15], а вверху завершується квіткою чи кільцем, зіркою, іншим астральним символом. Бокові фітоморфні елементи композиції розміщені переважно дзеркально-симетрично відносно вертикалі, або хоча б білатерально, із збереженням загальної рівноваги мас і форм справа і зліва від осі. Найчастіше композиція вертикально витягнута, однак, залежно від відведеного місця на предметі, який слід декорувати, “вазон” може бути зменшений у висоті, а розвинений у ширину. В народному мистецтві поширеними також є зредуковані варіанти мотиву “вазон” – квітуча гілка, букет [2, с. 17].

Регіональні особливості мотиву проявляються у способах поєднання дрібних елементів, у своєрідності форм, контурів, кольорового вирішення усіх складових частин мотиву. Отже, порівняння цих дрібних деталей і визначає спільності та відмінності у трактуванні “вазонів”.

Архітектурний орнамент сецесії (декоративної стадії модерну) достатньо багатий на фітоморфні мотиви. Квіти, букети, “деревця” були поширеними складниками пишної ліпної оздоби фасадів будівель, їх кованих решіток та брам, їх вітражів та розписів вхідних і сходових вузлів. При цьому часто орнаментальні мотиви не позбавлялися своєї природної підоснови, декоративна узагальнююча стилізація не торкалася натурної видової своєрідності квітки чи листка, тому без зайвих зусиль в сецесійних оздобах можна впізнати лілії, маки, настурції, мальви, кленове чи каштанове листя тощо. Наприклад, в ліпних прикрасах сіней прибуткової кам'яниці по вул. Бандери, 61 (архітектори І. Вінярж, К. Драневич, 1907) використано букети маків із натуралістичним трактуванням їх квіток і листя, а композиції із каштановим листям оздоблюють фасад житлового будинку на Глибокій, 4 (архітектори В. Гертман, А. Богохвальський, 1907-1909).

Видовжені по вертикалі площини ступок вхідних брам резонно було прикрасити мотивом вузьким, дзеркально-симетричним, витягненим у висоту, в якому був би акцентований рух знизу догори, тобто стилізованим “деревом”. Однак композиція і формовираз “дерев” декоративного інтернаціонального модерну далекі від прийомів народного мистецтва. Вони швидше віддалено нагадують давні месопотамські прототиби, на зразок бачених у Берлінському музеї і вивчених на лекціях з історії мистецтва прикрас Вавилонських воріт Іштар. Зокрема, такі “ассирійські” мотиви вазона-дерева прикрашають ковані брами прибуткової кам'яниці по вул. Богуна, 5 (архітектор І. Левинський, 1906-1907).

Переважає більшість “деревоподібних” рослинних мотивів сецесії скомпонована за новознайденими схемами, відмінними від усіх попередніх стилів: це і специфічне зміщення пропорцій, коли стебло дуже високе, а білатеральне листя відходить від нього лише у крайній нижній і крайній верхній позиціях (вул. Бандери, 49); це і вертикальна композиція, сформована двома гілками з листям, переплетеними між собою і довкола круга, вписаного в “крону” (вул. Нечуя-Левицького, 13); або це своєрідний “букет” із трьох-п'яти рослин із дуже довгими оголеними стеблами, прямими чи вигнутими як “удар батога”, внизу скріплені умовною лінією землі, а уверху завершені листям чи поодинокими квітками (вул. Опільського, 2 (архітектор М. Ковальчук, 1909), вул. Єфремова, 33, Грюнвальдська, 8). Якщо для фітоморфного мотиву архітектор сецесійної споруди відводить розтягнену по горизонталі площину нижньої тахлі вхідної брами чи декоративного панно під вікнами верхніх поверхів, чи центральну частину ажурної решітки балкона, то мотив “вазона” набуває вигляду стилізованого кошика квітів, з непарною кількістю стебел, примхливо вигнутих у різні боки (вул. Кравчука, 14 (архітектор А. Богохвальський, 1907), вул. Опільського, 6 (архітектор А. Рабінович, 1911)). Загалом пластична мова форм сецесійного орнаменту дотримується засад європейської сецесії і виражається у специфічних петлястих вигинах стебла, як удар батога, або у властивому почерку Отто Вагнера – вписуванні стилізованих рослинних елементів у квадратний модуль, або у примхливо викрученому, наче в неоготичному орнаменті, листі лавра тощо.

Усі названі особливості орнаментальних композицій на зразок букета чи вазона абсолютно точно узгоджуються із тенденціями стилізації рослинних мотивів європейського модерну, але важко спостерегти у них вплив народного орнаменту. На цій стадії розвитку декору львівської архітектури паралелі з народними традиціями пролягають швидше на рівні поетично-пісенної образності, ніж на рівні візуальних форм, тобто для стилізації обирали оспівані в народницькій літературі мальви, хрещатий барвінок (вул. Глибока, 12 (архітектор Я. Рисяк, 1912), соняхи. Особливо популярним було зображення соняхів, їх розміщували або віночком (вул. Пекарська, 38, архітектор К. Мокловський, 1905), або рядком (вул. Коновальця, 88, архітектори С. Дец, М. Макович, 1906), або так, наче вони ростуть за тином, і виглядають своїми головками з-поза прутів огорожі (декор кованої брами по вул. Героїв УПА, 22).

Міняється стан речей аж тоді, коли архітектори й декоратори свідомо спрямовують погляд на народне мистецтво. Шукаючи формовираз для споруд українських установ, йдучи за побажанням замовників підкреслити “українськість” закладів вже навіть в екстер’єрі будівель їх розташування, Іван Левинський й архітектори, які з ним співпрацювали: Тадей Обмінський, Олександр Лушпинський, Лев Левинський звертають увагу на традиційну гуцульську дерев’яну архітектуру й орнамент [7, с. 56]. Вони запозичують вирішення форм дахів, кронштейнів, переводять у ліпний і керамічний декор фасадів окремі мотиви гуцульського народного мистецтва.

Одною з найвідоміших львівських споруд “національного стилю” була будівля Українського страхового товариства “Дністер” (архітектори І. Левинський, Т. Обмінський, О. Лушпинський, Л. Левинський, 1905). У її оздобленні ще чисто сецесійний ліпний декор із лаврового листа і вертикальних тяг з паралельними лініями фестонів поєднано з фризами полив’яних керамічних плиток. Орнаменти цих плиток виконані у кольоровій гамі, властивій гуцульському гончарству (білий, охристий, зелений, коричневий), однак їх геометризовані мотиви швидше запозичені із гуцульського різьблення у дереві чи вишивки: хрестики, ромби, “очка” тощо. Мотив “вазон” у керамічному декорі фасадів “Дністра” присутній у двох зредукованих варіантах: “квітки” і “сосонки”.

Квітка має геометризоване накреслення, наче перекочувала в облицювальну керамічну плитку з тканих верет чи вишивки низинкою. Генетично вона споріднена з “головками” (“головкате”, “берегині” [10, 109, 112]. Вона прив’язана до “землі” (горизонтальної лінії понизу вінцевого фризу будівлі чи керамічних тахель під вікнами), має чотири спрямовані вверх листки, стилізовані до заломлених під прямим кутом гачків, і голівку у формі ромба. Таким чином візуальний і семантичний зв’язок рапорту керамічних полив’яних плиток на фасаді будинку “Дністра” із народним мотивом Світового дерева = Великої богині-берегині = вазона зберігається, вертикальна тридільна будова узгоджена з архетипними уявленнями українців [5, с. 51-52]. Однак модерні стилізації, пристосування мотиву суто для виконання декоративної мети заторкнули вирішення листя (колись рук) головкатою мотиву. Листків не два, як на уставці дитячої сорочки з Рахівщини [10, с. 109], а чотири, до того ж вони відчутно геометризовані, підпорядковані підкресленню загального ромбічного силуету мотиву.

Інакше стилізовано цей же гуцульський мотив у керамічному вінцевому фризі будинку для українських студентів – Академічному домі на вул. Коцюбинського, 21 (архітектори І. Левинський, Т. Обмінський, Філемон Левицький, 1904–1906). Тут збережено нижню трикутну основу й ромб-голівку, зате листки-руки відокремлено, зредуковано їх до двох кружечків, розташованих по обидва боки від центрального елементу.

Народний орнаментальний мотив “сосонка” – візерунок у вигляді лінії з рисками або листками з обох боків, які частіше скомпоновані дзеркально-симетрично під кутом 45° [9, с. 321]. У такому вигляді сосонки часто присутні на розписах гуцульських писанок, і в такому ж, незміненому вигляді вони перенесені в керамічні плитки декору надвіконних горизонтальних фризів споруди дяківської бурси у Львові по вул. Озаркевича, 2а (архітектори Т. Обмінський, І. Левинський, 1904). Навіть чергування кольорів – червона і зелена сосонки – запозичене з писанкарства.

В оздобленні цієї ж споруди присутній ще один варіант мотиву “сосонка” – ускладнений, семантично більш виразний, подібний на дерево-вазон. У нього рівний вертикальний стержень, від якого симетрично і поярусно ритмічно відходять обабіч видовжені листочки, завершується великою квіткою. Майстри народного мистецтва весь час пам’ятають про генетичний і семантичний зв’язок цього мотиву з “деревом”, тому зображають завжди вертикально. Натомість у керамічному декорі фасаду дяківської бурси сосонку з тюльпаноподібною квіткою в завершенні розмістили догори ногами, звисаючи по боках віконного отвору, наче популярний у європейському сецесійному орнаменті фестон. В оздобленні фасаду будинку “Дністра” так само вільно повелися з деревом-сосонкою, яка має квітку-розетку в завершенні, – його поклали горизонтально, вільно сполучивши з іншим популярним мотивом гуцульського різьблення – “пшеничкою” [4, с. 48], використавши як рапорт для повторення в поперечному між’ярусному розмежувальному фризі.

З цього видно, що слідування народним традиціям було для професійних митців суто зовнішнім, їх приваблювали лише візуальні характеристики мотиву, його придатність до гармонійного komponування в задуману автором цілість. А за зовнішніми характеристиками гуцульські мотиви “сосонка” й “пшеничка” як лаконічні, гранично узагальнені зображення ідеї рослини приваблювали українських митців доби модерну з двох головних причин.

По-перше, вони легко уклалися в елементарні геометричні прямокутні форми-модулі й надавалися для різноманітних способів komponування й узгодження з іншими архітектурними деталями споруд. Зокрема, їх часто стилізував у своїх проектах кованих решіток Михайло Стефанівський [8, с. 94].

А по-друге, своєю чіткою геометризovanістю вони яскраво відрізнялися від популярного в той час у межах Австро-Угорської імперії на територіях Польщі та України орнаменту “закопанського стилю”. У виступах в тодішній пресі, в численних дискусіях про необхідність створення самобутнього місцевого мистецтва “закопанські” мотиви в архітектурі та орнаменті, базовані на творчому переосмисленні традиційного мистецтва жителів Підгалля, асоціювалися з польським етнічним колоритом [12, с. 65-78]. Переважаючими мотивами закопанського орнаменту були рослинні гілки та вазони з тонкими, плавно вигнутими стеблами, дрібними листками, квітками, найчастіше трипелюсткової тюльпаноподібною форми, скомпонованими досить розріджено. І хоч починаючи від альбому Едгара Ковача (1899) і до початку Першої світової війни на території Галичини відбулось значне взаємне проникнення “закопанських” і “гуцульських” елементів [7, с. 61; 12, с. 85], у тих випадках, коли замовники наполягали на “українській виразності” споруд та їх оздоблення, львівські архітектори обирали лаконічні, геометризовані мотиви гуцульського орнаменту. Щоб підкреслити відмінність від декоративно поданих квіткових мотивів інтернаціонального характеру сецесійних стилізацій і, водночас, щоб відмежуватись від близьких до узагальненого народного мотиву вазона орнаментальних форм “закопанського стилю”, митці архітектурного бюро І. Левинського звернулись до лаконічних, максимально узагальнених гуцульських орнаментальних інтерпретацій ідеї Світового дерева – мотивів того ж семантичного ряду, що й вазон: “головкатою”, “сосонки”, “пшенички”. Однак у своїх творах архітектори доби модерну часто жертвували усталеним семантичним умотивуванням розміщення та орієнтації мотиву на догоду власній, цілісно задуманій декоративній композиції.

Джерела та література

1. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 184 с.
2. Борисов Ю.Б. “Вазон” як основний мотив народного мистецтва // Вісник ХДАДМ. – № 1. – 2007. – С. 14–18.
3. Вуйцик В.С., Липка Р.М. Зустріч зі Львовом: Путівник. / В.С.Вуйцик, Р.М.Липка. – Львів : Каменярь, 1987. – 175 с.: іл.
4. Курилич М.В. Гуцульський орнамент / М.В. Курилич ; упоряд., передм., післямова і дод. Л. Довга. – К. : ЛК Мейкер, УВЦ, 2001. – 126 с.: іл.
5. Мельничук Ю. Дерево життя у вишивках / Ю. Мельничук // Артанія. – 1998. – № 4. – С. 51–52.
6. Найден О.С. Орнамент українського народного розпису / О.С. Найден. – К. : Наук. думка, 1989. – 134 с.
7. Нога О. Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат / О. Нога. – Львів : Центр Європи, 2009. – 191 с.
8. Нога О.П. Михайло Стефанівський: Історія життя та творчої діяльності / О.П. Нога. – Львів : НВФ “Українські технології”, 2004. – 108 с.
9. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Селівачов. – К. : Редакція вісника “АНТ”; Ніжин : ТОВ Вид-во “Аспект-Поліграф”, 2005. – 400 с.
10. Сологуб-Коцан Т. Орнаментальні мотиви гуцульської народної вишивки Закарпаття (Великобичківський осередок) кінця XIX – першої половини XX ст. // Русин. – 2010. № 3 (21). – С.105–125.
11. Юр М.В. Трансформація образності традиційного народного мотиву “вазон” у творчості професійних митців / М.В. Юр // Вісник ХДАДМ. – 2002. – № 6. – С. 113–117.
12. Tondos B. Styl Zakopiański i Zakopiańszczyzna / Barbara Tondos. – Wrocław : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 2009. – 223 s.

Резюме

МОТИВ ВАЗОНА В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ІСКУССТВІ І АРХИТЕКТУРНІЙ ОРНАМЕНТІ ЛЬВОВА ПЕРІОДА МОДЕРНА

Герій О.О. (Львів)

В статті розглянуто зв'язок українського модерну з народним мистецтвом на прикладі трансформації давнього розповсюдженого в народній орнаменті мотива "вазон". Показано, як свідомий пошук найбільш виразних форм, які асоціювалися з поняттям "український", привели архітекторів Львова початку ХХ століття до вибору окремих регіональних трактовок орнаментального мотива вазона. Підкреслено формальні та функціональні зміни, які зазнав народний мотив, адаптований до декорування споруд Львова.

Ключові слова: український народний орнамент, мотив вазона, архітектура Львова, модерн.

Summary

THE MOTIF OF FLOWERPOT IN UKRAINIAN FOLK ART AND MODERN ARCHITECTURAL ORNAMENT IN LVIV

Herii O.O. (Lviv)

The article examines the relationship between Ukrainian modern art and folk art, using the examples of motif of flowerpot transformations. The article also shows how the conscious search for the most expressive forms that would be associated with the concept of "Ukrainian", led architects of the early twentieth century in Lviv select the individual regional interpretations of this ornamental motif. The formal and functional changes of this folk motif made to adapt it to the building decoration in Lviv are emphasized.

Key words: Ukrainian folk ornament, motif of flowerpot, the architecture in Lviv, modern art.

Коцан В.В.
(Ужгород)

ТРАДИЦІЙНИЙ ВЕРХНІЙ ОДЯГ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

УДК 391 (=161.2) (477.87) "19"

Анотація: Стаття присвячена дослідженню традиційного верхнього вбрання українців Закарпаття XIX – першої половини ХХ ст. На основі польових, архівних і літературних джерел, музейних колекцій проаналізовано кілька важливих аспектів з досліджуваної проблематики: матеріал та способи виготовлення (крій), художні особливості (оздоблення), способи одягання та функціональне призначення (буденний, святковий, обрядовий) верхнього вбрання. Художньої виразності як буденному, так і святковому вбранню надавали вишивка, фабричні стрічки, машинні шви, декорування бісером. Вивчення функціонального призначення того чи іншого елемента дало змогу виявити його простоту, святковість і символічність.

Ключові слова: верхній одяг, гуня, кожух, куртка, крій, вовна, фабрична матерія, оздоблення, вишивка, фабричні стрічки, машинні шви.

Формування традиційного народного вбрання як окремого самобутнього культурного явища відбувалось протягом століть. Звичайно, що кожен регіон нашої країни мав свою специфіку еволюції одягових традицій. Не є винятком і Закарпаття, де локальна варіативність одягових комплексів чи не найбільша в Україні. Безперечною є той факт, що більшу наукову і практичну цінність має інформація про комплекс вбрання. Поряд з тим не менш важливим є вивчення конструктивних та декоративних особливостей окремих складових одягового комплексу, що в результаті якраз і дає можливість робити узагальнюючі висновки про ансамблевий комплекс в цілому.

Предметом даного дослідження є традиційний верхній одяг українців Закарпаття в XIX – першій половині ХХ ст. Різноманітність його форм та їх зміни пов'язані не лише з удосконаленням традиційних конструкцій та появою нових матеріалів, а й із зовнішніми чинниками – впливами міської культури, різних модних течій тощо. Крій верхнього вбрання різних статевовікових груп не мав значних відмінностей. Верхній одяг жінок і чоловіків різного віку, молоді та підлітків відрізнявся лише довжиною, кольором, оздобленням чи прикрасами. Складність виготовлення та обробки матеріалів і самого пошиття верхнього селянського одягу в домашніх умовах вимагала колективної праці, що й було причиною розвитку народних промислів, пов'язаних з його виробництвом.

Майже до кінця XIX – початку ХХ ст. єдиним верхнім одягом українців Закарпаття була **гуня**. Поряд з нею в окремих районах побували хутряні кожухи. Наприкінці XIX – на початку ХХ ст. поширились сукняні, полотняні та оксамитові куртки.

Жіночі гуні відрізнялись від чоловічих лише розмірами. Довжина жіночих гунь сягала від 60-62 до 95-100 см, а чоловічих – від 70-75 до 110-115 см. Поширеними були два варіанти крою гунь. В обох випадках стан гуні зшивали з двох пілок. При першому варіанті крою верхня пола, зігнута навпіл по довжині, формувала верхню частину стану та довгі (75-80 см) рукави. Поздовжні краї нижньої поли (150×60 см) загинались всередину, у результаті чого гуня не мала бічних швів, а її ширина по низу сягала 68-70 см. При другому варіанті крою гунь між верхньою і нижньою пілками як спереду, так і ззаду вшивали вузькі (25-30 см) пілки-вставки ("поперечниці").

Найбільшу варіативність гунь зустрічаємо в долині Закарпаття. У селах долини р. Теремби побували білі довгі (нижче пояса) гуні ("петики") з довгими рукавами. Дехто з старших людей одягав і чорні "петики". Для виготовлення даного елемента вбрання вибирали довгорунну вовну, яку добре промивали, парили і сушили. Частина вовни прямили на нитки, а ту решту, що добре вичісувалась, відкладали. Вовняні нитки снували й навивали на кросна. У процесі ткання разом з ниткою по підканню стелили й короткі нитки. Гуні мали поперечний крій з верхньою пілкою, кроєною разом з рукавами [28]. У 80–90-х рр. XIX ст. у селах долини р. Теремби поширились й гладкі гуні без ворсу. Їх обшивали ("обмітували") навколо шиї та по контурам передніх піл білою вовняною ниткою, щоб не торочились краї. Довгий ворс час від часу розчісували. Зверху гуню зав'язували двома вовняними шнурками ("щумками") "у китичку". Народна традиція вимагала, щоб молоді ("жених" і "одданиця"), незалежно від пори року, одягали "петик" [37; 38, с. 54; 40, с. 76; 55, с. 29].

У селах верхів'я р. Боржави взимку як жінки, так і чоловіки одягали чорні гуні ("петики"). Білі гуні у даних селах були слабо поширені. Для виготовлення чорної гуні боржавські долиняни білу вовну фарбу-

вали (“дубили”) у відварі кори чорної вільхи, додаючи мідного купоросу. Після проварювання вовну сушили, чесали (“чинили”) на щіті (“щети”), пряли. Для основи пряли тонкі, а для перетикання – товсті нитки (“вірвовки”), з яких ткали полотно. Кілька зшитих піл вибивали у валилі. Потім приступали до пошиття гунь. Поширеними були гуні, верхня пілка яких кроїлась разом з довгими рукавами. Довжина рукавів (70-75 см) перевищувала довжину самих гунь (60-65 см). Контури горловини та піл обшивали чорною вовняною ниткою. На жіночих гунях з лівого боку ткали петлю (“ключку”), до якої пришивали зелений або червоний шнурок, що закінчувався чотирма різнокольоровими кульками. У чоловіків гуня зав’язувалась зверху двома чорними вовняними шнурками. У селах Приборжавське, Довге, Суха, Бронька, Кушниця, Лисичево Іршавського району побутували чорні, а у селах Керецьки, Березники – сірі з коричнюватим відтінком [3; 19; 21]. Через носіння чорної гуні жителів сіл верхів’я р. Боржави часто називали “черняками”. У селах середньої та нижньої течії річки Боржави (Імстичево, Великий Раковець, Малий Раковець, Білки, Осій, Ільниця, Розтока, Дубрівка, Сільце) шили довгі білі гуні (“петики”) із ворсом (“кострубами”). Гуні мали невеликий (10 см) круглий виріз горловини. Різниця у розмірах жіночих і чоловічих білих “петиків” не було. Жіночі могли бути довші за чоловічі і навпаки. Зустрічались як ворсовані, так і гладкі гуні. Носили їх наопаки [32, с. 83-84; 35, с. 74].

У XIX – на початку XX ст. гуня з довгими рукавами як основний елемент верхнього плечового вбрання була поширена й у тересвянських долинян. Вона користувалась великим попитом у населення і була спільним одягом і чоловіків, і жінок. Полотно для гуні ткали з білої, сірої або чорної овечої вовни. Найчастіше шили короткі, вище колін, рідше довші гуні. Круглий виріз горловини та поздовжній розріз обшивали вузькою смугою з шкіри або стрічкою червоного чи чорного сукна [5; 39, с. 31; 50, с. 239; 51, с. 89].

Білі гуні з довгим ворсом (“коцмами”, “коцмолами”) побутували у селах Хижа, Черна, Новоселиця Виноградівського району. Тут гуні ткали на кроснах або купляли готові. Навколо шії та вздовж розрізу гуню обшивали, щоб не торочилась. Зав’язувалась гуня біля шії двома білими вовняними шнурками (“ощінками”). Гуні не промокали від дощу, вода стікала по “коцмолах”. Найчастіше зустрічались гуні нижче колін¹ [15; 45, с. 185].

У XIX – на початку XX ст. у турянських, мукачівських та ужгородських долинян також побутували довгі білі, зрідка сірі (“сиві”) гуні. Їх верхню пілку кроїли разом з рукавами. Лише на святкових свалівських, мукачівських та ужгородських гунях між двома основними пілками вшивали вузькі (15-25 см) пілки-вставки (“поперечниці”). У селах Раково, Туриця, Тур’я Пасіка, Мокра, Тур’я Поляна, Порошково Перечинського району контури вирізу горловини та передніх пілок обшивали білою вовняною ниткою. У селах Неліпино, Стройне, Тибава, Мала Мартинка, Дусино, Плав’є, Росош Свалівського району побутували як короткі (60-62 см), так і довгі (80 см) буденні гуні. Короткі гуні зав’язувались на плетені шнурочки під шиєю, а низ рукавів довгих гунь заковували всередину на 5 см і підрубляли білими вовняними нитками. У селах Родникова Гута, Родниківка, Оленьово, Плоске, Павлово на Свалівщині зрідка зустрічались сірі (“сиві”) гуні, контури вирізу горловини та передніх пілок яких обшивали білими вовняними нитками. Характерними особливостями святкових свалівських гунь були довгий ворс та контури горловини передніх піл, обшиті білими чи коричневими вовняними нитками. Розмежувальною рисою білих гунь сіл Черногорова, Смереково, Буківцьово Великоберезнянського району були вузькі шматки червоної фабричної матерії, якими декорували нижню частину вирізу горловини. У селах Мукачівського та Ужгородського районів буденні гуні ткали без ворсу. З виворотного боку їх підшивали домотканним полотном, зрідка робили пришивні кишени [14; 23]. Святкові мукачівські та ужгородські гуні з-поміж долинянських виділялись тим, що у них виріз горловини та контури правої пілки обшивали коричневою ниткою, а контури лівої – декорували білими китичками.

У бойків Закарпаття побутували гуні білого або сірого кольору поперечного крою, а в селах Жденівської долини – з поздовжніх полотнищ. Гуні у бойків були з ворсом та без ворсу. Гуню з ворсом (“коцями”) називали “коцовата”, “коцьовата”, “коцованя”. Довжина ворсу сягала 10-15 см. У с. Репинне побутувало прислів’я: “Без коцоватої гуні не женишся і не вийдеш заміж”. Гуня з ворсом була завдовжки 80-85 см і сягала нижче поясу, а безворсова – коротша (60-65 см). Горловину та поли гуні обшивали (“обмітували”) білою або червоною вовняною ниткою, щоб не розточувались. Під час ткання на кроснах ворс укріплювали (“силяли”) за кожну другу-третю нитку основи і перетикання, тобто за нитку (“маханку”) й прибавали набилками з бердом. На основу використовували і конопляні нитки. У селах Нижній і Верхній Студений ворс клали через кожну четверту конопляну нитку на основі і кожну другу нитку (“маханку”) на пере-

тканні. Густина ворсу на тканині залежала від заможності селянина, кількості настриженої вовни. Етно-ідентифікуючими ознаками бойківських “коцоватих” гунь були різнокольорова ткана смужка (“обшивка”, “латанка”), якою обшивали контури передніх пілок, та різнокольорові шнурки з китицями на краях, якими зав’язувались гуні. Гуні не промокали на дощі. У селах Річка, Буковець, Келечин, Голятин, Майдан, Репинне старші люди говорили: “Куфайка вже мокра, коли хмара ще за горою, а гуню струси після зливи і йди собі далі”. У селах Верхній Бистрий, Майдан, Торунь, Присліп, Завийка, Новоселиця, Рекіти гуню без ворсу фарбували (“дубили”) корою чорної вільхи. У теплу виварену вільхову суміш клали виткану гуню і вона набирала темно-червоного кольору. Такі гуні у народі називали “тигльовані гуні”. Зав’язувались гуні зверху вовняними шнурками (“щінками”) [6; 7; 17; 41, с. 236; 47, с. 39; 48, с. 71; 57, с. 14].

Лемківські короткі білі гуні (“гунчата”) поперечного крою з довгим ворсом (“кострубами”) кроїли з двох пілок домотканого вовняного полотна. Верхня пілка шилась разом з довгими рукавами. Контури горловини лемківських гунь обшивали трьома шматками червоної оксамитової матерії так, що утворювався товстий шов (“підшийник”), а кінці шматків матерії не зшивали, а зав’язували у бант (“кучері”) [24; 25]. З кінця XIX ст. у лемків Великоберезнянщини поширились сірі (“сиві”) гуні. Крій жіночих та чоловічих гунь ідентичний. Відрізнялись вони лише за розмірами. Шили гуні із двох частин: верхньої (“рукавниці”, “плечовиці”) та нижньої (“гунчати”). Верхню частину кроїли разом із рукавами, тому її називали “рукавниця”. Брала довгий прямокутний шматок полотна (195-210 × 48-50 см), згинали навпіл по довжині й зшивали до місця вставлення “гунчати”. Посередині “рукавниці” робили круглий виріз горловини, що переходив у розріз. “Гунча” кроїли з довгого прямокутного шматка полотна (156-160 × 48-50 см), поздовжні краї якого згинали на 38-40 см всередину. Потім “гунча” пришивали до “рукавниці”. Низ рукавів як жіночих, так і чоловічих “сивих” гунь лемків Великоберезнянщини оздоблювали короткими білими стряпками.

Під впливом долинянських та румунських одягових традицій гуні поширились й у великобичківських гуцулів. Тут побутували білі гуні двох видів: “гуні кладені” та “гуні чесані”. Шились вони із овечого сукна, для виготовлення якого використовували пропарену, вимиту та висушену вовну. “Почесану” вовну сортували. Із кращої пряли тонкі нитки, які йшли на основу сукна, а гірша, товща використовувались для ткання. Товсті нитки різали на шматки (“пантлики”) завдовжки 20-30 см. Їх вставляли (“клали”) на кроснах човником через кожні три нитки (“через мале бердо”) і ткали таким чином, щоб сукно з одного боку виходило лахматим, а з другого – гладким. Таку гуню називали “кладеною”. Нитки для “чесаної” гуні готували так само, як і для “кладеної”. Але при тканні не вставляли довгих білих вовняних ниток поміж основу. Виткане сукно на півдня ставили у валило, потім сушили та начісували, і лише тоді з нього шили гуні. Крій гунь був простим. Складений навпіл по пітканню шматок сукна зшивали по боках, залишаючи отвори для рукавів. Потім передню частину розрізали і робили виріз горловини. Зав’язували гуню товстою, сплетеною втрое мотузкою (“ощунками”) [36, с. 62-63; 54, с. 49].

У другій половині XIX – на початку XX ст. в бойківських, окремих долинянських, гуцульських селах Закарпаття поряд з гунями побутували **хутрянні кожухи**. Взимку бойкині Міжгірщини одягали хутрянні кожухи з рукавами (“квітковані кожухи”) з трьох вичинених овечих шкір. Крій складався з двох передніх пілок та суцільної, розширеної до низу, спинки. До стану кожуха пришивали вузький комір-стійку. Застібували кожух на п’ять-шість шкіряних гудзиків, декорованих пучками зелених та червоних ниток, та п’ять-шість шкіряних накидних петель. Зрідка гудзики на жіночих кожухах фарбували у зелений, червоний або чорний кольори. Рукави кроїли із одного довгого (56-58 см) шматка шкіри. Всі деталі кожуха зшивали шкіряними ремінцями та чорними нитками. Комірець, передні пілки, нижню частину рукавів та подол жіночого кожуха оздоблювали вузькою смужкою чорного овечого хутра. У верхній частині передніх пілок робили три рядки просіяних (“провдітих”) шкіряних ремінців бордового та чорного кольорів, рядок із чорних шкіряних зубчиків (“зубкату смужку”, “зубканю”) та просіяний білий шкіряний ремінець у формі ламаної лінії (“кривулі”). Завершенням орнаментальної композиції була широка сап’янова смужка на зубки. Кожен зубок оздоблювали гудзиками (“шпульками”) з червоних вовняних ниток. Певні особливості мало оздоблення нижньої частини передніх пілок та спинки. Нижню частину передніх пілок декорували квітковою композицією (“косичником”), від якої розгалужувалось у бік два п’ятилисники, дві ромашки, два чотирилисники і велика квітка (“косиця”). Стебла та дрібні листочки композиції вишивали червоними та зеленими нитками, а “косичник”, великі квітки та листочки нашивали із коричневого та бордового сап’яну. Серцевину великих квіток вишивали білими нитками. Внизу, на місці з’єднання передніх пілок із спинкою робили аплікацію у вигляді трилисника. Нижню частину рукавів оздоблювали прямою темно-коричневою, червоною чи бордовою “зубкатою” сап’яновими смужками, які розділялись білим просіяним ремінцем. У місці з’єднання передніх пілок із спинкою та по центру спинки робили декоративні просіяні (“провдіті”)

¹ Характерні особливості та іноетнічні впливи в народному вбранні королівських долинян (села Хижа, Черна, Новоселиця Виноградівського району) кінця XIX – першої половини XX ст. / Польові матеріали автора. – 2010 р. – Зошит № 6. – 10 с.

рядки (“провдіванки”, “провдівані партички”) із коричневих та чорних ремінців, які обрамляли зеленими та рожевими ламаними лініями (“кривулями”). На спинці, між центральними “провдіванками”, за допомогою аплікації та вишивки робили квіткову композицію, подібну до тих, якими оздоблювали передні пілки. На спинці робили більш розгалужений “косичник”. Внизу, обабіч нього, нашивали дві маленькі квітки [8].

У міжгірських бойків побутували й кожухи, оздоблені тільки аплікацією. Квіткові композиції на передніх пілках були видовжені майже на всю площину пілок. Орнаментальна композиція складалась із стебел, листочків та квіток (“тюліпанів”). Подібною композицією, але значно менших розмірів, оздоблювали нижню частину рукавів. Квітова композиція на спинці мала вигляд галузки з листочків та квіток (“ромашок”). Подібні кожухи носили як жінки, так і чоловіки [9].

У середині XIX – на початку XX ст. у воловецьких бойків побутували жіночі хутрянні кожухи довжиною 68-70 см. Виготовляли їх вручну за традиційним народним кроєм: дві передні пілки та суцільна спинка. Застібували кожухи за допомогою чотирьох прорізних петель (“острок”) та чотирьох шкіряних гудзиків. До круглого вирізу горловини пришивали вузький (2-3 см) відкладний (“закачуваний”) комір. На передніх пілках робили дві прорізні скісні кишені із прямокутними планками, декорованими тоненьким шкіряним ремінцем. Рукави пришивні, у нижній частині оздоблені шкіряним ремінцем, пришитим у формі “кривулі”. Всі з’єднувальні шви виконувались вручну домотканими конопляними нитками [22].

На початку XX ст. воловецькі бойки стали оздоблювати свої кожухи вишивкою. Змінювались крій та розміри кожухів. Їх довжина сягала від 82 до 90 см. Передні пілки і спинку кроїли із чотирьох піл, по кутах яких робили напівкруглі декоративні шви (“прутики”). Кожухи мали комір-стійку, довгі цільнокроєні рукави. Вздовж з’єднувальних швів робили “провдїті” рядки із вузькими шкіряними ремінцями коричневого та синього кольорів. Задню частину коміра оздоблювали вишивкою рослинних мотивів. До верхньої частини передніх пілок пришивали “зубкату” поздовжню смугу (“зубчики”, “зубки”) з чорного сукна, оздоблену вишитими “кривулями” та “очками”, що послідовно чергувались. “Зубками” декорували також нижню частину рукавів. Посередині спинки, на рівні пояса, пришивали чотири зірки (“звізди”) із чорного сукна, обабіч яких вишивали горизонтальні орнаментальні смуги (“ціфрованки”, “мальованки”) з ламаних ліній, кілець, рядка із напівкіл та маленьких стилізованих квіток. На передніх пілках “ціфрованки” завершувались зірками (“звіздами”) [20].

Наприкінці XIX – у першій половині XX ст. у селах Родникова Гута, Родниківка, Уклин, Ганьковиця, Плоске, Сасівка, Неліпино, Вовчий Свалявського району старші чоловіки одягали хутрянні піджаки (“кожухи”). Їх оздоблювали шкіряними аплікаціями у вигляді різноманітних геометричних мотивів. На Свалявщині кожухи поширились під впливом сусідніх бойківських сіл Жденієво, Верхня Грабівниця, Підполоззя, Абранка. На відміну від бойківських, долинянські святкові “кожухи” крім аплікації могли оздоблювати вишивкою геометричних, зрідка рослинних мотивів. Чоловічі “кожухи” використовували під час обряду “пострижин” – відзначення річниці з дня народження дитини.

Свою специфіку крою та оздоблення мали гуцульські хутрянні кожухи. Взимку гуцули одягали кожух з рукавами. Шили його з овечих шкір хутром всередину. Кожух прямого крою складався із суцільної задньої та двох передніх піл. До верхньої частини стану пришивали широкий (4-6 см) комір-стійку. На передніх полах дві накладні кишені (“жеби”). Рукави були цільнокроєними. Комір, круглий виріз горловини, поли, подол, кишені та низ рукавів обшивали смужкою (завширшки 4-6 см) чорного заячого або ягнячого хутра. Застібувався кожух за допомогою полотняних або шкіряних гудзиків (“очок”) та петель. Гудзики оздоблювали пучками різнокольорових ниток. Верхню частину передніх пілок святкових кожухів ясінянські гуцули оздоблювали шістьма китицями червоного, жовтого, голубого кольорів. На спині на плетеному шнурочку прив’язували ще п’ять-шість китиць (“гитиць”). З’єднувальні шви кожухів у селах Лазещина, Ясіня, Стебний, Чорна Тиса, Кваси, Білин декорували вишивкою у вигляді рядка дрібних хрестиків, ламаних ліній (“кривуль”) білого, чорного, коричневого, зеленого кольорів. У селах долини р. Білої Тиси з’єднувальні шви маскували вузькими (0,5 см) оксамитовими (“баршуновими”) хвилястими смужками. У непогоду кожух вивертали вовною назовні. У селах долини р. Білої Тиси та селах Косівська Поляна, Росішка побутували кожухи, які дубили корою вільхи, дуба і покривали лаком, щоб вони ставали коричневими [2; 13; 34, с. 8; 44, с. 108; 60, с. 204].

У межах Закарпаття, крім бойків, долинян і гуцулів, хутрянні кожухи з довгими рукавами одягали румунки та угорки. Їх спільні риси проявились у крої, що складався з двох передніх пілок та суцільної спинки. З’єднувальні шви маскувались вузькими шкіряними ремінцями, вишивкою, сукняними смужками. На передніх пілках робили дві симетрично розташовані кишені. Як і богданські та рахівські гуцули, так і румуни свої кожухи дубили корою вільхи, дуба і покривали лаком, у результаті чого вони ставали коричневими.

На початку XX ст. угорки стали фарбувати свої кожухи у червоний колір. Угорський дослідник Колопош Шандор характеризує цей різновид верхнього одягу угорок так: “Її називали червоною бундою, тому що так фарбували шкіру. Зелені ремені були на її талії. Всього шість ременів було: спереду вздовж хутра, на боках та спинці, на нижній частині та поверху тороків. Квітів було на ній небагато. Комір її півкруглий чорний, на шиї шкіряний гудзик. Знизу бунда трохи закочена”. Поряд із спільними рисами спостерігаємо і ряд відмінностей. Вони насамперед проявились у характері оздоблення кожухів. Етноідентифікуючою ознакою кожухів гуцулок Рахівщини були різнокольорові китиці (“гитиці”, “дармопаси”). Передні пілки оздоблювали трьома парами китиць, а до верхньої частини спинки пришивали шнурки з п’ятьма-шістьма китицями. Гуцулку, одягнену у кожух з китицями, навіть із спини легко можна було розрізнити від угорки, румунки та бойкині, жіночі кожухи яких китицями не оздоблювали. До етнографічно розмежувальних рис кожухів гуцулок та бойкинь Закарпаття відносимо способи їх оздоблення. Біле чи коричневе неоздоблене тло гуцульських кожухів контрастно виділялось на фоні пишно декорованих аплікацією, шкіряними ремінцями та вишивкою бойківських кожухів.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. гуни та кожухи поступово почали витіснятись **сукняними, оксамитовими та полотняними куртками**. Найпоширенішими серед них були сукняні. У долинян Закарпаття поширеними були куртки (“уйоші”, “вуйоші”) з ущільненого домотканого сукна білого, сірого, чорного кольору. Жіночі та чоловічі “уйоші” мали однаковий крій. Їх кроїли з трьох піл: суцільної спинки та двох передніх пілок. Куртки мали вузький стоячий комірець з чорного сукна, одну-дві пришивні кишені на передніх пілках. Передні поли “уйошів” не застібувались. Протягом перших десятиріч XX ст. крій та оздоблення сукняних курток вдосконалювались. Майже по всій території розселення долинян поширились “уйоші” міського крою, характерною особливістю яких були відкидний комір, декоративні пояски і клапани на спині та рукавах, застібування на два-три гудзики, різноманітні декоративні нашивки з різнокольорового сукна.

Поряд із загальними особливостями сукняні куртки долинян Закарпаття мали і ряд специфічних рис, характерних для тієї чи іншої групи сіл. У селах межиріччя Терєблі та Ріки у холодну пору року жінки і дівчата одягали білі сукняні куртки (“вуйоші”, “уйоші”). На “уйошах” кінця XIX – початку XX ст. майже відсутніми були орнаментальні прикраси, за винятком вузьких смужок чорного сукна, окремих “зубків” чи “кривуль” вздовж розрізу горловини, передніх пілок та по низу рукавів [29]. Жіночі “вуйоші” 20–40-х рр. XX ст. кроїли з чотирьох-п’яти пілок, оздоблювали широкими (5-6 см) сукняними чи оксамитовими смужками, різними стрічками, машинними швами, сукняними нашивками у вигляді хрестиків, кілець, сердечок, гілочок (“смерічок”). Зустрічались куртки як без коміра, так і з вузьким коміром-стійкою чи відкладним коміром (“галіром”). У селах Хустського району побутували білі жіночі святкові “уйоші” з відкидним коміром і довгими рукавами. Етноідентифікуючою ознакою хустських жіночих святкових “уйошів” було їх декоративне оздоблення. Верхню частину відкидного коміра обшивали зеленою фабричною матерією, простроченою машинними швами, а нижню оздоблювали двома вузькими (1-2 см) смужками зеленого сукна, поміж якими робили машинні шви у вигляді прямих та хвилястих ліній. У верхніх кутах нижньої частини коміра нашивали два сердечка з червоного сукна. Подібним чином декорували контури передніх пілок, чотирьох кишень та клапанів (“хлястиків”) у нижній частині рукавів. На “хлястиках” та верхніх скісних кишнях пришивали червоні кільця (“очка”), а на нижніх – сердечка. Верхню частину спинки оздоблювали хвилястою смужкою із зеленого сукна та машинних швів, а нижню – декоративним пояском з двома “хлястиками”, оздоблених “очками” та сердечками. Такі “уйоші” були обов’язковим елементом весільного вбрання нареченої у селах Боронява, Сокирниця, Данилово, Крайниково, Стеблівка Хустського району [18].

“Уйоші” сіл верхів’я р. Терєблі шили з вузьким коміром-стійкою. Його обшивали синьою сукняною смужкою, вирізаною у формі відкидного коміра, нижня частина якої переходила у вузькі (2-3 см) зубкуваті смужки вздовж передніх пілок та подолу куртки. Нижню частину коміря декорували стилізованими квітками (“косицями”). У нижній частині передніх пілок робили дві пришивні кишені, над якими нашивали різнокольорові сукняні смужечки, що імітували ще дві менші скісні кишені. Низ довгих рукавів обшивали широкою синьою та вузькими червоними і зеленою смужками, викладеними у формі зубчиків. Нижню частину спинки декорували стилізованим деревцем [59, с. 302].

Крій та оздоблення “уйошів” тересвянських долинян такі ж, як і у терєблянських. Відмінність полягала в тому, що у селах долини р. Тересви переважали сірі та світло-коричневі “уйоші”. Наприкінці 20-х рр. XX ст. у селах Красна, Усть-Чорна, Лопухів, Руська Мокра Тячівського району побутували жіночі короткі (50-55 см) куртки (“кожухи”) з домотканого сукна. Для його виготовлення використовували зелені, сині, фіолетові, коричневі, чорні та сірі фарбовані вовняні нитки (“фарбітки”). При тканні нитки п’яткання випус-

кали, утворюючи випуклості (“буклі”). Пошиті з такого сукна куртки називали “букльованими кожухами”. Характерною особливістю крою “кожухів” були довгі рукави. Їх довжина (65-72 см) сягала 15-20 см нижче стану кожуха. При сильних морозах рукави вставляли один в одній для зігрівання рук [1].

Спосіб крою жіночих та чоловічих “уйошів” боржавських долинян схожий до описаних вище. Шили їх кравці (“шнайдери”). Для чоловічих брали 2 м сукна, для жіночих – 1,5-1,8 м. “Уйош” мав дві кишені (“жеби”), стоячий комір (“ошийник”) не застібався. Комір, контури передніх пілок та низ куртки оздоблювали смужкою (5-6 см) чорної фабричної матерії (“проклад”), машинними швами у вигляді “кривульок”. Низ рукавів святкових жіночих “уйошів” оздоблювали рожевою сукняною стрічкою. Наприкінці 30-х – на початку 40-х рр. ХХ ст. “уйош” став значно довшим, почав застібуватись на гудзики. До спинки пришивали декоративний пояс. Комір робили вже відкидним, на передніх полах пришивались чотири кишені [4; 43, с. 139].

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у селах Хижа, Черна, Новоселиця Виноградівського району верхнім плечовим вбранням як жінок, так і чоловіків були сукняні куртки (“уйоші”, “москвичі”). Виготовляли їх з білого, рідше сірого сукна. Комір, поли, низ рукавів обрамляли темним фабричним сукном та плетеними шнурами (“горголюкми”).

Свою специфіку крою та оздоблення мали чоловічі сукняні куртки долинян Закарпаття. У ХІХ – на початку ХХ ст. у селах долини р. Терєблї поширились чоловічі сукняні куртки, які, як і жіночі, кроїлись з трьох пілок, з круглим вирізом горловини, вузьким коміром-стійкою, довгими рукавами, не застібувались на гудзики. Контури деталей крою чоловічих “уйошів” декорували широкими сукняними нашивками чорного, темно-коричневого чи темно-синього кольорів. Низ рукавів оздоблювали шнурком, скрученим у формі петлі.

З 20-х рр. ХХ ст. крій та оздоблення “вуйоша” удосконалювались. У ньому вже чітко виділяється відкладний комір, з’являються вшивні кишені. Спинку кроїли з трьох пілок й декорували машинним швом у вигляді чотирьох півкіл, пояском (“паском”), контури якого обшивали дубленою телячою шкірою коричневого кольору. Нижню частину рукавів оздоблювали простроченою видовженою смужкою із загостреними кінцями. Білий колір “вуйоша” та смужки з чорного полотна, якими декорували комір, контури кишень, нижню частину та обкат рукавів надавали йому святкового та вишуканого вигляду. Застібувались “уйоші” дерев’яними гудзиками (“штриглями”).

У селах Буштино, Руське Поле, Вонігово, Терєбля, Дулово, Колодне, Кричово Тячівського району у 20–40-х рр. ХХ ст. побутували чоловічі куртки (“реклики”) з чорного чи комбінованого чорно-сірого сукна. Спинку “реклики” шили з цільного полотна, до якого по боках вшивали “клини”, перед кроїли з двох однакових піл. Відкладний комір, пришитий до круглого вирізу горловини. Передні поли в середній частині мали вертикальні розрізи (10-12 см) для кишень, нижче яких розміщували два клапани, що імітували ще дві кишені. Самі ж кишені нашиті зсередини (22×12 см; 25×17 см). Поли застібались на два-три гудзики (“гомби”). Рукави цільнокроєні з вставкою (“клином”). Спинку оздоблювали чорною смужкою у вигляді 4-х півкіл, широким пояском з петлями з чорного сукна [30; 53, с. 125].

У 20–40-х рр. ХХ ст. у селах Перечинського та Свалявського районів чоловіки поверх сорочки одягали куртку (“уйош”, “рехлик”) з чорного сукна (“цайгу”). Крій складався з суцільної спинки та двох передніх пілок. До спинки пришивали невеличкий декоративний поясок (“хлястик”), завширшки до 3 см, завдовжки – до 10 см. Особливо модними були чорні “уйоші” із зеленою обшивкою. Піджак мав дві кишені, довгі рукави.

На початку ХХ ст. у бойків Закарпаття поширився верхній осінньо-зимовий плечовий одяг – куртка (“вуйош”, “уйош”, “сукняник”, “реклик”) із ущільненого домотканого білого чи сірого сукна. На початку ХХ ст. “уйоші” кроїли з чотирьох піл із вузьким коміром-стійкою, довгими рукавами, двома кишнями та двома клапанами, що імітували ще дві кишені. Застібувались куртки на три-чотири гудзики. Єдиним декоративним оздобленням були шматки чорної матерії (“платки”), якими обшивали комір та низ рукавів. “Платки” прострочували багатьма машинними швами. Святкові сукняні куртки сіл верхів’я р. Ріки з притоками на початку ХХ ст. шили з чотирьох піл. Вони оздоблювались смугами (“пилками”) чорного фабричного сукна, вирізаними на “зубчики”, машинними швами у вигляді стилізованих гілочок ялини чи смереки. Ними декорували контури передніх пілок, кишень, низ рукавів та подол куртки. Кожна дівчина прагнула мати так оздоблений “уйош”.

Наприкінці 20-х – на початку 30-х рр. ХХ ст. бойківські “уйоші” шили з чотирьох-шести піл, з відкладним (“поставленим”) коміром та вузьким пояском (“паском”). Застібувались “уйоші” на чотири-п’ять гудзиків. Міжгірські “уйоші” мали дві прорізи та дві вшивні кишені, а воловецькі – ще й дві маленькі вшивні кишені з клапанами над ними. У верхній частині спинки усіх бойківських курток пришивали вузькі чорні, сірі, темно-сині смужки у вигляді напівкіл. Такими ж смужками обшивали контури всіх де-

талей крою “уйошів”. Міжгірські “уйоші” від воловецьких можна було розрізнити за машинними швами. На міжгірських куртках вони були відсутніми або мали вигляд однієї-двох прямих ліній (“прутиків”), а на воловецьких – широкими: з прямих ліній, “кривуль” та сітки (“решіточки”)² [56, с. 151].

З 20-х рр. ХХ ст. під впливом долинян та бойків у лемків широкого поширення набули сукняні куртки (“сіраки”, “сераки”). Жіночі “сіраки” були короткими (55-58 см), до пояса. Кроїли їх із трьох-чотирьох шматків домотканого сукна. Круглий виріз горловини переходив у поздовжній розріз, який застібувався на три-чотири гудзики. До верхньої частини стану пришивали вузький (3-4 см) комір-стійку. На передніх полах робили дві прорізи кишені, а зліва з виворотного боку – ще одну маленьку кишеню. Рукави довгі, цільнокроєні, трохи звужені донизу. Контури горловини, передніх пілок, кишень, нижньої частини рукавів та обкат “сірака” молодих дівчат обшивали фабричною оксамитовою (“баршуновою”) матерією синього чи голубого, а старших жінок – чорного кольору. На початку ХХ ст. молоді дівчата на рукав “сірака” пришивали шматок білого (“білавого”) полотна (“шафлик”). На чоловічих “сіраках” “шафлики” пришивали до коміра (“галіра”). Крім того, “сіраки” оздоблювали машинними швами у вигляді петель (“ключок”, “кручеників”) навколо вирізу горловини, по контурах передніх піл, спинки та кишень [27, с. 105].

Бойківські чоловічі “уйоші” за кроєм та оздобленням такі ж, як і жіночі. Чоловічий лемківський “сірак” відрізнявся від жіночого лише розміром, коміром та нашивками на рукавах. Найчастіше зустрічались “сіраки”, пошиті із темно-сірого чи темно-коричневого сукна. Більшість “сіраків” мали відкладний (“закочений”) комір, застібувались на три-чотири гудзики. На передніх полах робили чотири прорізи кишені. Рукави були довгими, їх нижню частину декорували поздовжніми петлями з видовженим кінцем трикутної форми. Задня пола у нижній частині збиралась у дві зустрічні складки (“фавди”). Над складками, на рівні пояса, пришивали декоративний поясок, що складався із двох петель. Контури “сіраків” та всіх його деталей оздоблювали машинними швами та вузькими смужками з фабричної оксамитової (“баршунової”) матерії синього чи голубого кольорів [33, с. 36].

Одним із найяскравіших взірців сукняних курток українців Закарпаття є гуцульські сердаки. Сукно на деякі куртки фарбили (“дубили”) за допомогою кори вільхи, дуба. Якщо потрібно було, то додавали фабричний барвник (“скуппю”). У різних місцевостях сукняні куртки називали по-різному. У селах долини р. Чорної Тиси куртку темно-коричневого кольору називали “петек”, малинового або червоного кольору – “кришиньик”. До 30-х рр. ХХ ст. куртку темно-чорного кольору називали “байбараком”. У селах долини р. Білої Тиси, в Рахові та навколишніх селах сукняну куртку чорного або коричневого кольору називали “сердак”. У західних селах Рахівщини (Косівська Поляна, Росішка) сукняну куртку без оздоблення називали “лийбан”, а оздоблені вишивкою – “вішітими лийбанами”. Жіночі та чоловічі куртки відрізнялись лише за розмірами. Чоловічі були на 10-15 см довші за жіночі [31, с. 16; 42, с. 150].

Щоб викроїти таку куртку, брали прямокутний шматок сукна, згинали його навпіл по ширині й зшивали обидва боки до місця вставлення рукавів. Потім передню частину зверху розрізали, робили виріз для горловини, до якого пришивали вузький (3-4 см) комір-стійку (“ошийок”, “голер”). До передніх пілок пришивали вузькі шматки сукна (“клапани”, “листівки”). Рукави шили із одного шматка сукна. Краї коміра, поли (“листівки”), низ рукавів, подол оздоблювали твердим плетеним шнуром чорного кольору. Гуцульський сердак прямоспинного крою був близьким до одягу південних слов’ян, зокрема до болгарського одягу, відомого під назвою “мент”.

У ХVІІІ ст. куртки ясінянських гуцулів прошивали лише трьома швами: одним посередині та двома по краях. Шви мали декоративне призначення, підкреслювали крій. На початку ХІХ ст. по швах почали вшивати різні орнаментальні мотиви. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. з’явились оздоблення у вигляді китиць (“беккерів”, “бовтиць”). Поєднання трьох китиць (червоної, зеленої, оранжевої) називали “гривою”. Пізніше куртки стали обшивати тасьмою (“шнурком”, “зубчиком”). Чим багатший був господар, тим більше нашивали рядів зубчиків і мережок.

У селах долини р. Чорної Тиси “петєки”, “кришиньики”, “байбараки” були темно-коричневого, червоного, малинового, чорного кольорів. Найяскравішими серед них є червоні сердаки (“кришиньики”), які були обов’язковим атрибутом весільного вбрання ясінянських гуцулів. Контури всіх деталей “кришиньиків” обшивали чорним або зеленим плетеним шнурком, простим трирядковим швом (“штепкою”, “штїпкою”) жовтого та білого кольорів. Місце з’єднання передніх пілок з “листівками” оздоблювали поздовжніми смугами (“партицями”) з чорного або зеленого шнурочка, викладеного у формі петлі. Потім пришивали 3-12 рядів твердих плетених шнурів (“кіс”) зеленого, жовтого, рожевого, бордового, оранжевого, білого кольору.

² Особливе та відмінне в народному вбранні бойків Воловецьчини та Міжгірщини ХІХ – першої половини ХХ ст. / Польові матеріали автора. – 2011 р. – Зошит № 8. – 15 с.

рів. Орнаментальні смуги з “кіс” називали “кісницями”, “мальованими кісницями”. Зустрічались “кісниці” із чорних “кіс”, які у чотирьох місцях обшивали різнокольоровими нитками. У результаті цього утворювались орнаментальні мотиви у вигляді прямих горизонтальних ліній (“партичок”) та скісних хрестів. Не менш поширеними були “кісниці” із різнокольорових “кіс”, які по горизонталі обшивали різнокольоровими нитками, утворюючи орнаментальні мотиви ромба та скісних хрестів. Завершенням орнаментальної композиції “партиць” були смуги, що складались зі “штепки”, напівкіл, дрібних трикутників (“мотилів”, “зубчиків”) та дрібних квіточок (“ружок”). Такими смугами оздоблювали й контури “листівок”. У верхній частині передніх пілок, під коміром, пришивали два декоративні гудзики (“очі”, “очка”) з п’ятьма китицями із жовтих, білих, рожевих, зелених, червоних вовняних ниток. Під “партицями” пришивали по три-чотири “очка”. Орнаментальна композиція коміра збігалася з композицією на “партицях”. У нижніх кутах передніх пілок та обабіч з’єднувальних швів вишивали кільця (“зірнички”, “сонечка”) діаметром 2-3 см чи квітки (“ромашки”).

В ясінянських гуцулів побутували і коричневі сердаки (“петеки”) та чорні (“байбараки”) [16]. Елементи їх оздоблення подібні. Контури всіх деталей сердака обшивали червоним, бордовим або зеленим “снурком”. “Партиці” складались із жовтого, оранжевого або зеленого шнурочка, викладеного у формі петлі, 7-13 різнокольорових “кіс”, які обшивали різнокольоровими нитками, формуючи орнаментальні композиції. Інколи для обшивання “кіс” використовували тоненький мідний дріт (“дротянку”, “волос”). Найпоширенішими варіантами орнаментальної композиції “партиць” із “кіс” були чергування скісних хрестів з горизонтальними смугами (“партичками”), що складались з прямих ліній та двох рядків хрестиків; чергування “партичок” з ромбами; чотири-п’ять стилізованих квіток; чергування прямокутників з метеликами (“мотилями”). Вишивкою та різноманітними швами оздоблювали комір сердаків. До верхньої частини передніх пілок “петеків” та “байбараків” пришивали декоративні гудзики (“очі петика”) з пучка різнокольорових вовняних ниток, на які нашивали гудзички з ниток, дроту чи металу. До “очей петика” пришивали по три пари китиць (“дармопасів”). Праву “листівку” оздоблювали смугою із густо зібраних 10-15 китиць (“гитиць”), яку у народі називали “гривою”. Часто “гриви” оздоблювали гудзиками. Характерною особливістю місцевих “петеків” та “байбараків” були різнокольорові плетені шнурки (“зав’язуванки”) з китицями на кінцях. Їх пришивали з виворітного боку до верхньої частини передніх пілок. За допомогою них сердаки зав’язували під шиєю.

Наприкінці XIX – у першій половині XX ст. у ясінянських гуцулів побутували й прості, малооздоблені куртки (“сердаки”, “петеки”) з чорного чи темно-коричневого сукна. Їх оздоблювали чорними спіралями, китицями, шнурівками, які зрідка обшивали зеленими та фіолетовими нитками. Застібувались “петеки” на декоративні гудзики та петлю [10; 11].

У селах долини р. Білої Тиси (Розтоки, Видричка, Богдан, Бребоя, Луги, Говерла, Тишора) сукняні куртки (“сердаки”) шили з чорного, зрідка з темно-коричневого сукна [12]. Краї коміра, передніх пілок, низу рукавів та подол сердака обшивали чорним шнурочком (“косичкою”, “уплетков”). На комірі, верхньому та нижньому куті “клапанів”, на стику “клапанів” із передніми пілками, передніх пілок із спинкою “уплетки” обшивали червоними, бордовими та зеленими нитками, “штепкою” з червоних та оранжевих ниток. Поздовжні смуги (“партиці”) складались з чорного “снурка”, складеного спіраллю й обшитого різнокольоровими нитками. Іноді внизу спіралі робили петлю (“гачок”). Далі нашивали товстий чорний “снурок”, обшитий різнокольоровими вовняними нитками. Між “снурками” вишивали ламану лінію (“кривулю”) або скісні хрести. Завершенням орнаментальної композиції “партиць” були червоні або бордові китиці (“гитиці”) із вовняних ниток, рідше – рядок трикутників з різками (“баранчиками”, “кучерями”), поміж якими нашивали дрібні бордові “гитички”. Орнаментальна композиція вишивки на комірі мала вигляд рядка із напівкіл або трикутників, поміж якими вишивали один-два рядки дрібних квіток (“руж”). На деяких сердаках композицію доповнювали дрібними бордовими “гитичками” та “кривулею”. Кінці “снурка”, пришитого до нижньої частини рукавів, біля з’єднувального шва, перехрещували. Перехрещені кінчики (“крайчики”), обшиті червоними чи оранжевими нитками, називали “мальованими крайчиками”. По низу сердака пришивали дванадцять червоних, бордових “гитиць” чи “баранячі різжки”. У селах Розтоки, Видричка, Богдан “клапани” на рівні “партиць” оздоблювали орнаментальними смугами із чотирьох-п’яти різнокольорових рядів (“прошвів”), двох “кривуль” та дрібненьких квіток (“ружок”).

Куртки рахівських гуцулів шили із чорного або темно-коричневого сукна. За оздобленням виділяємо два види рахівських сердаків. У м. Рахові та навколишніх селах (Вільховатий, Костилівка, Круглий, Ділове, Хмелів) побутували сердаки, схожі до богданських. Спостерігаємо лише незначні відмінності. В оздобленні богданських сердаків переважали червоні кольори, а у рахівських – бордові. Для рахівських кептарів характерним було використання великої кількості дрібних “гитичок”. На одному сердаку їх могло бути

300-350. По низу курток вишивали лише “баранячі різжки”. Свої особливості мали куртки (“лийбани”) з сіл Росішка та Косівська Поляна. Тут сукняні куртки без оздоблення називали “лийбани”, а оздоблені вишивкою – “вішітими лийбанами”. Контури всіх деталей обшивали чорним “снурком”, подвійним стебелевим швом, ламаною лінією та трьома рядами різнокольорових “мотилів”. До верхньої частини “клапанів” пришивали “гитиці” та бордові шнурочки (“кіски”) з великими жовто-оранжевими китицями (“беккерами”). Орнаментальна композиція “партиць” складалася з бордового шнурка у формі спіралі (“глисти”), двох “снурків”, обшитих різнокольоровими нитками, чотирьох рядів “мотилів”, двох бордових кіс (“плетінок”). Зовнішня “плетінка” у п’ятьох місцях скручувалась у формі кілець (“очок”), над якими вишивали три ряди “мотилів”, колючка (“сонечка”) та “баранячі різжки”. На комірі вишивали два ряди “мотилів”, колючка (“сонечка”), дрібні скісні хрести. “Сонечка” вишивали також й по низу сердака та у верхній частині спинки під коміром. Місце з’єднання рукавів зі станом сердака оздоблювали бордовою “плетінкою”, обрамленою “кривулями” та чотирма рядами “мотилів”. Етноідентифікуючою ознакою сердаків із сіл Росішка та Косівська Поляна було оздоблення верхньої частини рукавів п’ятьма колючками (“сонечками”), розміщеними у формі прямого хреста, або дев’ятьма “сонечками” – у формі ромба [26].

Осінньо-зимовим одягом жінок і чоловіків в околицях Великого Бичкова були чорні сукняні куртки (“сердаки”). Великобичківські сердаки шили з двох передніх пілок та суцільної спинки. До передніх пілок пришивали вузькі шматки сукна (“клапани”). Сердак мав вузький (3-4 см) комір-стійку, довгі цільнокроєні рукави. Контури всіх деталей обшивали чорним шнурочком (“косичкою”). Зрідка зустрічались червоні “косички”. За шнурочком вишивали бордовий стебелевий шов, “кривулю” та різнокольорові трикутники (“мотили”, “рачки”). Місце з’єднання передніх пілок з “клапанами” оздоблювали повздовжніми орнаментальними смугами (“партицями”). Вони складались з бордового шнурочка (“силянки”, “плетінки”), складеного у формі спіралі й прошитого трьома рядками з різнокольорових ниток. Далі пришивали два чорні шнурки (“косиці”), а між ними – один бордовий чи червоний шнурок (“краску”). “Краску” обшивали різнокольоровими скісними хрестами та прямими лініями. Іноді на “косиці” та “краску” пришивали маленькі китиці (“гитиці”) із різнокольорових вовняних ниток. Завершенням орнаментальної композиції “партиць” виступали дрібні колючка (“очка”, “очиці”) та “мотили”. “Клапани” на рівні “партиць” декорували смугою із різнокольорових “гитиць” (“гривою”). До верхньої частини “клапанів” пришивали три-чотири бордові шнурочки з різнокольоровими китицями на кінцях. Верхню частину рукавів, як і на рахівських сердаках, оздоблювали кільцями (“очками”, “сонечками”). Могли вишивати одне “очко” або п’ять, розміщених у формі прямого хреста. “Очка” вишивали також й на спині під коміром, у нижній частині рукавів та на подолі сердаків. За кроєм та оздобленням великобичківські сердаки подібні до рахівських.

На початку 20-х рр. XX ст. у великобичківських гуцулок поширились куртки (“кобати”, “кабати”), довжина яких сягала нижче талії. Виготовляли їх з домотканого білого, сірого, чорного тканого у клітку сукна. Викроєний із шести пілок “кобат” застібувався на гудзики. Він мав відкладний комір, пояс, клапани на кишнях. Манжети були обрамлені чорним оксамитом (“баршуном”). Крій та оздоблення “кобатів” подібні до долинянських, бойківських та румунських “уйошів”, але для пошиття “кобатів” використовували товще сукно, ніж для “уйошів”. Зрідка сукно розпушували, утворюючи короткий ворс³.

Верхній зимовий чоловічий одяг великобичківців XIX – початку XX ст. мало чим відрізнявся від жіночого. Побутували два види верхнього зимового плечового жіночого та чоловічого одягу – вовняна накидка (“гуня”) та сукняна куртка (“лийбан”, “сердак”).

На початку XX ст. гуні поступово почали витіснятись сукняними куртками (“лийбанами”, “сердаками”) з білого, сірого, чорного або темно-коричневого сукна. Кроїли їх з трьох пілок: суцільної задньої та двох передніх. “Лийбан” мав відкладний комір та довгі вшивні рукави. Інколи зустрічались “лийбани”, спинка яких шилась із двох пілок. Оздоблювали куртки двома парами кишень. Одна пара пришивалась нижче рівня грудей навскіс, а друга – вздовж під нею. На передню полу пришивали три пари чорних фабричних гудзиків. Рукави оздоблювали сукняною пряжкою на відстані 4-5 см від нижнього краю рукавів. Заможні селяни кишень та контури передніх пілок “лийбана” оздоблювали велюром. Спосіб крою, велика кількість прострочувань, характер оздоблення свідчать, що цей вид одягу шили не самі люди, а ремісники. У Великому Бичкові та Лугу були поширені сірі, а у Верхньому Водяному, Водиці – білі “лийбани”. А. Ворон вважав, що “лийбани” – це сердаки і що полянські гуцули, до яких він відносив і жителів с. Луг, “мають вовняні сердаки не вишивувані, але прості безбарвні” [42, с. 150].

На початку 20-х рр. XX ст. у селах Кобилецька Поляна, Верхнє Водяне, Водиця під впливом рахівських гуцулів поширились довгі (70-75 см) чорні сукняні куртки (“лийбани”). Кроїли їх з трьох пілок: двох пе-

³ Етноідентифікуючі ознаки та етнографічно розмежувальні риси народного одягу гуцулів Рахівщини XIX – першої половини XX ст. / Польові матеріали автора. – 2009-2011 рр. – Зошит № 5. – С. 31.

редніх та суцільної спинки. До передніх пілок пришивали вузькі шматки сукна (“клапани”, “передниці”), що донизу розширювалися. Лийбани мали довгі (50-55 см) цільнокроєні рукави. Контури коміра, передніх пілок, низ рукавів та обкат куртки обшивали чорним шнурком (“косичкою”). Рідко зустрічались червоні “косички”. Далі вишивали бордовий стебелевий шов, ламану лінію (“кривулю”) та різнокольорові трикутники (“мотилі”, “рачки”). Місце з’єднання передніх пілок з “клапанами” оздоблювали поздовжніми орнаментальними смугами (“партицями”). Вони склались з бордового шнурка (“силянки”), складеного у формі спіралі й прошитого трьома рядками з різнокольорових ниток. Далі пришивали два чорні та один бордовий шнурки (“косиці”). Бордові “косички” обшивали різнокольоровими скісними хрестами та прямими лініями. Зрідка на “косички” пришивали маленькі китиці (“гитиці”) з різнокольорових вовняних ниток. Завершенням орнаментальної композиції “партиць” були дрібні колечка (“очка”, “очиці”) та трикутники (“мотилі”). “Клапани” на рівні “партиць” декорували смугою з різнокольорових китичок (“гитиць”). До верхньої частини рукавів пришивали “гитицю”, а під нею вишивали п’ять кілець (“очок”), складених у формі скісного хреста.

На початку ХХ ст. у селах Воловецької Бойківщини поширились куртки (“полотнянки”, “полотняники”, “кабацайки”) з конопляного чи лляного полотна. Кроїли їх з двох полотнищ: переднього та заднього. Розріз спереду зав’язувався білими шнурками (“ощінками”). “Полотняник” одягали в літню дощову погоду та холодними ранками і вечорами. На свята носили конопляну куртку (“блузку”), теж з рукавами. Шили її кравці (“сабови”). Куртка мала відкладний комір, застібувалась на гудзики. На куртці були дві кишені. Бойківські полотняні куртки проіснували до 40-х рр. ХХ ст.

У 30–40-х рр. ХХ ст. у селах Вільшанки, Турички, Лумшори, Ликіцари, Липовець Перечинського району чоловіки одягали полотняні куртки (“полотнянки”, “лайбики”). Кроїли їх з чотирьох піл. По боках вставляли вузькі пілки-вставки (“бочки”). До верхньої частини стану пришивали відкладний комір. Застібувались “полотняники” на три-чотири металеві гудзики. На передні поли пришивали чотири великі кишені з “клапанами”, що застібувались на металеві гудзики. Рукави довгі, без манжет. Полотняні куртки носили одружені чоловіки восени або ранньою весною.

На початку 20-х рр. ХХ ст. у королевських долинах поширились куртки (“уйоші”, “беличі”) з чорного оксамиту (“велюру”), які уже наприкінці 20-х – на початку 30-х рр. повністю витіснили сукняні куртки. Крій “беличів” складався із шести піл: двох передніх та чотирьох задніх. Куртка мала відкладний (“закочуваний”) комір, довгі цільнокроєні рукави. На передніх пілках робили дві прорізнi кишені (“жеби”). У нижній частині спинки та на стику двох середніх пілок робили дві зустрічні складки (“фавди”, “фавдовий защип”). Відкладний комір, передні пілки, низ рукавів, подол куртки, контури кишень та “фавдового защипу” оздоблювали широкими (4-6 см) смужками чорного ягнячого хутра, обабіч якого нашивали різнокольорові декоративні гудзики (“гомби”). Такі куртки побутували й у сусідніх румунських повітах Сату Маре, Баю Маре та їх околицях. Румунські куртки виготовляли з чорного оксамиту, передні пілки та спинку оздоблювали різнокольоровими плетеними шнурочками (“шнурівками”), вишивкою та різноманітними мережками [49, с. 132; 52, с. 32; 58, с. 160].

Отже, характерним верхнім одягом українців Закарпаття були гуні та куртки. Матеріалом для їх виготовлення служили вовна, сукно, фабричні матерії, різнокольорові нитки, бісер, гудзики. Якщо крій гуні протягом майже століття не змінювався і мав дві основні форми, то крій курток пройшов еволюцію від простих вільних форм до приталених, від незначного декоративного навантаження до цілих мистецьких рішень в оздобленні. Складові верхнього одягу українців Закарпаття досить часто були обов’язковими елементами традиційного народного весілля, застосовувались у різноманітних обрядових діях як родинного, так і календарно-побутового циклу.

Джерела та література

1. Фонди Закарпатського краєзнавчого музею. ФЗКМ Е: 2942/22733. Коротка жіноча куртка (“кожух”), с. Красна, Тячівський р-н. Домоткане сукно, фабрична матерія. 20-40-ві рр. ХХ ст.
2. Фонди Закарпатського музею народної архітектури та побуту (далі – ФЗМНАП). ФЗМНАП О: 18/42. Кожух з рукавами, с. Богдан, Рахівський р-н. Овече хутро, заячий смушок, вовняні нитки, китиці. 20-ті рр. ХХ ст.
3. ФЗМНАП О: 244/154. Гуня жіноча (“петик”), с. Довге, Іршавський р-н. Вовняні нитки, тканиня. 20-ті рр. ХХ ст.
4. ФЗМНАП О: 432/203. Жіноча сукняна куртка (“уйош”), с. Керецьки, Свалявський р-н. Домоткане сукно, фабрична матерія, машинні шви. 20-ті рр. ХХ ст.
5. ФЗМНАП О: 810/278. Гуня чоловіча, с. Бедевя, Тячівський р-н. Вовняні нитки, тканиня. Початок 20-х рр. ХХ ст.
6. ФЗМНАП О: 980/322. Жіноча “коцовата” гуня, с. Торунь, Міжгірський р-н. Вовняні нитки, тканиня. Початок ХХ ст.
7. ФЗМНАП О: 987/329. Жіноча “коцовата” гуня, с. Торунь, Міжгірський р-н. Вовняні нитки, тканиня. Початок ХХ ст.

8. ФЗМНАП О: 988/330. Жіночий хутрянний кожух, с. Верхній Бистрий, Міжгірський р-н. Овече хутро, шкіра, аплікації, нитки, вишивка. Кінець ХІХ – початок ХХ ст.

9. ФЗМНАП О: 1014/353. Жіночий кожух, с. Верхній Бистрий, Міжгірський р-н. Овече хутро, шкіра, аплікації. 20-ті рр. ХХ ст.

10. ФЗМНАП О: 1598/867. Мало оздоблена сукняна куртка (“сердак”, “петек”), с. Лазещина, Рахівський р-н. Чорне чи темно-коричневого сукно. Початок ХХ ст.

11. ФЗМНАП О: 2544/95. Мало оздоблена сукняна куртка (“сердак”, “петек”), с. Лазещина, Рахівський р-н. Чорне чи темно-коричневого сукно. Початок ХХ ст.

12. ФЗМНАП О: 2632/988. Чоловічий сердак, с. Богдан, Рахівський р-н. Чорне домоткане сукно, вовняні нитки, вишивки, шнурівки. 20-ті рр. ХХ ст.

13. ФЗМНАП О: 2664/1015. Кожух з рукавами, с. Лазещина, Рахівський р-н. Овече хутро, заячий смушок, вовняні нитки, китиці. 20-ті рр. ХХ ст.

14. ФЗМНАП О: 3088/1274. Повсякденна жіноча гуня, с. Лавки, Мукачівський р-н. Вовняні нитки, тканиня. 20-ті рр. ХХ ст.

15. ФЗМНАП О: 3831/1611. Гуня жіноча, с. Хижа, Виноградівський р-н. Вовняні нитки, тканиня. Початок ХХ ст.

16. ФЗМНАП О: 4233/1848. Жіноча сукняна куртка (“петек”), с. Лазещина, Рахівський район. Коричневе сукно, різнокольорові вовняні нитки, вишивка. 20-30-ті рр. ХХ ст.

17. ФЗМНАП О: 4381/1925. Жіноча “коцовата” гуня, с. Торунь, Міжгірський р-н. Вовняні нитки, тканиня. Початок ХХ ст.

18. ФЗМНАП О: 4801/2245. Жіноча сукняна куртка (“уйош”), с. Данилово, Хустський р-н. Домоткане сукно, фабрична матерія, машинні шви. 20-ті рр. ХХ ст.

19. ФЗМНАП О: 6787/3110. Гуня жіноча (“петик”), с. Довге, Іршавський р-н. Вовняні нитки, тканиня. 20-ті рр. ХХ ст.

20. ФЗМНАП О: 7659/3097. Жіночий кожух, с. Нижні Ворота, Воловецький р-н. Овече хутро, шкіра, аплікації, нитки, вишивка. Початок ХХ ст.

21. ФЗМНАП О: 8261/3434. Гуня жіноча (“петик”), с. Керецьки, Свалявський р-н. Вовняні нитки, тканиня. 20-ті рр. ХХ ст.

22. ФЗМНАП О: 9845/3777. Кожух жіночий, с. Абранка, Воловецький р-н. Овече хутро. 20-ті рр. ХХ ст.

23. ФЗМНАП О: 10138/3917. Повсякденна жіноча гуня, с. Гайдош, Ужгородський р-н. Вовняні нитки, тканиня. 20-ті рр. ХХ ст.

24. ФЗМНАП О: 10182/3949. Гуня (“гунча”), с. Зарічево, Перечинський р-н. Вовняні нитки, тканиня, оксамитова матерія. Початок ХХ ст.

25. ФЗМНАП О: 10487/4128. Гуня (“гунча”), с. Зарічево, Перечинський р-н. Вовняні нитки, тканиня, оксамитова матерія. Початок ХХ ст.

26. ФЗМНАП О: 11489/1. Жіночий сердак, с. Косівська Поляна, Рахівський р-н. Чорне домоткане сукно, вовняні нитки, вишивки, шнурівки. 20-ті рр. ХХ ст.

27. ФЗМНАП О: 14863/479. Жіноча куртка (“сірак”), с. Люта, Великоберезнянський р-н. Домоткане сукно, фабрична матерія, машинні шви. 20-40-ві рр. ХХ ст.

28. Фонди Музею етнографії та художнього промислу (далі – ФМЄХП) Е: 64851/2014. Гуня, с. Данилово, Хустський р-н. Вовняні нитки, тканиня. Початок ХХ ст.

29. ФМЄХП Е: 73680/2586. Жіноча сукняна куртка (“уйош”), с. Стеблівка, Хустський р-н. Домоткане сукно, фабрична матерія, машинні шви. Початок ХХ ст.

30. Фонди Регіонального музею етнографії сіл пониззя р. Теремлі (сmt Буштино Тячівського району). ФРМЄПТ: 59. Чоловіча сукняна куртка (“уйош”, “реклик”), с. Буштино Тячівський р-н. Домоткане сукно, фабрична матерія. 20-40-ві рр. ХХ ст.

31. Бунтушак І.І. Гуцульське народне ткацтво та вишивка кінця ХІХ – початку ХХ ст. : курсова робота / І.І. Бунтушак // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. – Ужгород : УжДУ, 1976. – 20 с.

32. Гелетей М.І. Матеріальна культура села Лисичево Іршавського району Закарпатської області в зв’язку із соціалістичними перетвореннями на Закарпатті : дипломна робота / М.І. Гелетей // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. – Ужгород : УжДУ, 1960. – 97 с.

33. Головацький Я.Ф. “О костюмах...” / Я.Ф. Головацький // Львівська наукова бібліотека ім. Стефаника НАН України. – Відділ рукописів. – Фонд Я. Головацького. – Опис 754. – Од. зб. 916. – 40 с.

34. Кокіш Г.С. Давній весільний обряд села Розтоки Рахівського району : рукопис / Г.С. Кокіш // Архів Музею гуцульства с. Розтоки Рахівського району. – Розтоки, 2006. – 23 с.

35. Лях П.А. Матеріальна культура села Приборжавське Іршавського району Закарпатської області в зв’язку із соціалістичними перетвореннями на Закарпатті : дипломна робота / П.А. Лях // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. – Ужгород : УжДУ, 1961. – 88 с.

36. Піпаш М.І. Традиційний народний одяг верхньоводянських гуцулів в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. : дипломна робота / М.І. Піпаш // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. – Ужгород : УжДУ, 1999. – 79 с.

37. Спогад Макар Ганни Олексіївни, 1893 р.н., жительки села Колочава Міжгірського району, Закарпатської області, записаний Шимоня М.М. 20 лютого 1968 р. // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ.

38. Тиводар Р.Ю. Традиційна культура та етносоціальний розвиток українців села Руське Поле Тячівського району, Закарпатської області у ХХ ст. : дипломна робота / Р.Ю. Тиводар // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. – Ужгород : УжДУ, 1997. – 89 с.
39. Черевко О.П. Традиційна культура і побут українців с. Калини Тячівського району (кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.) : дипломна робота / О.П. Черевко // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. – Ужгород : УжНУ, 2003. – 78 с. : іл.
40. Шимоня М.М. Матеріальна культура трудящих села Колочава Міжгірського району : дипломна робота / М.М. Шимоня // Архів кабінету етнології історичного факультету УжНУ. – Ужгород : УжДУ, 1968. – 98 с.
41. Весілля в селі Буковець на Воловеччині [Записав М.І. Парлаг. 1930-1933 рр.] // Весілля : у 2-х кн. – Кн. 2. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 232-247.
42. Ворон А. Підкарпатські гуцули / А. Ворон // Подкарпатська Русь. – Рочник VIII. – Число 7. – Ужгород, 1931. – С. 149–153.
43. Грибанич І. Жіноче народне вбрання українців Боржавської долини / І. Грибанич // Календар “Просвіти” на 1993 рік. – Ужгород : ВВК “Патент”, 1993. – С. 137–139.
44. Грибанич І. Народний одяг гуцулів Закарпаття другої половини ХІХ – 50-х рр. ХХ ст. / І. Грибанич // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. – Ужгород : Карпати, 1995. – Вип. I. – С. 101–121.
45. Грибанич І. Народний одяг українців сіл Хижа, Новоселиця, Черна Виноградівського району / І. Грибанич // Календар “Просвіти” на 1995 рік. – Ужгород : МПП “Тражда”, 1995. – С. 185–186.
46. Домашний промысел и народный одяг / Наш родный край. – Рочник XIV. – Число 6. – Тячево, 1936. – С. 104–105.
47. Захарчук-Чугай Р.В. Ткацтво / Р.В. Захарчук-Чугай // Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 134-141.
48. Зубрицький М. Верхня вовняна ноша українсько-руського народу у Галичині / М. Зубрицький // Матеріали до українсько-руської етнології. – 1908. – Т. 10. – С. 69–104.
49. Кожоляно Я.І. Буковинський традиційний одяг / Я.І. Кожоляно. – Чернівці : Саскатун, 1994. – 262 с. : іл.
50. Косміна О. Этносимволическая знаковость народного костюма украинцев / О. Косміна // Украинцы. – М. : Наука, 2000. – С. 238–242.
51. Косміна О. Етнічна знаковість традиційного вбрання українців / О. Косміна // Етнічність в історії та культурі : матеріали дослідження. – Одеса, 1998. – С. 87–90.
52. Костишина М.В. Український народний костюм Північної Буковини / М.В. Костишина. – Чернівці : Рута, 1996. – 192 с.
53. Коцан В.В. Народний одяг українців пониззя р. Терелі кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. / В.В. Коцан // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія : Історія. – Ужгород : Вид-во УжНУ “Товерла”, 2007. – Вип. 19. – С. 118–127.
54. Матейко К.І. Локальні особливості одягу гуцулів кінця ХІХ – початку ХХ ст. / К.І. Матейко // Культура і побут населення Українських Карпат : Матеріали респ. конф., присвяченої 50-річчю утворення СРСР : тези доповідей та повідомлень. – Ужгород, 1972. – С. 45-46.
55. Музей вишивки і стародавнього одягу // Музеї України. – 2007. – № 1. – С. 27-29.
56. Семчук Л. Розташування вишивок на компонентах одягу етнографічних груп українців Карпатського регіону: порівняльний аспект / Л. Семчук // Вісник Прикарпатського університету. – Серія Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2009-2010. – Вип. 17-18. – С. 144–154.
57. Фединашинець М. Горянка в гуні – як цариця гір, окрім того на цій одежині річанки роблять бізнес / М. Фединашинець // РІО. – 2001. – 24 листопада. – С. 14.
58. Федорчук О.С. Бісер в оздобленні буковинської народної ноші : типологічні особливості (польові розвідки 2007 – 2008 рр.) / О.С. Федорчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 8. – С. 149–162.
59. Як живуть люде у Н. Бистрому / Наш родный край. – 1928. – Рочник XI. – Число 2. – С. 301–303.
60. Beskid K. Narodni kroje v Marmaros / M. Beskid // Marmaros. 1919 – 1929. – Uzhorod : MCMXXIX, 1930. – S. 199–204.
61. Kožminová A. Podkarpatska Rus. Práce a život lidu / A. Kožminová. – Praha, 1922. – 124 s.
62. Potusnyak Fedor. A guszin nerpiselet [Руський народний костюм] // Зоря – Найнал. – Ужгород, 1943. – Річник III. – Ч. 1-4. – С. 302–327.
63. Sztripsky H. Dolha es videkenek neprajza [Етнографія околиць Довгого] / H. Sztripsky, I. Bilak // Nerpajzi osztalyanak Ertesitoje. Az “ethnographia” melleklete XVI evflyam. – 1915. – Uj : foljam: XL. – 1915. – S. 135–137.

Резюме

**ТРАДИЦИОННАЯ ВЕРХНЯЯ ОДЕЖДА
УКРАИНЦЕВ ЗАКАРПАТЬЯ ХІХ – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ст.**

Коцан В.В. (Ужгород)

Статья посвящена исследованию традиционной верхней одежды украинцев Закарпатья ХІХ – первой половины ХХ ст. На основе полевых, архивных и литературных источников, музейных коллекций проанализировано несколько важных аспектов по исследуемой проблематике: материал и способы изготовления (крой), художественные особенности (отделка), способы одевания и функциональное предназначение (будничная, праздничная, обрядовая) верхней одежды. Художественную выразительность как будничной, так и праздничной одежде придавали вышивка, фабричные ленты, машинные швы, декорирование бисером. Изучение функционального предназначения того или другого элемента дало возможность обнаружить его простоту, праздничность и символичность.

Ключевые слова: *верхняя одежда, гуня, козх, куртка, крой, шерсть, фабричная ткань, отделка, вышивка, фабричные ленты, машинные швы.*

Summary

**TRADITIONAL OUTERWEAR OF UKRAINIANS
OF TRANS-CARPATHIAN XIX – FIRST HALF OF XX cc**

Kotsan V.V. (Uzhgorod)

The article is devoted research of traditional overhead dress of Ukrainians of Transcarpathian XIX – the first half of XX item. On the basis of the field, archived and literary sources, museum collections a few important aspects are analysed from the probed theme: material and methods of making (cutting out), artistic features (finishing), methods of dressing and functional setting (workaday, festive, ceremonial) of overhead dress. Artistic expressiveness to both workaday and festive, embroidery, factory ribbons, machine guy-sutures, decorating a bead, gave a dress. The study of the functional setting of that or other element enabled to find out his simplicity, festivity and symbolic.

Key words: *outerwear, gunya, sheepskin coat, jacket, cutting out, wool, factory matter, finishing, embroidery, factory ribbons, machine guy-sutures.*



© Коцан В.В.



Фото 1. Гуня ("гунча"), с. Зарічево, Перечинський р-н. Вовняні нитки, тканиня, оксамитова матерія. Початок ХХ ст. (Фото з архіву автора).

Фото 2. Жіночий хутрянний кожух, с. Верхній Бистрий, Міжгірський р-н. Овече хутро, шкіра, аплікації, нитки, вишивка. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. (Фото з архіву автора).

Фото 3. Кожух з рукавами, с. Богдан, Рахівський р-н. Овече хутро, заячий смушок, вовняні нитки, китиці. 20-ті рр. ХХ ст. (Фото з архіву автора).

Фото 4. Жіноча сукняна куртка ("уйош"), с. Данилово, Хустський р-н. Домоткане сукно, фабрична матерія, машинні шви. 20-ті рр. ХХ ст. (Фото з архіву автора).

Фото 5. Жіночий сердак, с. Косівська Поляна, Рахівський р-н. Чорне домоткане сукно, вовняні нитки, вишивки, шнурівки. (Фото з архіву автора).

Фото 6. Жіноча куртка ("беліч"), с. Хижа, Виноградівський р-н. Чорна оксамитова матерія, чорне ягняче хутро, декоративні гудзики, бісер. 20-40-ві рр. ХХ ст. (Фото з архіву автора).

Фото 7. Жінка із сином із с. Довге Іршавського району. 1936 р. (Фото з архіву Закарпатського краєзнавчого музею).

Фото 8. Чоловік у гуні, с. Невицьке Ужгородського району. Початок ХХ ст. (Фото Ф. Заплетала).

Фото 9. Бойкиня у народному вбранні, с. Рекіти, Міжгірський р-н. 20-ті рр. ХХ ст. (Фото з архіву автора).

Куцир Т.В.
(Львів)

ПОЛОТНЯНКИ ОПІЛЛЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ТИПОЛОГІЯ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

УДК 391 – 055.2 (477.8):746.34

Анотація: Стаття присвячена комплексному аналізу полотнянки на основі літератури ХІХ–ХХІ ст., польових досліджень, колекцій історико-культурних та краєзнавчих музеїв, з-посеред яких слід виділити збірку Львівського історичного музею, у якому зберігається значна колекція полотнянок. Окреслено ареал поширення цього оригінального опільського верхнього одягу, виділено специфіку крою, яку поділено на три типологічні підгрупи, проаналізовано систему декору, а також місце полотнянки у комплексі народного вбрання, її художньо-стилістичні особливості.

Ключові слова: народне вбрання, полотнянка, крій, тканина, комплекс, вишивка, декор, орнамент, оздоба, структура.

Складні та неоднозначні процеси глобалізації, які стосуються практично усіх сфер людського життя сьогодення, особливо загострюють питання пошуку основ українського мистецтва. Окрім дуже загальних понять, велике зацікавлення дослідників останнього часу викликає народне вбрання та його варіативність в етнографічних районах України. Відзначаємо різний ступінь висвітлення цього питання. З одного боку, маємо чимало загальних праць, які вивчають народну ношу та її компоненти [25; 21; 26; 17; 28; 23] із притаманною йому специфікою крою, вибором матеріалу та системою декору, а з іншого – в українському мистецтвознавстві і надалі залишається чимало питань, які вивчались поверхнево у контексті з'ясування інших проблем.

Проте глибинне вивчення питань, які пов'язані із народним вбранням та його компонентами, стимулюють розвиток сучасного українського моделювання, відкривають нові перспективи для нього та дозволяють продемонструвати національну специфіку, естетичні якості якої здавна визнавались і викликали захоплення.

У цьому контексті слід виділити полотняний верхній жіночий та чоловічий одяг Опілля, відомий як "полотнянка" та "плахта". Полотнянка не справляла значного враження на дослідників ХІХ чи ХХ ст., оскільки була позбавлена яскравого поліхромного декору, шилась із простого полотна і поряд із більш яскравими виробами народного мистецтва виглядала дуже скромно. Проте сьогодні цей компонент викликає значне зацікавлення оригінальним кроєм, варіативністю моделювання, декором, який спрямований на підкреслення конструктивних деталей виробу, та оригінальним звучанням у комплексі народного вбрання.

Полотнянка – поширений на території Опілля чоловічий та жіночий верхній одяг, зручний та практичний компонент літнього комплексу вбрання, який носили до 30-40-х рр. ХХ ст., хоча наймасовіше і найширше її використовували у ХІХ ст. Позатим, згадок про полотнянку у літературі не так вже й багато. Одна з перших з'явилась у праці Я. Головацького [20], матеріал для якої дослідник збирав у 30-х – на початку 40-х рр. ХІХ ст. [22, с. 186]. Ареал поширення цього верхнього одягу етнограф обмежує Львівським повітом і прилеглими до нього територіями: Бережанським (біля Бірки, Вибранівки та ін.), Золочівським (біля Глинян, Бузька), Жовківським і Перемишлянським повітами (біля Куликівки, Жовкви, Потелича, Любачева, Яворова та ін.) [20, с. 44]. Я. Головацький припускав, що полотнянки запозичені мешканцями Опілля від поляків, які у великій кількості селились особливо в Перемишлянському, Жовківському та Львівському повітах. Українці ж надавали перевагу у пошитті верхнього одягу сукну [20, с. 44]. Так, у детальному звіті етнографічно-статистичної експедиції у Західно-Руський край П. Чубинського згадується жіночий та чоловічий верхній одяг, пошитий із сукна світлих і темних відтінків [34, с. 412–433]. Окрім того, на Російській етнографічній виставці, яка відбулась у Москві у 1867 р., у комплексах жіночого та чоловічого вбрання практично із всіх етнографічних районів України присутній сукняний верхній одяг, тоді як полотняний не згадується [32, с. 51–60]. Проте у комплексі жіночого вбрання із Кракова присутня камізола з тонкого полотна, підшита грубшим та декорована червоним шовком, аплікаціями із червоного сукна [32, с. 51–60]. Не виключено, проте, що полотнянки не були згадані П. Чубинським тому, що експедиція не зачіпала ареалу Опілля, а причиною відсутності полотнянок на Московській етнографічній виставці могло бути те, що це був буденний робочий одяг, тоді як етнографічні райони України були представлені святковими комплексами вбрання.

Підтвердженням думки Я. Головацького можна вважати свідчення Ульріха фон Вердума, мандрівника із Фрісландії, що на узбережжі Північного моря, який здійснив свою мандрівку Україною у 1670 – 1672 рр. Він детально зупиняється на описі жіночого та чоловічого сукняного одягу, відмінності у крої між різними його видами, оздобі кожухів, поряд з тим зазначаючи, що влітку селяни ходять лише у сорочках [30, с. 46–47]. Це може означати, що полотнянки не вживали до того, як на теренах Опілля не почали масово селитись поляки.

Хв. Вовк також поділяв думку Я. Головацького щодо запозичення цього компоненту опільського народного вбрання. Він писав, що полотнянка походить від старовинного польського одягу чемліту чи камлоту, поширеного вже у XVI ст. Полотнянка, на його думку, є видозміною свити, пошитою із лляного чи конопляного полотна, а ареал її поширення обмежується галицькою рівниною [18, с. 586–587]. Близький до полотнянки чемліт, згадуваний також Б. Познанським [29, с. 206], носили у селах навколо Києва. Чемліт мав чимало спільних рис із полотнянкою, а саме: крій вусами, досить вузькі рукави, комір-стійку, проте були і відмінності: шився він із тонкого сукна, оздоблювався смугами чорного сукна по стійці і обшлагах та носився під свитою, тоді як полотнянка чи плахта (різновид полотнянки без вусів) одягалась як самостійний верхній одяг чи поверх кожуха. Згідно з іншим джерелом, чемліт був колись переважно жіночим одягом, шився із тонкого фабричного сукна з коміром та вилогами на рукавах і оздоблювався інколи, окрім чорного сукна, барвистими вовняними нитками [19, с. 412].

У дослідників другої половини XX ст. розходяться думки щодо часових меж появи полотнянки, а також визначення її типологічних особливостей. Так, полотнянку називають новою формою верхнього жіночого та чоловічого одягу (не уточнюючи, коли саме ця форма з'явилась), яка буває довгою чи короткою, із вставними клинами та складками, чи без них, прикрашена або гладка [21, с. 12]. Згідно з іншим джерелом, полотнянка була найстарішим видом довгополого полотняного одягу, перші згадки про який зустрічаються у документах XV ст., проте загальноживаним він став лише у XVI – XVII ст. [26, с. 111]. Виділяли довгу полотнянку – прямоспинну плахту, яку одягали поверх кожуха, та короткий кабат [26, с. 111]. Яворівські полотнянки згадуються лише як доповнення до кожуха, яку одягали лише у дощову та снігову погоду [35, с. 59].

Полотняний верхній одяг інколи лише згадується як компонент опільського народного вбрання [33, с. 202], а іноді цілком випадає з поля зору дослідників [27; 24].

Отже, протягом другої половини XIX – XXI ст. спостерігається послідовне зменшення уваги до полотнянки. Найбільше інформації про неї надає Я. Головацький [20, с. 44], тоді як наступних дослідників цікавило лише її походження [18, с. 586–587; 26, с. 111] чи практичне застосування одного із її підвидів [21, с. 12]. Проте полотнянка – це своєрідний за матеріалом, кроєм та декоративним вирішенням верхній одяг Опілля, який заслуговує на глибше висвітлення. Метою нашого дослідження є спроба комплексного аналізу опільських полотнянок на основі літератури XIX – XXI ст., польових досліджень, колекцій історико-культурних та красназничих музеїв, з-посеред яких слід виділити збірку Львівського історичного музею, у якій зберігається значна колекція полотнянок.

Поширення полотнянок слід обмежити Перемишлянським, Золочівським, Миколаївським, Пустомитівським, Городоцьким, Яворівським, Жовківським та Буським районами Львівської області, оскільки свідчення про їх використання у Опіллі Тернопільського та Івано-Франківського району відсутні. Таке районування відповідає свідченням Я. Головацького [20, с. 44] і Хв. Вовка [18, с. 586–587] з одного боку, збереженим у музеях пам'яткам та фотоматеріалам – з іншого.

Для пошиття цього верхнього одягу використовували домоткане полотняне простого або чинуватого переплетення. Територіально полотняне чинуватого переплетення застосовувалось найчастіше у Яворівському районі, інколи – у Жовківському, тоді як із рухом на схід перевага віддавалась полотню простого переплетення. Тканина могла бути лляною чи конопляною, або ж поєднувати лляні і конопляні волокна у різних пропорціях. Інколи підкладка полотнянки могла бути пошита із грубшого полотна, тоді як верх – з тоншого, якіснішого [16], хоча частіше і верх, і підкладка кроїлись із того самого полотна [14; 15], або ж полотнянка не мала підкладки взагалі [12; 13].

Були довгі полотнянки (довжиною $\approx 1 - 1,20$ м) [3; 13; 15; 16], середньої довжини – до середини стегна ($\approx 75 - 80$ см) [7; 14] та короткі ($\approx 55 - 60$ см) [4; 5; 9]. Жіночі полотнянки зазвичай кроїлись більш приталеними, із вусами ззаду або вставками у боках. На думку дослідників, самі ці вуса відрізняли полотнянку від прямоспинної плахти [20, с. 44].

Крій чоловічої короткої полотнянки був схожий на крій тунікоподібної сорочки. Перегнуте полотнище потрібної довжини залишали суцільним зі спинки та розрізали на дві поли попереду, пришиваючи рукави, комір-стійку або виложистий комір. Часто короткі полотнянки кроїлись із підкладкою, для якої використовували таке ж за якістю і за кроєм полотно. Вони також могли мати одну зовнішню кишеню.

Жіночий крій короткої форми полотнянки був складнішим. Полотно перегинали, розрізали на дві пілки та підкроювали спинку таким чином, щоб вона була вужчою за пілочки. Це дозволяло пілочкам знаходити одна на одну по діагоналі. Крім того, частково формувався і суцільно кроєний рукав з того ж полотнища, які надточувались до потрібної довжини вже з іншого шматка тканини. Виріб кроївся згідно із параметрами власниці щільно прилягаючим у талії і розширювався до стегон [4; 5]. Крім того, талія могла бути підкреслена двома бічними вусами, розміщеними симетрично по боках [10]. До горловини жіночої полотнянки як і чоловічої пришивали комір-стійку або невеличкий виложистий комірець, до якого із основного полотна пілок формували неширокі вилоги.

Полотнянки середньої довжини складають найменш чисельну групу і були поширені у тих селах, які межують із Підгір'ям (частково Миколаївському та частково Перемишлянському районах Львівської області). Збереглись жіночі полотнянки середньої довжини. Їх крій відрізняється від коротких прямішим силуетом, а оздоба – більшим багатством та різноманітністю. Розглянемо два відмінні типи крою полотнянки середньої довжини. У першому випадку зберігається тип крою, притаманний коротким полотнянкам, а саме: її спинка і пілочки формуються із суцільного полотна, перегнутого і розрізаного на дві частини, у боки вставлені вуса, проте ширина спинки дорівнює ширині пілочок, які не перекривають одна одну по діагоналі, а лише стикаються. Горловина викінчена стійкою, повністю оздобленою вишивкою [2]. В ускладненому варіанті бічні вуса відсутні, тоді як спинка кроїться за принципом свити “із проходкою” [17, с. 83]: спинка підрізається в районі талії по прямій, куди вставляються вуса, а стійка чи комір відсутні. Горловину оздоблює лише суцільна із пілочками вузька смуга орнаменту [14].

Відповідно до того, вдягали полотнянки на щодень чи на свято, використовували різної якості тканину при практично незмінному крої. Проте у разі довгих полотнянок з'являється підвид, призначення якого зумовлює його крій. Як уже зазначалось, полотнянки нерідко одягали взимку поверх кожухів для захисту останнього від негоди. У такому випадку до крою із бічними вусами додавались розрізи при талії, щоб ховати руки у кишені кожуха [15].

Довгі ж полотнянки, які використовувались як верхній одяг самостійно, кроїлись аналогічно до попередніх типів, а саме: з бічними вусами, поширюючи поділ за рахунок не одного, а двох однакового розміру вусів, вшитих у боки симетрично [16], або ж один з них міг бути більшого розміру, а другий – меншого [12] з коміром чи стійкою, іноді доповнювались зовнішніми кишенями [13]; скроєні за принципом свити “з проходкою” без коміра із вилогами на рукавах [1]. Біля коміра полотнянка могла заціпатись на невеличкий гудзик [16], але найчастіше поли скріплювали за допомогою пояса.

Принципи оздобы полотнянки графічно прості. Перш за все, це усі лінії, зумовлені особливостями крою, підкреслені прокладеними ззовні виробу швами “вперед голка” та “назад голка”. Нерідко ці шви розміщувались попарно, найчастіше уздовж пілок та по краю стійки і виконувались контрастними, темними (чорними) або яскраво-червоними нитками [5]. По низу коротких та середньої довжини полотнянок залишали невеличкі розпірки, також оздоблені декоративними швами, до яких, окрім зазначених, додавали “ланцюжок” [8] та “петельний шов”. Рукави до основи виробу могли пришивати за допомогою контрастного змережування, створюючи тим самим додаткову вертикальну декоративну лінію.

Для виконання декоративних швів на полотнянках використовували бавовняні червоні та чорні, білі лляні, або чорні вовняні нитки.

Найменш оздобленими залишались довгі полотнянки. Полотнянка, пошита у 30-х рр. XX ст., мала комір, вишитий вузькою смугою орнаменту, виконаного хрестиком чорними нитками. Її візерунок дуже простий – це чергування квадратів, із вписаними в них ромбами і косими хрестами [16]. Значно більше декору у коротких чоловічих та середньої довжини жіночих полотнянках початку XX ст. У першому випадку вишивка хрестиком, півхрестиком, гладдю, набируванням, машинним швом червоними та чорними нитками розміщується на стійці та кишені. Композиція останньої стає композиційним центром виробу, знаходячи своє продовження на пілці за допомогою смуг із китицями на кінці, які виходять від її осердя, тоді як орнаментальна смуга стійки доповнює центральну, повторюючи основні її мотиви [10].

Найбільш ускладненим є композиційне вирішення середньої довжини жіночих полотнянок. Воно будується на ритмі горизонтальних орнаментальних смуг із вертикальними, які відповідають лініям зшивання основних деталей крою [6], або ж акцентують увагу на вилогах рукавів та стійці [7]. Таке вирішення не порушує загальної структури виробу, а урізноманітнює і доповнює її.

Порівняння полотнянки із іншим верхнім одягом Опілля може продемонструвати внутрішню єдність принципів побудови верхнього одягу та виявити окремі їх характерні особливості. Їх загальний силует, незалежно від типологічної групи, залишається практично незмінним. Для чоловіків це одяг прямого або злегка розширеного до низу крою, тоді як жіночий сильно приталений із значно поширеним вусами подо-

лом. Відповідно до матеріалу, з якого вона шилась, полотнянка близька до яворівського кабата. В окремих кабатах, пошитих із доморобного полотна наприкінці XIX ст. рукав викроєний за тим самим принципом, що й у полотнянки, тобто із тієї ж тканини, що й пілочки та спинка, до якої дошивалось полотно до потрібної довжини [8]. Горловина кабату могла мати вузьку стійку або ж вирішуватись за допомогою обшивки, так само, як і в окремих полотнянках. Проте жіночі яворівські кабати значно менш приталені, а оздоблення пілок і низу виробу – яскравіше та багатше. Вони зазвичай зашпилялись на ряд гудзиків, тоді як у полотнянці пілочки скріплювалися найчастіше за допомогою пояса.

Полотнянки, пошиті за принципом свити “із прохідкою”, близькі до крою сіраків, опанч та капот, проте їхнє декоративне вирішення докорінно відмінне. Якщо перші вражають нашитими смугами кольорових шнурів, аплікативними мотивами, а капоти – смушковими вилогами і золотим позументом, полотнянка оздоблювалась лише вузькими стрічковими швами контрастного кольору або залишалась зовсім чистою. Верхній одяг, який шився із сукна, найчастіше кроїли з великим коміром та вилогами, опанчу – з “боролицею” яка мала скоріше декоративне аніж практичне значення, тоді як полотнянки могли мати невеликі стійку чи виложистий комір.

Хоча у способах і масштабах декорування полотнянка поступається сукняному верхньому одягу, її значення у загальному комплексі народного вбрання значне. Оздоблена найчастіше лише по краю пілок та по низу, вона надавала жіночій постаті скульптурної монументальності, підкреслюючи її талію, виділену кроєм та доповнену контрастним (найчастіше, червоним) поясом. Маючи багато спільного у крої із опільськими варіантами свити (опанчами і сіраками), полотнянка була більш легшим їх варіантом, не лише у тому значенні, що вона менше зігрівала, а й щодо загального декоративного навантаження у комплексі народного вбрання. З одного боку, вона була своєрідною паузою між композиційно навантаженою пазухою із гаптованим чи вишиваним коміром, під яким у декілька рядів розміщувалось щире чи скляне намисто, та барвистою вибійчаною спідницею із білою запаскою (в одному варіанті комплексу), або ж доповнювала контраст поясного одягу темної спідниці і світлої запаски (в іншому варіанті). З-поміж іншого, слід виділити інтегруючу функцію полотнянки, яка збирала в єдиний цілісний образ різноманітні фактури, присутні у ньому: оздоблену вишивкою сорочку та запаску, темну катанку і спідницю, яка також могла бути вибійчаною, а також з’ємні нашійні прикраси.

Композиційне значення полотнянки залежало також від її довжини. Короткі та середньої довжини, вони перебували у безпосередньому зв’язку із поясным одягом, доповнюючи чи контрастуючи із ним, тоді як довгі огортали постать цілком, надаючи їй святково-монументального, узагальнено-урочистого звучання.

Отже, полотнянка з її варіативністю, оригінальним кроєм та декором демонструє оригінальність розвитку народного вбрання, у якому простота переходить у довершеність, а єдність тканини, крою і оздоблення одного виробу гармонійно доповнює художні вартості іншого у комплексі народного вбрання. Доцільним було б продовження і поглиблення вивчення полотнянок із виділенням територіальної специфіки між окремими районами Опілля.

Джерела та література

1. Фонди Львівського історичного музею, інвентарний номер – далі ЛІМ ТК – 1952;
2. ЛІМ – 1907 ТК – 3763.
3. ЛІМ – 1947 ТК – 2116.
4. ЛІМ – 1965 ТК – 783.
5. ЛІМ – 1965 ТК – 799.
6. ЛІМ – 1985 ТК – 2358.
7. ЛІМ – 1985 ТК – 3763.
8. ЛІМ – 1986 ТК – 781.
9. ЛІМ – 2088 ТК – 782.
10. ЛІМ – 2088 ТК – 786.
11. ЛІМ – 2116 ТК – 1947.
12. ЛІМ – 2126 ТК – 1947.
13. ЛІМ – 2191 ТК – 1950.
14. ЛІМ – 2358 ТК – 1985.
15. ЛІМ – 3218 ТК – 2254.
16. ЛІМ – 8545 ТК – 2830.
17. Білан М.С., Стельмашук Г.Г. Український стрій / М.С. Білан, Г.Г. Стельмашук. – Львів : Фенікс, 2000 – 326 с.
18. Волков Хв. Этнографические особенности украинского народа / Хв. Волков. // Украинский народ в его прошлом и настоящем. – Т. II. – Отд. 4 – Петроград : Типография т-ва “Общественная польза”, 1916. – С. 455–647.

19. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Том II. Репринтне видання / О. Воропай. – К. : Оберіг, 1991. – 448 с.

20. Головацкий Я. О народной одежде и убранстве русинов, или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Я. Головацкий. – СПб., 1877. – 85 с.

21. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України / І. Гургула. – К. : Мистецтво, 1966. – 78 с.

22. Кирчів Р.Ф. Етнографічно-фольклорна діяльність “Руської трійці” / Р.Ф. Кирчів. – Львів, 2011. – 344 с.

23. Космина О. Традиційне вбрання українців. Т. I : Лісостеп – степ / О. Космина. – К. : Балтія-друк, 2013. – 160 с.

24. Культура і побут населення України : Навч. посіб. / В.І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін. – 2-ге вид., доп. та перероб. – К. : Либідь, 1993. – 228 с.

25. Маслова Г.С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в / Г. С. Маслова. // Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – XX в. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1956. – С. 543–757.

26. Матейко К.І. Український народний одяг / К.І. Матейко. – К., 1977. – 218 с.

27. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва. – К. : Либідь, 1996. – 176 с.

28. Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс / Т.І. Ніколаєва. – К. : Дніпро, 2005. – 320 с.

29. Познанский Б. Одежда Малороссии / Б. Познанский // Труды двенадцатого археологического съезда въ Харьковѣ, 1902. Томъ III. – М. : Типография О-ва распротр. пол. книгъ, аренд. В.И. Вороновымъ, Маховая, пр. манежа, д. кн. Гагарина, 1905. – С. 178–210.

30. Січинський В. Чужинці про Україну. Вибір з описів подорожів по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть. П’яте видання / В. Січинський. – Авгсбург: Видання Петра Павловича, 1946. – 118 с.

31. Стельмашук Г. Народне вбрання мешканців Опілля / Г. Стельмашук. // Голешів в історії, культурі та людських долях: Історико-краєзнавчі нариси, спогади / Упоряд. Ф. Романович, Р. Яців. – Львів : Простір-М, 2014 – С. 152–159.

32. Указатель русской этнографической выставки, устроенной Императорским обществом любителей естествознания, состоящимъ при Императорскомъ Московскомъ университете. – М. : Въ Университетской типографіи (Кактовъ и К) на Страстномъ бульварѣ, 1867. – 148 с.

33. Українське народознавство : Навч. посіб. / За ред. С.П. Павлюка, Г.Й. Горинь, Р.Ф. Кирчіва. – Львів : Фенікс, 1994. – С. 527.

34. Чубинский П.П. Одежда, пища и увеселения Малороссии / П.П. Чубинский // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Том седьмой. – СПб., 1872. – С. 412 – 433.

35. Чугай Р.В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини / Р.В. Чугай. – К. : Наук. думка, 1979. – 142 с.

Резюме

ПОЛОТНЯНКИ ОПОЛЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX вв.: ТИПОЛОГИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Куцир Т.В. (Львов)

Статья посвящена комплексному анализу полотнянок на основе литературы XIX–XXI вв., полевых исследований, коллекций историко-культурных и краеведческих музеев, среди которых следует выделить собрание Львовского исторического музея, где сохранилась большая коллекция полотнянок. Определен ареал распространения этой оригинальной опольской верхней одежды, выделена специфика покроя, которая разделена на три типологические подгруппы, проанализирована система декора, а также место полотнянки в комплексе народного костюма, ее художественно-стилистические особенности.

Ключевые слова: народный костюм, полотнянка, крой, ткань, комплекс, вышивка, декор, орнамент, украшение, структура.

Summary

OPILLIA'S POLOTNYANKA SECOND HALF XIX – EARLY XX CENTURY: TYPOLOGY AND ARTISTIC FEATURES

Kutsyr T.V. (Lviv)

The paper is devoted to complex analysis of polotnyanka based on literature XIX – XXI century, ethnographic research, historical-cultural and regional museum’s collection, including Lviv Historical Museum’s collection, which preserves a large number of polotnyanka. Outlined area of distribution of the original Opillia’s outerwear, highlighted the specific cut, which is divided into three typological subgroups, analyzed the system of decoration, and place in a complex of national dress, its artistic and stylistic features.

Key words: folk costume, polotnianka, cutting out, fabric, complex, embroidery, decor, ornament, structure.

Булгакова Л.П.
(Львів)

ОДЯГ І ЗАЧІСКИ ГОРОДЯН ХІХ СТ. ЗА ФОТОМАТЕРІАЛАМИ ЛЬВОВА

УДК 391(477)

Анотація: У статті розглядається одяг городян другої половини ХІХ століття. Джерелом аналізу стали унікальні фотографії ХІХ ст., зроблені відомими майстрами і невідомими аматорами у Львові. Завдяки сумлінній фотографічній фіксації портретів городян сьогодні ми маємо можливість спостерігати за модними тенденціями в одязі, які існували 150 років тому в Україні. Головна мета публікації – привернути увагу до багатой спадщини, неоціненого джерела досліджень міської культури – світлин.

Ключові слова: зачіски, головні убори, костюм, турнюр, трен, кринолін.

Фотографії в історії дослідження одягу мають перевагу перед письмовими джерелами, оскільки передають адекватне уявлення про зображення.

Персональні чи групові портрети львів'ян середини ХІХ ст. належать чи не до найдавніших фотографій в Україні. Уважне їх вивчення та аналіз дозволяють відтворити ментальність городян з документальною точністю. Вивчення фотографії як достеменного джерела важливе для дизайнерів одягу, художників театру і кіно, етнологів, мистецтвознавців, музейних працівників, які потребують детальних свідчень про костюм, зачіски, інтер'єр, різноманітні історичні аксесуари певного відрізка часу. Проте не менш цікавою така інформація буде для пересічної допитливої людини, що прагне ознайомитися з характерними прикметами минулих епох.

Зовнішній вигляд представників різних верст населення, станових груп та професій, речі, що їх оточували, вулиці, домашній та службовий інтер'єр, засоби зв'язку, предмети повсякденного вжитку, різні види транспорту концентрують своєрідність і неповторність епохи, оскільки саме цей матеріал зник разом з нею. Окремі предмети та речі, що збереглися до наших днів і пережили епоху в музейних запасниках чи приватних колекціях, вирвані з оточення, в якому вони знаходилися, загубили свою функціональність і тепер нагадують кістки викопних тварин, за якими палеонтологи намагаються відтворити їхній вигляд та спосіб життя. Власне, аби стати належними пам'ятками, такому антикваріату бракує пізнавання. Допомогти з'ясувати історичну канву для окремого предмета, а часом зробити його реконструкцію чи реставрацію – фотографія, іноді, єдине достеменне цьому підтвердження.

Як хочеться дізнатися і зрозуміти сучасним львівським модникам і модницям, у чому дефілювали в далеку минувшину тогочасні пані і панночки з кавалерами на балах у Львові чи на променаді по міських вулицях. Як носили капелюшки, панчішки, черевички, суkenочки, мантильки, рукавички, камізелки? Як насправді виглядали криноліни, спенсери і “сорті де баль”, портбукет і шемізетка? Про це можна дізнатися, роздивляючись старі львівські фотографії, які дають нам документальні “описи” вбрання і зачісок. Розглядаючи їх, цікаво порівнювати вираз обличчя персонажів на портретах і пов'язувати ці вирази зі стилем та манерою одягатися: простота і скромна гідність літніх чоловіків та жінок, вишуканість, іноді сувора зосередженість військових і службовців, елегантність та романтичність молоді, ніжність і кокетливість дітей та панночок. Безумовно, що на фотографіях ми не побачимо подій того періоду (тепер уже історичних). Проте ми повинні пам'ятати про них, щоб бачити не безликих стилияг, які позують перед об'єктивом фотоапарата, а героїв свого часу.

Оскільки в представленому жанрі неможливо охопити весь спектр поставленої проблеми, ми торкнемося лише двох із багатьох аспектів життя міста другої половини ХІХ ст., яке висвітлює тогочасна фотографія – зачісок та верхнього одягу мешканців Львова.

У другій половині ХІХ ст. чоловічі зачіски особливо не мінялися порівняно з початком століття. Чоловіки, зображені на фотографіях, мають короткі стрижки, при цьому волосся на скронях завите і зачесане до обличчя; а також зачіски з коками (одним чи двома). У 1876 році стає модною зачіска з назвою “а-ля Капуль”. Її можна побачити на типажах того часу. Спереду волосся розділялося прямим проборою і симетрично вкладалося маленькими хвильками. Ще одну стильну чоловічу зачіску демонструють портрети 1870 – 80-х років – “бобрік”, при якій волосся над чолом підстригалось так коротко, що воно стирчало, як голки. Серед молоді у 1860–80-х роках популярно було носити довге волосся, часто завите у локони, а також розділене на “англійський проділ”.

Як видно на фотографіях, на перший погляд однотипні зачіски урізноманітнювалися бородами чи вусами. Майже кожний другий носив маленьку борідку – еспаньолку та вуса [10, 34]. Борідки мали форму “clinчика”, “лопатки”, “жабо”, великі бороди розчісували на “ластівчаний хвіст” [9]. Розповсюджені були (особливо серед військових) стрілчасті вуса, які тирчали у різні боки “а-ля Вільгельм”, маленькі вусики, закручені догори [10, 79]. У другій половині ХІХ ст. львівські франти наслідували австрійського імператора Франца Йосифа. На багатьох фотографіях ми бачимо чисто вибриті підборіддя та широкі завити бакенбарди з вусами, що робило чоловіче лице соліднішим і мужнішим.

Чоловіки, вкоротивши своє волосся, носили різноманітні шляпи. Найпоширенішим чоловічим головним убором упродовж десятиліть залишався циліндр, який зазнавав деяких змін. Наприклад, на фотографіях 1860-х років ми бачимо чоловіків у високих циліндрах, але з вузькими полями, ледь загнутими догори, аби можна було продемонструвати гарно завите та напomadжене волосся [10, 9]. Циліндр довгий час залишався приналежністю заможних людей – його одягали при виїзді до театру, на бали, концерти. В 1890-х роках основним головним убором став котелок (чоловічий капелюх з фетру з куполоподібною тулією і вузькими полями) [2, с. 133, 158; 3, с. 108; 10, с. 33]. Як видно на фотографіях, літом з відпочинковим костюмом носили широкополі панями, м'які фетрові шляпи, а також невисокі шляпи з соломки з вузькими твердими полями і чорною стрічкою – канотье, особливо модними серед молодих людей [2, с. 158].

А як зачісувалися у ХІХ ст. чарівні львів'янки? Про це також розповідає фотографія. У той час проходила швидка зміна силуету жіночих зачісок. На зміну тендітності та романтичній жіночності, що довгий час були предметом поклоніння, приходять земна, тілесна врода. Новий ідеал краси, переважаність у жіночому костюмі спричинили зміни у зачісці. Усі модні зміни, що проходили на жіночих голівках, можна простежити на фотографіях. Треба зазначити, що кожна нова фризура того часу не мала нічого спільного з попередньою. Львівські перукарі прискіпливо слідкували за всіма тенденціями тогочасної моди, змінюючи форму та елементи оздоблення. Але в усіх зачісках було одне спільне – їх робили з довгого волосся [10, с. 41].

Для 1850-х років характерна зачіска з прямим проділом, який називали “проділ мадонни”, з невисокими валиками над вухами. Волосся на потилиці піднімали і заколювали у великий пучок під сітку. Модниці залишали на скронях невелике пасмо, яке завивали в кільце [6, с. 104, 105]. Вся маса волосся покоїлася на потилиці. Гребні майже не використовували. З 1860-х років розповсюдилася зачіска, що мала приземлений силует. Волосся над чолом вкладали в об'ємні валики, на потилиці – в сітку з ниток або вишитий мішечок. Валики, що піднімалися над скронями, нагадували зачіску ХІХ ст., відому в Європі під назвою “Марія Стюарт”. З 1865 р. на тімені прикріплювали шиньон, оздоблений деколи локонами, і зачіску вже називали “а-ля курон” (корона). Модним було руде та біляве волосся.

На фотографіях 1870–80-х років жіночі зачіски вже мають інший силует. На зміну пучкам волосся, що до певної міри повторювали контури широких спідниць з кринолінами, з'явилися легкі зачіски з вертикальними лініями. Локони різних видів (стружкою, стрічкою, трубчасті) поєднувалися з безліччю додатків, зроблених з волосся, але найпоширенішими були буклі, ефектно викладені на маківці. Безумовно, що віртуозні львівські перукарі використовували “накладні” коси, торсадо (джугути). Зачіски того часу були денні і вечірні, враховуючи вік. Молоді жінки віддавали перевагу зачісці “каскад”, з невеликою кількістю локонів, часом з гривкою [9, с. 167]. У 1880-х роках знову з'являються дуже складні високі зачіски з пувів, локонів, валиків і кіс [10, с. 199]. За контурами така зачіска повторювала сукню з турнюром. Поступово в зачісках перестали затягувати скроні, навпаки, робилися напуски з волосся, а біля них закручували дрібні кільця. Волосся обов'язково перед тим завивали і вкладали за допомогою шпильок.

Наприкінці століття в моду входять великі округлі зачіски з ондуляцією (вид завивки) з начосом, що отримав назву “бандо” (пов'язка). Локони “à la roney” вже встигли вийти з моди [9, с. 168-171]. Завите волосся зачісували назад, а з боків голови волосся збивали в пишне бандо [10, с. 11]. Квіти, коштовності та стрічки надалі залишаються улюбленими прикрасами зачісок разом з вишуканими гребенями, що стали популярними у той час. Як бачимо з фотографій, надто високі зачіски наприкінці ХІХ ст. уже не модні [10, с. 23, 65].

Зміна конфігурації зачісок спонукала до змін форм жіночих капелюшків. У жіночу моду капелюшок увійшов через театр, де з'явився як реквізит близько 1800 року, згодом залишається в моді досить довго. В 1860-х роках голову прикрашали чіпцями, мереживними наколками, маленькими шовковими капелюшками, вишуканими капелюхами зі стрічками, пір'ям чи іншим оздобленням [10, с. 44, 52]. Останні носили зсунутими на потилицю. В наступні десятиліття львів'янки, як завжди, не відставали від французької моди. На портретах їхні голівки прибрані “les anglais”, у різноманітні головні убори – капор, чіпець, ток (шапочка без полів), зрештою, берет. Наприкінці 1880-х років капелюхи носили з вуаллю, спущеною на обличчя і зав'язаною ззаду. Капелюшки фетрові, оксамитові, шовкові та солом'яні оздоблювали бантами, пір'ям,

стеклярусом [10, с. 78]. Особливе розмаїття дивовижних головних уборів демонструють нам фото останнього десятиліття XIX ст. [3, с. 58].

Сьогодні існує достатньо літератури, присвяченої історії моди, костюму, зачіскам минулих епох, численна кількість модних журналів, що дозволяють знайти відповіді на безліч питань у цій галузі. Проте лише фотографія дає відчуття атмосфери дійсності давно минулого часу та вдихає життя у речовий світ і предметне середовище, зафіксоване колись.

У другій половині XIX ст. одяг заможних львів'ян не відрізнявся від європейського, що засвідчують тогочасні фотографії [2, с. 60]. Аристократія та крупна буржуазія шила вбрання за кордоном або в найкращих львівських кравців, які напрочуд майстерно копіювали лондонські, паризькі чи віденські моделі одягу з журналів мод, а деякі з них їздили удосконалювати свою майстерність навіть до Відня. Вплив австро-угорської столиці на життя своїх провінцій, зокрема й Львів, був зумовлений могутньою швейною промисловістю імперії, яка експортувала чоловічі та жіночі костюми далеко за свої межі. Львівські пані та пани були вдячними споживачами елегантних текстильних виробів “віденського шику”. Безумовно, ці фактори визначали певну інтернаціоналізацію вбрання городян. Розглядаючи фото того часу, важко віднайти різницю в одязі львівських, краківських, празьких чи віденських чиновників різних відомств або світських осіб [4]. Серед світських кравців була своя диференціація. Особливо вирізнялися ті, хто шив тільки фраки, візитки, сюртуки, смокінги, тобто не щоденний, а вихідний одяг. Саме в такій одежі, здебільшого, сфотографовані буржуа та верхівка львівської інтелігенції [2; 3; 4]. Похід до фотографічного ательє був важливою подією у житті людей того часу. До неї готувалися, одягали святкове вбрання, робили зачіски. Фотографувалися у важливі родинні свята чи події у житті особи, наприклад підвищення по службі, приїзд далекої родини, ювілеї та інші події, які хотілося закарбувати для нащадків. Хоча чорно-білі зображення не дозволяють побачити кольорів тканини, з якої пошиті костюми, проте можна розгледіти безліч її відтінків, а також малюнок тканини. В середині XIX століття кольорова гама чоловічого костюма стабілізувалася. Переважаючи кольори чоловічих костюмів – темні: синій, маренго, темно-сірий, зрідка коричневий, але переважав чорний. У літньому одязі допускалися сірий, білий та кремові кольори. Велику роль у розповсюдженні моди мав розвиток швейної промисловості, винайдення швейних машинок для домашнього користування та поява анілінових фарбників, що здешевило фарбування тканин.

На фотографіях, датованих 1860-ми роками, можна ще побачити чоловіків у фраках, до яких обов'язково одягали білий жилет і галстук, зав'язаний бантом. Фрак – парадне вбрання, що має відрізану на талії спинку і довгі вузькі фалди, та зрізані спереду поли [1, с. 272]. У Франції в XVIII ст. це був військовий кавалерійський мундир. Лише після 1850 року фрак став вечірнім одягом. Довжина передніх пілок і фалд змінювалася залежно від моди, але колір залишався незмінно чорним. Із фракком належалося носити лише чорні строгі брюки. В наступні десятиліття фрак вже не одягають. У цей час у моді білі сорочки з розрізом і гудзиками, комірцями-стійками або стійками з вилогами. На фотографіях 1860–70-х років можна побачити чоловіків у манишках, що замінюють сорочку. Манжети рукавів туго накрохмалені. Чоловічий костюм впродовж другої половини XIX ст. не зазнав значних змін, проте доповнився кількома новими компонентами. Саме такою стала візитка – елегантний вуличний костюм для ділових візитів та невеликих свят. Візитний туалет складався з однобортного сюртука з відрізною спинкою, округлими і дуже скошеними спереду полами, жилета та смугастих брюк. До чорної візитки одягали чорні брюки в сіру смужечку або сірі брюки в чорну смужку. Жилети до візитки було прийнято як двобортні, так і однобортні, чорні, кольорові і навіть білі. В тон жилета одягали і крохмальні комірці. Найчастіше носили виложисті на стійці або комірці “альберт”. Краватку не одягали, а лише пластрон чорного або не яскравого кольору. Чорні бантики до візитки були хіба-що у метрдотелів у ресторанах. На відміну від фрака, який був виключно вечірнім одягом, візитку одягали в денний час до роботи в банках, приватних фірмах, магазинах. У візитках ходили професори, лікарі, адвокати. Хоча для виступу в суді одягали фрак. Візитку одягали з будь-яким пальто і головним убором. Взуття належалося лише чорне або лаковане. Модні були лакові черевики з сірим и бежевим замшевим верхом, зазвичай в тон жилета.

Ще одну новинку європейського чоловічого костюма бачимо на молодих львів'янах наприкінці XIX ст. – смокінг, який до материкової Європи прийшов з Англії. Буквально це був “костюм для куріння”, але дуже швидко його перетворили у модне вбрання до театру і ресторанів. Це короткий піджак з дуже відкритими грудьми і довгими шалевими відворотами, обшитими матовим шовком. До смокінга належалося одягати чорні брюки з чорними шовковими лампасами, крохмальну сорочку з чорними гудзичками. Краватку до смокінгу не одягали, а носили бантик чорного кольору [2, с. 162]. Головний убір міг бути будь-який, навіть солом'яне канотье. До смокінга взували чорні чи лаковані черевики. Смокінги були улюбленим вбранням

статечних заможних громадян, які займали високе положення в суспільстві (державні діячі, фінансисти, дипломати). Костюм франта доповнювався палицею, моноклем і хустинкою у верхній кишені [11, с. 93].

Оглядаючи уважно вбрання сфотографованих чоловіків, можна прослідкувати як брюки змінювали свою форму приблизно по десятиліттях. В 1850-х рр. їх носили на штрипках, в 1860-х рр. – без штрипок, через те що завдяки скосу вниз вони низько спускалися на взуття, що мало тупий носок і доволі високий каблук. Зауважимо, що вже у 1850-х роках з'явилося резинове взуття. В 1870–80-х роках брюки розширили донизу у вигляді лійки і пришили лампаси; кишені прорізали горизонтально вгорі спереду. Каблук на черевиках вже досягав 5 см. В 1890-х роках у моду ввійшли вироби “французького” крою – мішкуваті зі звуженими донизу холошами. Перевага віддавалася брюкам з тканини світлих тонів, у смужку або клітинку [10, 35]. В цей час можна було побачити чоловіків у штиблетях та черевиках на кнопках або зі шнурівкою.

Після 1875 року був усталений той тип чоловічого одягу, яким ми знаємо й тепер – брюки, жилет, піджак, все з тканини одного гатунку, переважно з високоякісної англійської. Власне, на фотографіях 1890 – 1900-х років чоловіки у переважній більшості сфотографовані у піджачних костюмах [2, с. 117, 181–184]. Буржуазія і представники вільних професій носили піджак як повсякденне вбрання, робітники – як вихідне. До костюма обов'язково вбирали жилет. Піджаки шили двобортні і однобортні з тканин креп, бостон, швейот, рідше з трико. Двобортні костюми переважно були з темних тканин (чорні, сині або темні у світлу смужку). Однобортні піджаки носили як темні, так і світлі. Вироби були подовжені, з досить широкими лацканами. Рукави робили короткими, з урахуванням, аби крохмальні манжети виступали на 2-3 см з-під рукава. Двобортні піджаки застібали на три, а іноді й на чотири гудзика. Хоча наприкінці XIX ст. така застібка серед заможних чоловіків вважалася анахронічною, її продовжували використовувати ремісники та робітники. Брюки до піджаків шили неширокі, довгі, щоб холоші заломлювалися на взутті. Під час відпочинку на природі наприкінці XIX ст. львів'яни одягали різноманітні жакети та блузи, що увійшли у побут завдяки художній богемі.

З середини XIX ст. зміна стилів одягу прискорилося. Законодавцем моди поступово ставала розбагатіла буржуазія, а не аристократія. Модний жіночий костюм 1860-х рр. відрізнявся чудернацькими формами. Силует суконь визначався природною довжиною талії, пониженою лінією плечей і величезною волосяною спідницею – криноліном. Волосяна спідниця чи каркас зі сталевих смужок, одягнуті під верхню спідницю, робили її надзвичайно широкою [10, с. 192]. Кринолін дозволяв зовні дотримуватися припису цнотливості, створював образ скромної пані, доброї матері і гарної господині. Він надавав великі можливості для прийняття “благородних” поз, що приписувалося правилами хорошого тону [10, с. 33, 199]. Хоча в 1860-х роках сукні на кринолінах не були в пікові популярності, проте ми ще бачимо їх на фотографіях того часу. Дружини, доньки багатих городян вбрані в широкі спідниці зі щільної тканини з вшитими в неї обручами зі сталевих смужок або китового вуса. Вигнуто-опукла форма такого вбрання з шовкових тканин, оздобленого мереживними оборками, стрічками гармоніювала з широкими круглими кріслами, оббитими квітчастою тканиною та іншими меблями того часу. Наприкінці своєї популярності форма криноліна змінилася, ставши дещо довшою ззаду. На фотографіях початку 1870-х рр. кринолін можна побачити лише на жінках похилого віку. Та й не дивно, тодішній молоді сукні на кринолінах видавалися вже смішними. Великого розповсюдження з часів кринолінів отримали різноманітні накидки. Престижним верхнім одягом у заможних городянок були довгі накидки без рукавів – ретонди [10, с. 35]. Користувалися популярністю також мантильї і тальми. Як жінки похилого віку, так і дівчата носили пелерини.

У 1870-80-х рр. в інтер'єрах переважає розкішний, але позбавлений смаку стиль, який виражав ідею буржуазного благополуччя – “позитивізм”. Заможні обивателі насолоджувалися виглядом тяжких штор і ламбрекенів з масою драпіровки, бахроми і китиць на покривалах, скатертях. Громіздкі м'які меблі, оббиті плюшем, у великій кількості заповнили помешкання. Перевантаженість декоративними елементами залишалася в моді доволі довго і наклала свій відбиток на жіночий костюм. Власне в такому одязі ставали чи сідали львівські пані перед об'єктивом фотографа. Проте невдовзі з'явилися нові фасони суконь з турнюрами, які щільно облягали стегна [11, с. 375–382]. Турнюр – драпірований пуф на задньому полотнищі спідниці, яка закінчувалася шлейфом (треном) [1, с. 288]. Спочатку турнюри були досить пологими, пізніше набули форми горба. Хоча у 1889 році великі турнюри вийшли з ужитку, проте з невеликою перервою (у 1878–1882 роках стали популярними прямі непишні сукні) знову повернулися, але зменшених форм і панували разом з корсетами до 1905 року. Зі звужуванням силуету змінюється форма корсета. Для 1870-х рр. став характерним так званий русалковий силует, який створював корсет “кіраса” [7]. В останній чверті XIX ст. стильними вважалися високі стрункі фігури. У зв'язку з цим ліф на сукнях тісно облягав тіло і був опущений глибоко на стегна, візуально подовжуючи фігуру [10, с. 23]. Широкі поли спідниці загорталася назад

і трохи нижче талії драпірувалися в турнюр, переходячи в трен. До зимових нарядів виготовляли маленькі муфти з хутра, а також хутряні капори та капелюхи. У 1870-х рр. львівські пані франтували в черевичках та чобітках на французькому каблучці, зокрема, виготовленими у Варшаві на фабриці Щепанського.

У 1880-х рр. почався рух за реформу жіночої сукні в бік її спрощення. Загальна тенденція розвитку міського костюма вела до поступового позбавлення від модних, але обтяжуючих надмірностей. З'являються трені, які можна було підібрати за допомогою тасьми чи кілець. Тоді ж, у 1880-х рр., замість суцільнокроєних суконь в моду входять блузки та спідниці. Спідниці були вкороченими (до щиколоток), так і подовженими (з треном). Такий костюм включав жакет, під який одягали спідницю в смужку чи клітку, драпіровану складками. Корсет тісно стягував талію, а спідниці набула дзвоноподібної форми, що підкреслювала опуклість стегон. У 1890-х рр. створені нові форми одягу для візитів, подорожей і прогулянок на основі крою костюма-тальєр, що складався з жакета, під який одягали блузку, і спідниці прямого крою. Ділові та працюючі жінки віддавали перевагу зручним для активного руху, не перевантаженим декором фасонам одягу. Особливу популярність набули прості в крої та практичні костюми зі спідницями, розширеними донизу, що м'яко облягали фігуру. Їх доповнювали жакетами та блузами. Блузи носили з невеликим напуском біля пояса. Переважно їх шили з високими стоячими чи відкладними на стійці комірами. Легкі блузи шили з маленьким трикутним вирізом, обшитим гофрованими воланами. Елегантні сукні для візитів були з високими стоячими комірами. В 1889 році з'явилися великі круглі коміри-пелерини з гіпюру. Ними доповнювали літні сукні з батисту з мереживом. Стильні у той час були рукави з пишним або видовженим буфом "жиги" на плечах, який облягає руку нижче ліктя [10, с. 63]. Наприкінці століття буфи зменшуються, а рукави стають просторішими. Спідниці, що до 1895 року трохи не сягали підлоги, почали вкорочувати до підйому ступні. Жіноче модне взуття обов'язково робили на каблучках, з перебігом часу змінювали лише їхню форму та висоту. Розповсюдженими аксесуарами вбрання другої половини XIX ст. були парасолька, рукавички та віяло до вечірнього вбрання. Сумки, які мали форму мішечків, здебільшого носили рідко немолоді пані.

Те, як ретельно мешканці Львова слідували за новими тенденціями в одязі XIX ст. можна побачити на фотографіях, зроблених львівськими фотографами [2; 3; 4; 5, с. 11]. Найстаріші збережені часом роботи 1860 – 1870-х рр. належать Й. Едеру. Фотографії кінця XIX – початку XX ст. найкраще представлені Е. Тшемеським. Певний час фотографи працювали разом. В 1869 р. Е. Тшемеський (1843–1905) відкрив власне ательє. З 1882 р. розпочинає кар'єру фотограф Д. Мазур. Його клієнтами були шановані обивателі міста Львова. Він зробив фотографії з кількох поколінь львівських шляхетних родин. У 1887 р. було засновано Львівське фотографічне товариство, яке об'єднувало аматорів і досвідчених майстрів. З 1903 до 1911 р. у Львові відбувалися щорічні фотографічні виставки. У 1895 р. почав виходити фотографічний часопис. До послуг львів'ян і гостей міста на початку XX ст. була достатня кількість фотоательє.

За багатолітню роботу в музеї автору цих рядків довелося неодноразово звертатися до старих фотографій при науковій атрибуції окремих компонентів чи деталей історичного одягу, а також при відтворенні атмосфери епохи при побудові виставок. Значення фотографії як історіографічного джерела неоціненне.

Джерела та література

1. Кибалова Л., Гербенева О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. – Прага, 1988. – 608 с.
2. Котлобулатова І. Львів на фотографії. 1860 – 2006. – Львів, 2008. – 311 с.
3. Котлобулатова І. Львів на фотографії-2. 1860 – 2011. – Львів, 2011. – 352 с.
4. Львів і Краків у фотокамері. – Каталог виставки фотографій кін. XIX – поч. XX ст. із збірок Львівського історичного музею та Історичного музею м. Кракова. – Львів, 1997. – 155 с.
5. Мельник Б.В. Вулицями старовинного Львова. – Львів, 2002. – 270 с.
6. Резанова Н. Локон жгучий, локон черный... – К., 2005. – 152 с.
7. Ривош Я.Н. Время и вещи. – М., 1990. – 304 с.
8. Стил Валери. Корсет. – М., 2010. – 267 с.
9. Сыромятникова И. История прически. – М., 2005. – 282 с.
10. Dawna fotografia lwowska 1839 – 1939. – Lwów, 2004. – 368 s.
11. Claudia Erdheim. Lemberg. Lwów. - Lwiv 1880 – 1919. – Album. – Wien, 2003. – 102 s.
12. François Boucher. Historia Mody. – Warszawa, 2003. – 479 s.

Резюме

ОДЕЖДА И ПРИЧЕСКИ ГОРОЖАН XIX ВЕКА ПО ФОТОМАТЕРИАЛАМ ЛЬВОВА

Булгакова Л.П. (Львов)

В статье рассматривается одежда горожан второй половины XIX в. Источником анализа стали уникальные фотографии XIX в., сделанные известными мастерами и неизвестными любителями. Благодаря добросовестной фотографической фиксации портретов горожан сегодня мы имеем возможность наблюдать за модными тенденциями в одежде, имеющими место 150 лет тому назад в г. Львове. Главная цель публикации – обратить внимание на богатое наследие, неоценимый источник исследования городской культуры – фотографии.

Ключевые слова: прически, головные уборы, костюм, турнюр, трен, кринолин.

Summary

CLOTHES AND HAIRSTYLES OF THE XIX CENTURY CITIZENS USING PHOTOS OF LVIV

Bulhakova L.P. (Lviv)

The article looks into Lviv's clothing of the second half of the XIX century. As a source of analysis are taken the unique photos of the XIX century, made by the famous masters and unknown amateurs. Thanks to scrupulous photographic fixation of the townspeople's portraits today we have an opportunity to observe the fashionable tendencies in clothing, that were actual 150 years ago in Lviv. The main goal of publication is to pay attention to wide inheritance, invaluable source of town culture research – photography.

Key words: hairstyle, headdress, suit, tournure, sacque, crinoline.

Богоніс О.В.
(Тернопіль)

РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ПОЛЬОВИХ ЕТНОГРАФІЧНИХ МАТЕРІАЛІВ В МУЗЕЙНІЙ РОБОТІ (НА ПРИКЛАДІ ТРАДИЦІЙНОГО ТВАРИННИЦТВА ЖИТОМИРСЬКОГО ПОЛІССЯ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.)

УДК 392.8

Анотація: Стаття присвячена важливій ділянці традиційної культури і побуту – традиційному тваринництву поліщуків – переселенців із радіоактивно забруднених районів Житомирського Полісся, визначенню місця останнього в системі господарського укладу населення. Висвітлені питання організації випасу та догляду за худобою. Основою розвідки послужили польові автентичні першоджерела, які виявила і зафіксувала автор під час історико-етнографічної експедиції 2003 року.

Ключові слова: традиційна культура, традиційне тваринництво, господарський уклад, корови, воли, свині, кози, кури, гуси, молоко, випас, сир, ряжанка, сіно, пастух, м'ясо, хлів.

Вивчення традиційно-побутових форм матеріальної культури є важливим завданням вітчизняної етнографічної науки. Дослідження традиційних видів господарської діяльності українського народу (хліборобства, тваринництва, рибальства тощо), що входять у структуру життєзабезпечення, проводиться в різних аспектах.

Автор в складі комплексної історико-культурологічної експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф неодноразово побувала в місцях компактного проживання переселенців Чорнобильської зони, зокрема у 2003 році – в Брусилівському, Радомишльському та Попільнянському районах Житомирської області. В ході обстеження зібрано польові історико-етнографічні матеріали за темою “Традиційне тваринництво” від переселенців сіл Малинського, Народицького, Лугінського та Овруцького районів Житомирської області. Основна робота зі збору інформації проводилась в розрізі напрямів, які відображали традиції утримання, годівлі, догляду свійський тварин та переробки продукції тваринництва. Вік інформаторів дає можливість говорити про ці явища як реально існуючі наприкінці ХІХ та у першій половині ХХ ст. Враховуючи той факт, що все менше залишається літніх людей, які добре пам'ятають минуле, до уваги брали і свідчення інформаторів, народжених в 30–40-х рр. ХХ ст.

Під час експедиції досить часто фіксувалися відомості про розвиток тваринництва на хуторах на початку ХХ ст., про голод 1932–33 рр., про функціонування заможних середняцьких та куркульських господарств у 20-х роках ХХ ст., які в ході колективізації сільського господарства на початку 30-х років були знищені – “красна мітла” геть усе здерла, все пошло в колгосп” [4]. Викликають “сумну усмішку” розповіді про те, як “радянська дійсність” примушувала самотніх вдів ставати “зłodійкуватими”, щоб прогодувати свою “господарку”. І особливо зворушливо звучали свідчення про корів, які в страшні лихоліття – голод 1932–33 рр. та Другу світову війну врятували своїх господарів від смерті. Важко перенесли опитані інформатори втрату своїх “годувальниць” після аварії на Чорнобильській АЕС у 1986 році [17; 18].

Цілеспрямована діяльність по розведенню та утриманню тварин була вагомим частиним заняттям населення Житомирського Полісся, де впродовж тисячоліть склався єдиний комплексний хліборобсько-скотарський тип господарства. Продукція тваринництва призначалася насамперед на забезпечення потреб сім'ї молочними продуктами, м'ясом, вовною, шкірою, тягловою силою, органічними добривами.

Тваринництво Житомирського Полісся носило м'ясо-молочний напрям і було представлене всіма галузями, серед яких розведення ВРХ залишалось основною галуззю. У господарствах жителів традиційно утримували коней, корів, волів, овець, свиней, овець, кіз. Проте питома вага їх неоднакова. За свідченнями інформаторів, особливо старшого покоління, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. на одну сім'ю в середньому припадало 2–4 голови ВРХ, 1–2 коней, 2 волів, до 6–10 овець, декілька свиней. Іноді в деяких місцевостях розводили кіз, хоча в загальному ними “брезговали” [4]. Майже всі сім'ї розводили птицю, особливо кури – “постійно в господарстві були кури – до 10–12 голів” [13]. В деяких господарствах утримували до 30 гусей [14].

Окремі господарства утримували значну кількість домашніх тварин. Так, жителька с. Межиліска Народицького району О.А. Гордин, 1917 р.н., згадувала, що однією з ознак заможності її бабці була кількість одягу, виготовленого з тваринницької сировини: “в моєї баби були свити – чорна, біла, сіра; хустки – “опи-нанки”, “циганки”; шерстяні спідниці широкі. Якщо постолі ремінніє – “багатирка” [4].

Споконвіку селяни з великою шаною та любов'ю ставились до худоби, яка часто була єдиним джерелом виживання сім'ї, а іноді чи не єдиним засобом грошових прибутків сім'ї. Тому повсюди худобу, особливо ВРХ, називали терміном “товар” [12; 14]. Часто корів називали “матінками”, “кормилицями” [16].

Тепле відношення до худоби зустрічаємо і в “іменах” – кличках-назвах, які давались тваринам, враховуючи масть, колір, породу та поведінку або інші важливі ознаки. Так, корову чорного кольору звали “Циганка”, “Галка”, червоного – “Малінка”. “Лисоня” – корова з білим чолом, “Белка” – біла, “Рябушка” – чорно-ряба. Гарних, спокійних корів називали “Квета”, “Кветка”, рогатих – “Рогуля”. Іменами підкликували тварин, заспокоювали. Свиням теж давали імена – “Льошка”, “Мурзалка”, “Брухлан”, “Чуня [4; 5].

Складовою частиною тваринницького господарства було ведення молочного господарства: доїння і переробка в домашніх умовах молока. Цією роботою цілорічно в основному займалися жінки. Доїли корів тричі-двічі на день, роблячи двомісячну перерву перед отеленням корови. Опитувані інформатори наголошували на обов'язковому строгому дотриманні режиму доїння: “це як закон”, бо “корова переболеє”.

Перед початком доїння прибирали в хліву, чистили корову, мили вим'я теплою водою, витирали, злегка масажуючи його. При цьому гладили корову, заспокоювали її. Дехто давав корові жмут сіна або посолений окрасць хліба, щоб “припустилось” молоко. Іноді такі дії набирали значення ритуалу – в корови “викупляли” молоко, давали хліб, сіль з умовою, що і вона віддасть молоко [11]. Удійність корів була різною – від 4 до 7 л за один раз.

Господині не тільки готували корову до доїння, але готувались самі: в хлів заходили чисті, попередньо помолвшись і запнувшись “білим платочком”. Руки мили “до і після”.

Доїли молоко в дерев'яні відра з однією ручкою – “дойонки”, сидючи на ослінчику (“ослончику”) з правого боку корови.

В процесі доїння використовували дві техніки доїння – пальцями або кулаками. При цьому траплялися випадки, коли потрібно було примусово заспокоїти тварину, яка неспокійно себе вела, біла ногами. Їй зв'язували задні ноги мотузкою – “путали” [4].

Видоєне молоко проціджували – “цаділі” через лляну “цаділку” із “нардко тканого в кінці полотна”, або верхніх частин зношених сорочок. Пізніше для цього почали використовувати марлю [11; 13].

Проціджене молоко зберігали у глиняних глечиках – “гладжках”, ставлячі їх у холодну воду або холодні місця – кладовки, комори, стежки. Для того щоб молоко не закисало, виміті глечики вигрівали в печі.

Виготовленню молочних продуктів надавалось великого значення, оскільки молоко займало найважливіше значення в харчуванні поліщуків. У повсякденному побуті селяни з охотою споживали солодке та кисле молоко – “кисляк”, сир, сметану, масло, ряжанку, сироватку, маслянку. Ці продукти користувались великим попитом серед селян.

Восени, перед запуском корови і в період посту відбувалася заготівля сиру. Кисле молоко “одтоплювали” в печі в “теплому дусі”, щоб “багацько було сиру” і проціджували у спеціальному мішечку – “вороку з почепенькою”. Потім сир солили, розминали руками і тісно накладали в дубові бочки – “сирниці”, “бочечки”. Щоб сир довше зберігався, його змашували маслом – і так почергово складали – “лашт сиру”, “лашт масла”. Зверху клали кружки з “бересту” і ставили такі бочки в холодні місця – стежку, підвали.

Сироватка була побічним продуктом. Її пили, варили з неї пшоняну або картопляну юшку – “сироватку”, напоювали свиней. Деякі господині заготовляли сироватку на зиму, наливаючи її в діжки.

Зі сметани “били” масло, використовуючи при цьому дерев'яні маслобойки – “бойки”, “боєчки”. Неодноразово виявлені свідчення про виготовлення масла на продаж, для сплати великої суми податків, якими були обкладені селяни в роки радянської системи господарювання.

З апетитом споживали селяни молозиво – перше молоко після отелення, яке видоювали впродовж семи днів. Його запікали “як бабку” в “легкому дусі”, попередньо додавши яєць, масла, цукру та солі на смак. Молозивом також напоювали телят та свиней.

Але в загальному слід відзначити, що переробка молока і виготовлення молочних продуктів були спрямовані головним чином на задоволення потреб поліської сім'ї. На всьому терені Житомирського Полісся побутували однакові традиції ведення молочного господарства.

Тваринництво відігравало важливу роль у забезпеченні жителів регіону м'ясною продукцією, головним чином свининою. Селяни володіли достатніми знаннями забою тварин, обробки туші та переробки і заготівлі м'яса та сала.

Сало відділяли від м'яса і засолювали у дерев'яних діжках і плетених коробках з “накритками”. В селах Народицького р-ну деякі господині під сало клали посолені ребра.

Для засолювання м'яса використовували діжки з “вушами”, дерев'яні коробки, а також полотняні торби, які підвішували на горищі. В діжки м'ясо клалось “лаштами”, щільно утрамбовувалось, “щоб воздух не

ходив”. Влітку м’ясо накривали кропивою від мух, діжки покривались кришками і ставились в кладовках на протязі. М’ясо, яке зберігалось в плетених з “дубцов” кошах, підвішували в коморі. В полотняних торбах м’ясо висихало, аж “каруком засохне”. В с. Межиліска Народицького р-ну зафіксований цікавий спосіб зберігання м’яса в ковбику (шлунку) – “ковбик вишарує, облупить, м’ясо перештирхає сіллю, лавровим листком, наб’є ковбика, на мотузці повісить. Таким можна їсти”. Іноді на горищі зберігали печені стегна.

Споживались майже всі внутрішні органи – з них виготовляли м’ясні ковбаси, “кров’янки”, “ковбики”. На приготування м’ясних ковбас йшло м’ясо з хребта – “круте м’ясо полямбиця”, “полядриця”. Для покращення смакових якостей, пухкості “кров’янки” в гречану крупу додавали рис, жир з кишок. Для напихання каші в кишки використовували скло від газової лампи, веретено або вистругану паличку.

Крім свинини використовували теляче та овече м’ясо, овечий жир – “лій”, яким іноді лікували різні хвороби. Дуже часто зустрічались свідчення використання від різних хвороб ліків тваринного походження.

Значною мірою м’ясо ВРХ призначалось на продаж. Товарність м’ясної продукції пояснюється потребою поліської сім’ї в грошових надходженнях.

Розведення свійських тварин забезпечувало також людей сировиною для багатьох ремесел. Автором зібрані свідчення, що вичинкою шкіри займались в домашніх умовах. Так, Г.С. Приходько, 1941 р.н., з с. Межиліска Народицького р-ну, розповідала, що батько шкіри із свого господарства та куплені “в ізвесть вмокав, потім в дубову кору” [5]. А М.О. Гордин, 1924 р.н., з с. Міньки Народицького р-ну, згадувала, що “братова жінка кожухи робила. Два дні мочила шкіри, потім промивала в річці. Тістом житнім намащувала, скручувала, клала в цебер і камнем приложувала на дві неділі. Потім полоскала, сушила і виминала кружком” [17].

Шкіра ВРХ, овець, свиней йшла на пошив верхнього хутряного одягу та виготовлення взуття – черевиків та чобіт. Дітям шили шкіряне взуття на дерев’яній підшві – “понтіки” [5]. Жінки прями овечу вовну і сукали на нитки [4].

Впродовж тривалого часу у поліщуків сформувалась цілісна система годівлі, догляду та утримання свійських тварин. В основі стаціонарної форми тваринництва лежала пасовищна та стійлова системи кормозабезпечення.

Зібрані польові матеріали досить переконливо свідчать про значення системи годівлі тварин. Як правило, це відбувалося двічі або тричі на день – вранці і після обіду, або вранці, в обід і ввечері. Вранці і ввечері давали худобі по два оберемки (“охапки” – це 6 кг) сіна. Вдень запарювали в цебрі січку, додаючи 2 кг “товчу” і 50 гр солі для “крєплення костей, щоб не розмякали” [10]. Найкраще годували робочу худобу. Коням давали найбільш якісні корми – сіно, зерно, приправляли корм буряками. Воли були менш вибагливими до кормів. Основним кормом для ВРХ було сіно.

Жителька с. Рудні Осощні Народицького району Л.Ф. Левицька, 1932 р.н., яка в важкі післявоєнні роки доглядала волів, намагалась їх краще годувати – “картоплі насічем, січки наріжеш, мукою посипеш”, бо “ім же треба робить” [16].

Влітку селяни намагались поповнити раціон годівлі різними рослинними, овочевими і фруктовими добавками. До їжі добавляли макуху, кропиву. На ніч в ясла клали “підкормку” – скошену городню траву, кукурудзу.

Після годівлі худобу напоювали водою або готували “пійло”, додаючи у воду товчену варену картоплю, “товч”. Влітку вода стояла відкритою на подвір’ї і худоба могла вільно напитись. Взимку худобу напоювали два рази водою – вранці і ввечері.

Специфічно годували молодняк. Для телят відводили частину материнського молока – 1,5-2 л тричі на день. Через 6–8 тижнів поступово норма молока зменшувалась, а для зберігання об’єму “пійла” добавлялась вода, додавались сухарі, варена картопля. Навчали телят пити з відра, застромивши пальці.

Великою турботою оточували корів, в яких наближався час отелення. За два місяці до отелення корову припиняли доїти – “запускали” з метою її відпочинку. Господині по певних ознаках визначали час отелення (“западалися ямки по хребту, з дійок циркало молозиво і т.д.), запам’ятовували день парування, вираховуючи день отелення. Коли корова починала отелюватись, допомагали теляткові народитись, а потім уважно сліdkували за процесом “зчистки”, очищення корови. Для цього давали понюхати і облизати новонароджене теля, готували “пойло”, “пойлечко” – на 1 літр води розчиняли одну-півтори склянки цукру, три цибулини; за іншим рецептом на 2-3 літри води давали кусочок хліба або манки, “товчу”, “посвященної сольки”, інші господині до пійла додавали запарені стручки фасолі. Через кілька годин корову знову напоювали. Коли довго не очищувалась, в пійло добавляли відвар льону [5; 13]. “Місце” після очистки обов’язково заковували в гній, бо як “з’їсть – молоко піниться”. Аналогічно вчиняли з “місцем” свинюматки, попередньо тричі обвівши по ній, щоб “не їла поросят” [9].

Уважно сліdkували селяни і за станом здоров’я своїх підопічних. Коли корова погано починала доїтись, її підгодовували хлібом, попередньо поклавши в нього часник і краплинку дьогтю, а при здутті тварин напоювали молоком з гасом – “керосіном”. Рани гоїли “дерезою”, зібраною в лісі [4; 13; 17; 20].

Головним джерелом збільшення поголів’я худоби було природне відтворення. Тому селяни проводили певну селекційну роботу, дотримуючись правил парування, “спаровки” тварин. До уваги брали величину надою, якість молока у корів, вдачу та вгодованість тварин. В господарстві залишали добрих телят – “як теличка така хазяйська вродиться, тоді оставляли”, або купляли в сусідів. При ознаках корови йти “за бугаєми” її парували з відповідним бугаєм. За “парування” платили гроші або відробляли – “отроби йому” [17].

Збільшували поголів’я тварин шляхом купівлі, при цьому дотримувались принципів правильного відбору. При купівлі корів звертали увагу на великі молочні жили, які проходили по животу, “щоб видно було пуп”. Вважалось, що в корови з густими ребрами буде густе молоко, з рідкими ребрами – рідке. Довгий хвіст означав довгий період доїння, жовта шкіра всередині вух була показником високої жирності молока [5; 11].

При купівлі поросят теж звертали увагу на певні ознаки: по хребту мало вміститись два пальці, туловище мало бути довгеньким, рильце – кучим, курносим, а хвостик плескатим.

Давньою традицією було обдаровування молодої сім’ї з нагоди одруження свійськими тваринами – коровою, конем, поросятами. О.А. Гордин, 1917 р.н., згадувала, що це було “так прийнято” (с. Межиліска Народицького р-ну) [4].

В системі ведення тваринницького господарства селян кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. велике значення відводилося організації випасу тварин. Випасали всі види сільськогосподарських тварин – корів, волів, коней, овець, свиней.

Майже всі сільські громади Лугинського, Народицького та Овруцького районів мали належні умови для ведення пастівницького господарства – достатню кількість відповідних земельних угідь. До наявних випасів можна віднести польові пасовища, луки, лісові випаси, болотяні випаси, випаси на стерні та непридатні для сільськогосподарського виробництва земельні ділянки [1, с. 33]. Використовували береги річок, обочини доріг, межі тощо. Так, поліщуки Народицького та Лугинського районів стверджували, що “там же ж вольно” і “було де й косить, було де й пасти” [4; 5]. Окремі сільські громади відчували нестачу пасовищ.

Значна кількість лісів поліського краю зумовлювала також специфіку випасу ВРХ, овець та свиней, яких виганяли в ліс з ранньої весни до осені. Так, за даними І.М. Толмачова, наприкінці ХІХ ст. тільки в Овруцькому повіті ліси становили майже 58 % [1, с. 36; 2, с. 302-303]. Іноді як пасовища використовувалися болота та заболочені місцевості, де випасали ВРХ та свиней.

Тривалість пастівницького сезону перебувала в залежності тваринництва від кліматичних умов. Недостатня кількість кормів спричиняла ранній вигін худоби на пашу, іноді значно раніше, ніж 6 травня. Під час експедиції зустрічались різні дані про початок сезону – після Благовіщення, в квітні; на Паску; 1 Травня; “як трава появиться” [12; 13; 14]. Тривав пастівницький сезон до пізньої осені і завершувався із випаданням снігу. Тобто, як казали інформатори: “як земля вкриється снігом”, до 20 жовтня, коли були “білі морози на траві”. Одним словом: “сніг упав – пастух пропав” [17].

Пастівницький сезон залежав також від виду свійських тварин. Найшвидше виганяли овець, свиней і кіз. Пізніше виганяли корів. Найпізніше на підніжний корм переводили робочу худобу – волів і коней.

Сезон випасу тривав в середньому 8-9 місяців, а за сприятливих обставин – 10. Найдовше випасали овець і свиней. Менше – корів (7-8 місяців). Найменше – робочу худобу – 5-6 місяців. Значна тривалість сезону зумовлювала поділ його на три етапи – весняний, літній та осінній. Зафіксовані першоджерела засвідчують доречність висновку українського етнологу М.П. Тиводара стосовно Поліського регіону про давність традиції поетапного випасу у всіх слов’янських народів Карпат і Балкан. Вчений вказує, що такий випас худоби широко побутував у Західній Україні [1, с. 38; 3, с. 105].

Складову частину пастівницького господарства поліщуків становила система організації форм випасу тварин, яка сформувалась під впливом різноманітних факторів: соціально-економічних, природно-географічних тощо. Внаслідок цього утворився цілий комплекс організаційних форм випасу, який можна поділити на дві групи: колективні та індивідуальні форми випасу.

У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. на Житомирському Поліссі переважав колективний випас худоби, який спричинявся умовами ведення селянського господарства. Хліборобство як основне заняття місцевого населення вимагало багато часу та зусиль. Колективне випасання здійснювалось шляхом наймання пастуха або почергово. Іноді мав місце спільний випас без догляду пастуха.

Індивідуальний випас застосовували власники хуторів. При цій формі худобу випасали члени сім’ї або наймали пастуха. Індивідуально доглядали за волами, яких випасали у вільний від роботи час, “іноді дуже рано, ще до роботи”, а також за кінями, яких виводили в ніч [16].

Практикувався звичай приймати тварин з метою їх випасу на власних угіддях. М.О. Гордин, 1924 р.н., з с. Міньки Народицького району, розповіла про своїх братів віком 15 і 16-ти років, які “займали” 12 чужих корів і випасали їх влітку за певну плату – “літо збиває ноги” – пуд хліба за корову і півпуда за теля [17].

Упродовж пастівницького сезону застосовувалися різні форми випасу, які змінювали одна одну або співіснували в межах одного села. Враховуючи біологічні особливості тварин та їх роль в селянському господарстві, переважав роздільний випас худоби. Хоча слід зауважити, що іноді побутувала спільна форма випасу, коло одночасно з коровами випасалися і вівці. Телята випасалися окремо від корів, щоб останні не висасували молоко. Окремо випасали і робочу худобу. Іноді на роздільний випас впливали об’єктивні природні умови. Так, в селах Лугинського району, де основний випас худоби був в лісі, телят випасали окремо, щоб вони не загубились в лісі.

Упродовж досліджуваного періоду склалися певні традиції щодо режиму випасу. Протягом світлового дня найдовше випасали овець, менше часу випасалися корови. Овець в обідню пору заганяли в тимчасові кошари на дві-три години. Корів доїли двічі, іноді тричі. Тоді пастухи приганяли худобу в село. Іноді господині ходили на стоянки, де й видоювали корів.

Побутували відгінні і вигінні системи випасу. При першій системі найчастіше відганяли свиней весною в ліс і додому приганяли восени. На випас здавали також овець.

Організацією колективного випасу займалася сільська громада. Для цього наймали одного або кількох пастухів. Період найму визначався місцевою традицією і починався майже всюди на Юрія або після Великодня. Кінець періоду найму іноді залежав від кліматичних умов. Пастухів наймали переважно для випасу овець та корів.

Найманий пастух йшов вранці вулицею і трубив у ріжок, на звуки якого господарі виганяли худобу і віддавали їй під особисту відповідальність громадського пастуха. Він відповідав не тільки за збереження кожної відданої йому на випас тварини, а й за потрапу – псування худобою городів, полів.

Господарі – власники худоби, що випасалась на пасовищі, по черзі годували пастуха, виносили на пасовисько сніданок чи обід. Їжа була скромною, в неділю готували щось смачненьке – “коржики, пампушки” [17].

Почерговий випас худоби поширився в селах Житомирського Полісся особливо після колективізації. Встановлювалася норма відпасу, яка іноді була різною по селах. Так в с. Малаховка норма відпасу за дві корови дорівнювала двом дням, а в череді було до 30 корів [11; 13].

Пастухами власної худоби були переважно діти. Існував віковий поділ, згідно з яким діти у віці 5-7 років випасали птицю, “щоб лисиця не вкрала”, 10-11 років – свиноматку з поросятами, старші випасали свиней, потім овець, нарешті найстарші – корови. Робочу худобу випасали юнаки та дорослі члени сім’ї, хоча в силу складних життєвих умов траплялися винятки. Л.Ф. Левицька в дитинстві була підпасичем в діда-конюха (с. Рудня Осошня Народицького р-ну) [16]. Як бачимо, пастухом в сім’ї час від часу був кожен член сім’ї. Сироти пасли худобу своїм родичам за “їжу” [14].

Тривалість стійлового періоду утримання тварин залежала від тривалості сезону випасу і становила від 2 до 5 місяців. У цей час худоба перебувала на стійловому утриманні і знаходилась в спеціальних приміщеннях, які називались “хлівом”. Хліви були дерев’яними, із солом’яними покриттями, підлога в хліві була земляна, двері називали “воротами”. У хліві із дощок робили стелю (“вишки”), де складали сіно, інший корм для худоби. Хліви на ніч не закривались, (“не замикались”) [6; 8; 7; 18].

Хліви склалися із кількох ізольованих перегороджених приміщень, кожне з яких призначалося для окремого виду тварин – корів, коней, телят, свиней, овець. Паралельно з загальною назвою “хлів” кожне з цих приміщень мало назву: “хлів для корови”, “конюшня”, “хлівчик для теляти”, “свинячий хлівчик” тощо [4; 13]. У с. Малі Міньки Народицького р-ну існував цікавий спосіб визначення місця для кожного виду худоби. В новий хлів запускали по черзі кожний вид худоби: корову, свиню і т.д. Де вони вибирали місце і лягали, там і робили перегородки [19].

Корм для худоби клали в “ясла”, які розташовувалися біля однієї стіни. Іноді сіно для ВРХ і коней клали за драбину, прикріплену під кутом 40-45 градусів. Для січки або фуражного зерна робили жолоби. Свиням ставили корита [10].

У деяких хлівах біля “воріт” будували спеціальні ящики для підстилки. В багатьох господарствах підстилка складалася в стіжки, які стояли біля хлівів.

До господарських приміщень слід віднести допоміжні господарські приміщення, такі як кошари і загоны. Загоны будували із жердок, і призначалися вони для тимчасового перебування худоби на відкритому повітрі. Тут же на подвір’ї будувалися корита – “поїлки”, звідки напоювали тварин.

За свідченнями інформаторів, в хлівах худоба утримувалась безприв’язно, хоча в деяких господарствах використовували ланцюги та мотузки для прив’язування тварин [4].

На зиму деякі хліви утеплювали. Для цього використовували мох, хвою, якими “законопачували” стіни. Селяни робили загати із дерев’яних жердок, за які напихали осоку, “глицю” з мохом [6].

Зберігання гною впродовж зими в приміщенні сприяло підвищенню температури, яке відбувалося внаслідок хімічних реакцій перегорання органічних речовин і підстилки. Після нагромадження гною хлів чистили. Це відбувалося в основному два рази на рік: восени та навесні. Тоді гній вивозили в поля і удобрювали їх. Поступово на подвір’ї біля хліва робили місце, так звану “гноярку” – викопану яму, обгороджену дошками. Деякі господарі гній складали на подвір’ї, викидаючи в “глуху стіну” [7].

Під худобу підстелювали непридатну для годівлі житню солому, хвою (“глицю”, “ялицю”, “колоки”). Підстилку постійно поновлювали, чим намагались дотримати певну чистоту і тепло взимку [6; 18].

Стійлова система передбачає заготовлю достатньої кількості кормів для годівлі свійських тварин взимку. Тому робота по закладанню кормової бази була одним з основних занять селян в літній період. Основу кормів становила продукція та відходи хліборобства – зерно, солома, полова, також овочі – картопля, буряки. Велике значення мала заготовка сіна. Косили траву всюди, де тільки вона росла. Природні трави скошували раз або двічі на рік. Другий покіс називали “отавою”.

Косили траву косою, у важкодоступних місцях – серпами [16]. Висушене сіно “гребли”, потім перевозили до подвір’я, де його складали на “вишки” або у великі “стоги”, попередньо помістивши їх на “оденок” – захисний настил для копиць (“стіжків”), зроблений з рубленого вільхового чи березового “хмизу” [10]. Вдавалися до різних засобів захисту “стогу” від розбивання вітром – прикладали сіно “такою перекидкою” – “оповзниками”, виготовленими з двох березових жердинок.

Як бачимо, традиційне тваринництво поліських селян значною мірою залежало від особливостей клімату, географічного розташування регіону та способу ведення натурального господарства. Проте, слід не забувати, що на розвиток тваринництва впливали також і світоглядні уявлення, які створювали цікаву картину ритуалів, що супроводжували все життя поліських селян.

Особливо цікавими повір’ями і віруваннями супроводжувався перший вигін худоби на пасовище (на “пашу”). Корівку виганяли “посвященною вербичкою”, три рази злегка вдаривши її і перехрестивши, одночасно проговоривши слова: “Йди собі, з Богом!” або “Йди на свій хліб!”. Одночасно корові давали посолений окрасць хліба або крайчик великодньої паски. Господині в с. Межиліска Народицького р-ну в руці тримали замка або сокиру, щоб символічно “замкнути”, залишити молоко корови дома [4; 5]. В деяких селах Лугинського р-ну скормлювали корові часник [9; 11]. Іноді замість крайчика брали буханку хліба, загорнуту в рушник, або давали печеного хрестика. Деякі селянки, виганяючи корів “на пашу”, промовляли:

*“Коровка моя, майовка моя!
Йди собі на поля,
Да принеси молока доволі!
Сиру товстого, масла жовтого,
Молока густого!”* [15].

Особливо намагалися вберегти корову-первістку від “злого ока”, зурочення, від відьми. Для цього панчохою перев’язували “вісьміркою” роги корові. Подоївши корову, завжди прехрещували три рази її ззаду, “де хвіст починається” [5]. Коли корова починала битись, три рази обводили їй задні ноги тим “путом”, яким зв’язують ноги покійника. Молоко такої корови проціджували через ножа і серпа [15]. Часто біля зуроченої корови читали молитви. На людей, які мали “погане око”, говорили: “Нащо тобі корова, коли ти сама як ворона” [12]. Коли ж ці заходи не допомагали, шукали бабок-знахарок, шептук, які могли відмовити, відшептати заподіяне зло. На них говорили, що це ті, яких “мама два рази від грудей відлучала” [14].

У багатьох господарствах вірили в домовика, який може незлюбити худобу. Для того щоб він не шкодив худобі, в хліві вішали шкаралупи великодніх крашанок [4; 5].

Цілий комплекс вірувань і ритуалів приурочувався до найважливіших християнських свят – Святвечора, Різдва, Великодня, Зелених свят. Цим господарі виявляли любов і шану до своїх помічників. Вони освячували їх йорданською водою, щоб не хворіли, щоб уберегти від нечистої сили, “христосувались” з худобою, пригощали її на Різдво та Великодень, на Зелені свята “заштиркували” свячене зілля в дах хліва.

Підсумовуючи, слід підкреслити, що традиційне тваринництво Житомирського Полісся кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. сформувалося під впливом різноманітних чинників, серед яких простежуються багатовікові нашарування. І хоча традиційний спосіб господарювання поліських селян зазнав трагічних змін в першій половині ХХ ст., слід відзначити, що традиції, пов’язані з утриманням, годівлею та доглядом свійських тварин, збереглися до наших днів. Разом з ними функціонують і стародавні правила переробки м’ясо-молочної продукції.

Зібраний польовий матеріал дозволив проаналізувати загальні риси традиційного тваринництва, підтвердити наявні дослідження науковців попередніх років та виявити нові дані та явища матеріальної культури, які зустрічаються вперше, або в ширшому обсязі, а то і в іншій інтерпретації. Все разом взяте свідчить про значимість польових етнографічних матеріалів в дослідженні та музейній роботі. Сподіваємось, що розповіді переселенців Житомирського Полісся послужать і надалі цікавим матеріалом для дослідження ролі традиційного тваринництва в житті поліщуків.

Джерела та література

1. Гладкий М. Організація та форми випасу худоби // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / За ред. С. Павлюка, М. Глушка. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. – Вип. 2. Овруччина. – 1995. – С. 33–44.
2. Толмачов И.Н. Юго-западный край. Статистическое обозрение. – К., 1897. – Т. 1. Восточное Полесье. – С. 302–303.
3. Тиводар М.П. Традиційне скотарство українських Карпат другої половини XIX – першої половини XX ст.: Історико-етнологічне дослідження. – Ужгород, 1994. – 560 с.
4. Зап. 8.08.2003 р. у с. Лазарівка Брусилівського р-ну від Гордин О.А., 1917 р.н., переселеної з с. Межиліски Народицького р-ну Житомирської обл.
5. Зап. 8.08.2003 р. у с. Лазарівка Брусилівського р-ну від Приходько Г.С., 1941 р.н., переселеної з с. Межиліски Народицького р-ну Житомирської обл.
6. Зап. 11.08.2003 р. у с. Пилипонка Брусилівського р-ну від Рудницької В.О., 1925 р.н., переселеної з с. Красносілки (Червоносілки) Овруцького р-ну Житомирської обл.
7. Зап. 14.08.2003 р. у с. Морозівка Брусилівського р-ну від Германчука В.П., 1930 р.н., переселеного з с. Делети Овруцького р-ну Житомирської обл.
8. Зап. 15.08.2003 р. у с. Покришів Брусилівського р-ну від Шутенко Л.Ю., 1923 р.н., переселеної з с. Калинівки Народицького р-ну Житомирської обл.
9. Зап. 16.08.2003 р. у с. Жовтневе Попільнянського р-ну від Рафальської Г.Л., 1931 р.н., переселеної з с. Рудні Повчанської Лугинського р-ну Житомирської обл.
10. Зап. 16.08.2003 р. у с. Жовтневе Попільнянського р-ну від Рафальського П.О., 1933 р.н., переселеного з с. Рудня Повчанська Лугинського р-ну Житомирської обл.
11. Зап. 17.08.2003 р. у с. Жовтневе Попільнянського р-ну від Приданнікової В.В., 1962 р.н., переселеної з с. Малахівки Лугинського р-ну Житомирської обл.
12. Зап. 17.08.2003 р. у с. Жовтневе Попільнянського р-ну від Власенко М.Й., 1934 р.н., переселеної з с. Зарічки Лугинського р-ну Житомирської обл.
13. Зап. 17.08.2003 р. у с. Жовтневе Попільнянського р-ну від Макарухи Н.Н., 1935 р.н., переселеної з с. Малахівки Лугинського р-ну Житомирської обл.
14. Зап. 19.08.2003 р. у с. Потіївка Радомишльського р-ну від Геменчук Т.П., 1936 р.н., переселеної з с. Христинівки Народицького р-ну Житомирської обл.
15. Зап. 20.08.2003 р. у с. Потіївці Радомишльського р-ну від Трепацької О.А., 1933 р.н., переселеної з с. Христинівки Народицького р-ну Житомирської обл.
16. Зап. 20.08.2003 р. у с. Потіївка Радомишльського р-ну від Левицької Л.Ф., 1922 р.н., переселеної з с. Рудні Осошні Народицького р-ну Житомирської обл.
17. Зап. 21.08.2003 р. у с. Облітки Радомишльського р-ну від Гордин М.О., 1924 р.н., переселеної з с. Мінки Народицького р-ну Житомирської обл.
18. Зап. 21.08.2003 р. у с. Облітки Радомишльського р-ну від Захарчук Г.О., 1922 р.н., переселеної з с. Шишелівки Народицького р-ну Житомирської обл.
19. Зап. 21.08.2003 р. у с. Облітки Радомишльського р-ну від Гаури М.П., 1925 р.н., переселеної з с. Малі Мінки Народицького р-ну Житомирської обл.
20. Зап. 23.08.2003 р. у с. Краснобірка Радомишльського р-ну від Башинської С.К., 1944 р.н., переселеної з с. Рудні Калинівської Малинського р-ну Житомирської обл.

Резюме

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ПОЛЕВЫХ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ В МУЗЕЙНОЙ РАБОТЕ (НА ПРИМЕРЕ ТРАДИЦИОННОГО ЖИВОТНОВОДСТВА ЖИТОМИРСКОГО ПОЛЕСЬЯ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.)

Богонис А.В. (Тернополь)

Статья посвящена важному участку традиционной культуры и быта – традиционному животноводству полищуків – переселенцев из радиоактивно загрязненных районов Житомирского Полесья, определению места последнего в системе хозяйственного уклада населения. Показаны вопросы организации откармливания и ухода за скотом. Основанием разведки послужили полевые аутентичные первоисточники, которые обнаружила и зафиксировала автор во время историко-этнографической экспедиции 2003 года.

Ключевые слова: традиционная культура, традиционное животноводство, хозяйственный уклад, коровы, волы, свиньи, козы, куры, гуси, молоко, пастбище, сыр, ряженка, сено, пастух, мясо, хлев.

Summary

A ROLE AND VALUE OF THE FIELD ETHNOGRAPHIC MATERIALS IN MUSEUM WORK (ON THE EXAMPLE OF TRADITIONAL STOCK-RAISING OF ZHYTOMYR POLISSYA IN THE END OF XIX – THE FIRST HALF OF XX CENTURY)

Bogonis O.V. (Ternopil)

The article is devoted to the important field of culture and mode of life – the traditional cattle breeding of Polishchyks – the migrants from the radioactive contaminated regions of the Zhytomyr Polissya. The author shows its place in the system of the economy. The problems of organisation of the pasture and care of the cattle are eliminated here. The basis for the investigation was the field authentic original sources, which were discovered and registered by the author during the historic and ethnographic expedition in 2003.

Key words: traditional culture, traditional stock-raising, economic mode, cows, bullocks, pigs, goats, chickens, ganders, milk, pasture, cheese, ryazhanka, hay, shepherd, meat, barn.

Леньо П.Ю.
(Ужгород)

ТРАДИЦІЇ ВОЗАРСТВА УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ В УСНИХ СВДЧЕННЯХ СУЧАСНИКІВ

УДК 069.02 : 903.21 + 391.1 (477.87)

Анотація: У статті на основі сучасних польових етнографічних матеріалів автор робить спробу реконструювати процес виробництва традиційних дерев'яних возів на Закарпатті. Усні свідчення-спогади інформантів дозволяють в загальних рисах відтворити особливості ремесла майстрів-возарів та зовнішній вигляд транспортних засобів, що були характерні для періоду ХХ ст. Зібрані матеріали дають підстави зробити висновок про поширення на території області центральноєвропейського типу воза. Локальні закарпатські варіанти воза відрізнялися переважно матеріалом, який слугував для його виробництва, а також назвами його елементів і частин. Крім того, спостерігалися відмінності в деяких конструктивних частинах, зокрема в глибині ящика воза, особливостях і декоруванні ярма.

Ключові слова: віз, ярмо, Закарпаття, технологія виробництва, коні, воли, лісові промисли.

На вулицях закарпатських сіл та містечок віз, запряжений кінями, поки що не є рідкісним видовищем. Навіть в обласному центрі цей транспортний засіб донедавна використовували в ЖЕКах, а у житті місцевих циган-ромів він і дотепер відіграє важливу роль. Однак поступово механізація сільського господарства та побуту витісняють цей традиційний вид транспорту. Навіть якщо вози не зникнуть остаточно – сучасні матеріали та інструменти впливають на їх зовнішній вигляд та технологію виготовлення, що призводить до їх спрощення та уніфікації виробничого процесу. Зокрема, у наш час вже не роблять дерев'яних коліс – практичніше до возів прилаштувати звичайні автомобільні чи мотоциклетні.

Саме тому, з огляду на швидкоплинність змін нашого часу та нівелізацію традицій народної культури, варто зібрати основні відомості про возарство українців Закарпаття, оскільки є підстави вважати, що прийдешнє покоління вже не володітиме такими знаннями. В основу нашого узагальнення лягла інформація про виробництво возів, якою упродовж останніх років з нами ділилися жителі різних районів Закарпатської області. При реконструкції зовнішнього вигляду воза та процесу його виготовлення доводилося в основному покладатися на спогади людей літнього віку, тобто хронологічні межі розвідки можна окреслити рамками не раніше ніж початком ХХ століття і до сьогодні. Цікаво, що свідчення з різних куточків області суттєво різнилися в назвах елементів воза, однак в технології виготовлення відмінностей майже не було.

Возарі в повсякденному побуті.

Людей, які виготовляли вози (а також теліжки, возики тощо) на Закарпатті називали в основному возарями чи іноді возниками [БІМ], зрідка столярами [КФІ]. Не зустрілося свідчень про стельмахів (звична на Україні назва представників цього ремесла). Часто згадували ще одну назву – к(г)олесарі. Виготовлення колеса – це найбільш відповідальна технологічно складна та важлива частина ремесла, а тому не дивно, що колесар міг виготовити і всі інші (менш складні) частини воза. У с. Королево на позначення возарів використовували також назви “яртови” та “келеби” [ФІМ]. Серед майстрів була спеціалізація: вони ділилися на ободарів або обручів (виготовляли ободи на колеса), рафарів чи ковалів (кували рафу – обруч на колесо) тощо. Цим ремеслом займалися не лише місцеві українці, але й німці чи євреї. Наприклад, у Дубриничах, окрім українців-русинів Кушніра, Дранчака, Крука, Настича, колесарем був єврей Франер [ВІМ], а у с. Богдан працював Іван Міллер, що був нащадком німецьких колоністів [МІ].

Зазвичай при виготовленні воза ефективно працювати кільком людям – “чим більше рук, тим краще” [БЮА]. Майстри не об'єднувалися у спілки і працювали окремо. Ремесло було спадковим і кожен колесар мав свою марку [ВІМ]. Молодші члени родини переймали досвід у старших, а крім того “...за допомогою спільної роботи сім'я більш згуртувалася” [БЮА]. Однак всі без винятку респонденти наголошували, що при потребі кожен колесар міг сам забезпечити виробництво усіх елементів воза, окрім залізного багра (обода), оскільки це потребувало ковальських умінь та кузні.

Робочим місцем возарів були приміщення, які могли називатися: дриварня (с. Чорний Потік Іршавського р-ну) [БЮА], шопа (с. Костиликівка Рахівського р-ну) [ШВ], майстерня (с. Великі Лази Ужгородського р-ну) [ГМВ], колесарня (с. Дубриничі Перечинського р-ну) [ВІМ], колешня [КВІ, БІМ] і т.д. Інформанти частіше використовували останню назву. Взимку, коли було надто холодно, майстер міг працювати у сінях хати. Деякі деталі виточували/вистругували на місці відрізання заготовки – у лісі. Серед основних інстру-

ментів: ножі, різні види сокир, насамперед фарагун (теслярська сокира), гублик (ручний рубанок), кобилина, молоток-потігач, обіручний ніж, дялів, лучкова пилка, свердла різних розмірів, долото, стамеска тощо (див. фото 1-5). Майстер мав спеціальний “обіручний/обручний стілець”, на якому вистругував шпиці. Використовували саморобні токарні верстати, що приводилися в дію ногами “...називався “токарня” і мав передню і задню бабки...” [ВІМ] та “...за яким працювали двоє людей” [БЮА]. Згадували інформатори і про верстати, які приводилися в дію водою і називалися “бабою” [СММ]. Для вигинання ободів існували окремі верстати, преси та шаблони.

Основним матеріалом для виробництва возів служила деревина. Використовували такі види дерев: акація, береза, в'яз, ясен, дуб, бук, груша, клен та ін., окрім хвойних. Кожен вид, залежно від своєї функціональності та властивостей, служив для різних елементів і деталей транспорту. На вибір матеріалу впливала також місцевість, наприклад майже всюди на виточку головки/ступиці колеса, на руд(у) та розвору йшла береза. Однак в Рахівському районі ступицю виготовляли із внутрішньої частини дуба, а на Міжгірщині її могли робити з ильми (в'язу), в с. Середнє – з дуба та акажу (акації). Груша-дичка [МІФ] та ясен [ВІМ] використовувалися для ярма, оскільки вони не парили шию худоби. Багра (ободи коліс) були з акації, дуба та ясена і також іноді з ильми (в'язу) [БІМ]. Росохи теж робили із ясена та акації. Тобто ті частини воза, які отримували постійні навантаження, потребували твердих та довговічних порід дерев.

Заготівля сировини покладалася на замовника воза або на майстра. Сировину заготовляли взимку – у лютому чи на початку березня, доки деревом не пішли соки та не взявся короїд. Брالی дерево, яке мало мілкі річні кільця, тобто було більш молодше. На місці в лісі майстри знімали кору з дерев та дивилися, чи воно підходить. Переважно віддавали перевагу коленому, а не пиляному дереву, оскільки “...на такому волокна не задерті і вироби були міцніші” [МІ]. У першій половині ХХ ст. майстри могли заготовляти деревину на своїй землі, але від часів приходу радянської влади сировину їм виділяв лісгосп [БІМ].

Деякі елементи воза робили із заліза, зокрема рафи (залізні обручі), що натягали поверх ободів. Згідно зі свідченням [ВІМ] вони поширилися в краї приблизно в середині ХІХ ст., хоча більшість інформантів погоджуються, що значно пізніше. Приблизно в 1930-х рр. з'явилися також залізні вісі, щоправда, дерев'яні ще довго були в масовому вжитку, доки поступово, вже в радянські часи, замість звичних коліс почали використовувати гумові шини на залізних дисках. Із заліза робили також дрібні елементи воза та упряжі – потігачі, фаргейси, оковку дерев'яних частин і т.д.

Віз вважався дуже дорогим виробом. Цей транспорт, а також деталі на поточний ремонт, робили на замовлення упродовж цілого року. Однак у маленьких селах, де попит на вози не був великий, возарі займалися ними в зимовий період, тобто тоді, коли не були зайняті працею при землі. Продавали вози на ярмарках свого району, але іноді й доволі далеко від місця виготовлення. Наприклад, “...найвідомішим возарем Дубриничів був Крук, він виготовляв вози не тільки для Перечинщини й Березнянщини, а також Воловеччини та інших районів, мав замовлення у Словачії...” [ВІМ]. Збереглося мало свідчень про звичаї при продажу, більшість респондентів розказували, що їх просто продавали як будь-який інший виріб. Один інформант пригадав, що перед продажем возар мав зняти з воза будь-яку невелику річ, щоб покупцеві “...велосся на господарстві” [ВІМ]. Інший розповів, що вози підфарбовували, надаючи товарного вигляду [КМА].

Структурні частини/елементи та розміри возів.

Слід відмітити дуже значну різноманітність назв на позначення одних і тих деталей у різних селах краю. Основними частинами воза були: задній та передній тинчіль/тингель (вісь), рухомий насад (накладка на вісь, що складалася з кількох деталей), розвора (зрідка вживали назву – посередниця), яка з'єднувала передню та задню вісь і яку обковували спереду металом. Вона була суцільна або могла складатися з двох частин, що слугувало для подовження воза. Також були: росоха (передня і задня), руд/рудо (дишло), що кріпилося до передньої росохи, бир(ь)фи та ливчі на ліву і праву сторони, полиця/дошка (дно воза), бокові стінки – луйтри, колеса. Окремо виготовляли механізм кріплення ярма чи хомута до дишла, на кінці руди був г(а)олівник [ГМВ], качки (гачки) [КМА; КФІ] або потігачі (гачки), за допомогою яких до неї приєднували ярмо на волів чи упряж або хомут на коней.

До передньої частини воза (інші варіанти назви – передок [ВІМ], передна телішка [НВІ], передна кочоль [КМА]) відносилися: колеса, вісь, рухомий абштук/насад (див. фото 12, 13) (складався із верхньої подушки і власне насаду), передня росоха, руд/рудо. Задній кінець руда кріпився між передніми кінцями росохи. Задні кінці останньої з'єднувалися поперечною балкою, яка підтримувала розвору (див. фото 6). Рухомий насад та росоха дозволяли повертати віз у той чи інший бік, куди керманіч направляв коней чи волів.

Задня частина (задок [ВІМ], задна теліжка [НВІ], задня кочоль [КМА]) була нерухома і складалася з: росохи-вилки (яка закінчувалася потрійним кінцем), насаду, осі та коліс (див. фото 14). Передок і за-

док були з'єднані розворою (звична довжина 3-3, 20 м), яка могла складатися із двох рухомих частин, що давало змогу воза при потребі подовжувати. Частини розвори з'єднували дерев'яною плішкою та іноді залізним хомутом (див. фото 7). Дно воза називали: у Лугах на Рахівщині спід воза або дошка [КФІ], в с. Горонда на Мукачівщині – лада [ММЮ], в с. Чорний Потік на Іршавщині – полиця [БЮА], у с. Великі Лази на Ужгородщині – спуд [ГМВ], в с. Королево на Виноградівщині – спудниця [ФІМ]. По-різному могли називати і місце складання їжі для коней – ташка [КФІ], сусік [КМА], яслі [ПВ; КЮ].

Кожна бокова частина кузова складалася із луйтри (драбини), бирьфи та двох ливч. Луйтра – бокові стінки (борти) воза, схожі на горизонтальну драбину, яка зазвичай дорівнює довжині розвори (див. фото 8). Бирьфа – верхня поздовжня частина луйтри. Ливча (в Королеві – шороблі [ФІМ]) з'єднувала бирьфу з колесами та давала боковим стінкам опору. Вона була з дерева (зазвичай широколисних порід – клен, ліщина, явор, вільха), на її верху був металевий гачок (див. фото 9), який зафіксувався на луйтрі, а знизу ливча закінчувалося кільцем, що натягалася на вісь поверх колеса (див. фото 8).

Колесо складалося із таких елементів: головка (ступиця), шпиці, багро (обід) раф (металевий обруч довкола багра), бікса (металічна втулка) – (див. фото 10, 11). Передні колеса складалася із 10 шпиць, задні – із 12, тобто вони у діаметрі були більші за розмірами на 10-15 см (див. фото 8). Це давало змогу краще повертати при керуванні возом. Крім того, це зумовлювалося особливістю конструкції воза – на передку було на одну деталь більше ніж на задку (за рахунок рухомого абштуку/насаду), однак він мав стояти рівно і тому для урівноваження задні колеса були більші.

Гальма були прості – ланцові та колодкові [КМА]. Простими були пута, коли ланц (залізний ланцюг) пропускали між спицями задніх коліс та закапчували (закріплювали) його кінці у вузол. Ланцюг кріпили на драбину біля заднього колеса. До колодкових гальм належали гам та шлейф. Гам (зустрілася й назва “башмак” [ВЙМ]) забивали у спиці, щоб колесо не крутилося [БІМ]. Шлайф – пристрій на задніх колесах, що притискає, затягує (виштовхує з-під воза) колесо до ливчі, не даючи йому крутитися [БІМ]. Для його застосування під возом робили спеціальну ручку, яка закручувалася і відкручувалася.

Довжина воза – 3-3,5 м. З рудом – від 5 до 5,5 м, якщо йдеться про запрягання коней, та до 6,5 м – у разі використання волів/буйволів. Ширина воза вимірювалася по відстані між ливчами. Ширина возу на два коні/воли була до 2 м, на одного коня вужче – 120-140 см. Зустрічалися відомості про побутування значно ширших возів на Виноградівщині – до 2,4 м у с. Королево [ФІМ], та до 2,7 м – у с. Широке [КМА], що, мабуть, пояснюється пологим рельєфом цього долинного району, що надає великим возам можливість пересуватися, на відміну від гірських шляхів, де краще використовувати менші вози.

На основі аналізу конструкції возів можна дійти висновку про поширення на території Закарпаття воза, який відноситься дослідниками до центральноєвропейського типу [1, 648]. Істотних відмінностей місцевих возів від тих, які описані М. Глушком [1] та Т. Гонтар [2], не помітно, окрім того, що кидається у вічі побутування значної кількості інших слів-термінів на позначення частин та деталей цього транспортного засобу.

Технологічні прийоми виготовлення та використання возів.

Найбільш відповідальною та важкою частиною роботи було виготовлення колеса. Хороший майстер міг за день виготовити одне колесо. Технологія була такою. Спочатку виточували головку (ступицю). Інформант із Іршавщини розповів, що для неї: “... відрізали березу від кореня, діаметром 25-30 см, довжиною 40 см. Потім цей шматок сверлили тонким свердликом діаметром 20 мм, а далі сверлили лопатеньом (велике сверло) діаметром 70 мм ... коли просихало, то в токарному станку обточували, шліфували і готували до дальшого використання” [БЮА]. Іншу інформацію ми почули від респондента із Великоберезнянщини: “...головку колеса виготовляли з дерева акації або ясена та дуба ... колоду кололи від середини на декілька частин, міряли і обтесували фараговом (теслицею), що колода була кругла. Майстри мали саморобні токарні станки які приводили в рух ногою. Обточували ними головки всередині, повздожж. Товстим сверлом вертіли отвір, після цього видовбували квадратні отвори для вставки шпиць” [ВЙМ]. Ще варіант розповів житель с. Середне: “...вручну точив з акації чи дуба... Забивав руками, ногами, забивав в середину трубку...” [СММ]. Зазвичай кругле дерево кололи на чотири частини, а з тих заготовок ножами витісували ступицю, яку вже в кузні підсилювали залізними кільцями (див. фото 11). У головці вручну вирізали отвори для шпиць. Якщо робили з в'язу, то дерево навіть не кололи (бо дуже тверде), а одразу витісували ступицю потрібної форми, після чого також несли до кузні, щоб натягнути на них кільця [БІМ].

Окремо робили багра – напівкруглі ободи, чий поперечні розміри були в основному 80 на 100 мм. Ободи могли вигинати до потрібної напівкруглої форми або вирізати. Кращими є випарені та потім вигнуті багра. Частіше парили ободи у спеціальних “парнях”. Парня являла собою невелику будову із колод, яку зверху

закривали дошками. Шпарини між колодами прокладали мохом і замазували глиною або смолою. Всередині внутрішньої камери робили піч та встановлювали чан із подвійним дном і отвором для виходу пари. Воду в чан подавали ззовні дерев'яним жолобом, від печі проводили димохід. Через віконечко до камери закладали заготовки, після того вікно старанно замазували по периметру [СММ]. “...для виготовлення ободів брали бук віком десь 40-50 років, діаметром 50 сантиметра і довжиною 4 метра. Для початку його кололи та стругали ножами, закладали у парню і гріли. Готовими були тоді, коли ставали розовими і було чути запах” [КВІ]. Одночасно могли закласти в парню від 40 до 60 ободів залежно від її розмірів. Процес випарювання тривав добу, хоча інформанти відзначали, що досвідчені возарі могли за різними ознаками відчувати, коли саме процес уже завершився – раніше чи пізніше доби від початку запарювання [ММЮ].

Крім описаної вище парні, були й більш примітивні способи, коли ободи випарювали у ямах [КМА]. Могли випарювати в гарячій воді – тоді заготовка знаходилася у ванні чи іншій посудині цілу ніч. Після випарення ободи починали гнути вручну за допомогою шаблонів та верстатів, які “...називалися столи. Гнуло 4-5 чоловік...” [БЮА]; “...під пресом, робили спеціальні круги у парильні та гнули мінімум 5 чоловік” [ГМВ].

Там де не було “парень”, ободи/багра вирізали із дерева. Майстер міг виготовити мінімум 4 багра за день, а “...добре тренований професіонал до 24-х...” [БІМ]. Люди старалися знайти підходящий вигнутий матеріал, щоб з нього витесати потрібну деталь. Довжина заготовки – 40-60 см. Вирізану сиру деталь гріли/випікали над вогнем до появи кіптявого нагару на них [БІМ]. Це робили, щоб закріпити форму та щоб вона більше не вигиналася.

На одне багро зазвичай йшло дві шпиці, для чого в ньому вирізали отвори. Таким чином, передне колесо мало 5 багрів (на 10 шпиць), а заднє – 6 (на 12 шпиць) (порівн. фото 8, 10, 11). Шпиці в розрізі мали квадратну, овальну та зрідка круглу форму. Для насадження шпиць на головку (ступицю) і на багра використовували кобилину (див. фото 5), де головки вставляли у спеціальні виїмки і затискували: “...у головку задовбують спиці, на них надівають багро... товщина багра – 80 на 100 мм...” [БЮА]. Зверху на ободи “...прикріплюють раф залізний...” [БЮА]; “...коваль зварив раф і поклав капчі...” [ФІФ]. Раф, згідно з інформантом із Росішки, ніколи не клепали – його “...варили ковалі на дерев'яному вугіллі. Букове вугілля дає змогу дати достатню для варки температуру...”. Після цього колеса у воду не опускали, щоб сталь не була крихкою [МІВ]. Однак більшість інших респондентів навпаки зазначають, що “...рафу готову круглу натягували на багри, розжарюючи її в кузні і заклепуючи молотком” [КВІ], після чого обов'язково опускали у воду, щоб охолоджений метал стиснувся та міцно охопив обід.

Колеса служили різний вік, залежно від того як ними користувалися. При дотриманні певних умов та догляду (використовувати під час сухої погоди, не перенавантажувати і т.д.) колесо могло служити до 4-5 років, однак були випадки, коли його вистачало лише на один сезон.

Розміри возів залежали від їх призначення. На Закарпатті здебільшого використовувався стандартний тип воза з середнім ящиком для всіх видів вантажів, оскільки окремі види возів замовляти було дорого. Однак іноді зустрічалися також вози з глибоким та мілким ящиком і навіть великі гарби [ДФВ]. Найчастіше робили віз довжиною близько 3 метрів (без врахування руда/дишла). Регулюванням розвори можна було зробити віз довшим, а бокові бирьфи відповідали за ширину. У великі та довгі вози запрягали волів для перевезення важких та об'ємних вантажів. Іноді не лише подовжували воза, але й розбирали чи додавали якісь нові елементи (удапори, поперечини, повзику) [КМА] під конкретний вид вантажу. Зокрема, для перевезення каміння, муки чи ропи на бокові драбини набивали дошки, ставили перегородки, щоб не розгубити мішки тощо. Снопи перевозили у возах із боковинами-драбинами, а для зерна могли брати суцільну ладу чи герметизувати стандартний ящик воза [КДІ]. Коли перевозили кльози (колоди), то знімали бокові драбини, лишаючи ливчу [КВІ; БІМ]. Іноді для цього розбирали воза, залишаючи передню вісь та руду у вигляді одноосової теліжки, куди грузили колоди, щоб далі тягнути їх волоком.

Слід відзначити, що наші співрозмовники мало розповіли про такі важливі елементи традиційного колісного транспорту, як способи запряження тяглової худоби, тому ця інформація не повна. Зазвичай коней запрягали в хо(а)ми/хомоти/упряж/шлею [БІМ; ДФВ], а волів та буйволів – у ярма. На одного вола теж могли вішати не ярмо, а хомут. Кінська упряж виготовлялася із шкіри та металевих частин, за допомогою яких вона прикріплювалися до руди. Процес надівання хомута описав один із респондентів: “...конюх бере в руки шлюю і стає спиною до руда, і надягає на коня, повертаючись від руда, а кінь притуляється до руда” [КВІ].

Ярмо у різних районах мало різні назви та складові елементи. У с. Чорний Потік на Іршавщині його робили з дерева (див. рис.) і воно складалося із наступних частин: нижня та верхня частина, билця та бокові заноски. Верхню частину ярма могли прикрашати тонким різьбленням [БЮА]. У с. Річка ярмо також складалося з верхньої та нижньої частини, але вони скріплювалися між собою трьома “іглицями” – одна по центру та дві по боках. Ярмо різьбою не прикрашували [БІМ]. У с. Дубриничи ярмо мало нижню частину “під горлицю”, верхню – напівдуги, а також бокові “бердички”. Верхню частину іноді прикрашали дрібним різьбленням і тоді про таке ярмо казали “фігурнистою” [ВЙМ]. Інша назва такої техніки “мереживне/кружевне” різьблення [СММ]. У деяких місцях ярмо робили не лише з дерева. Так, у с. Великі Лази воно складалося із залізної запинки та власне ярма, у с. Широке – із нижньої і верхньої частини, залізки та сво-рині. У с. Росішка ярмо мало пудгорлицю, занизки та верх ярма [МІВ].

Ярма відрізнялися не лише оздобленням та поєднанням різної кількості елементів конструкції. Було ярмо на одного вола, яке називалося – “однопарной” і для двох – “двопарной” [ВЙМ]. У деяких місцевостях (зокрема, в с. Річці) запрягали тільки по двоє волів. Якщо у парі один віл був сильніший і відповідно тягнув більше, тоді господар регулював ярмо, щоб воно не перетискувало і не душило слабшого вола. Як пригадує інформант, якщо “...старий віл добре приучений, то він схилить голову, коли одягають ярмо, тим допомагаючи волярю” [КВІ].

Висновки.

Загалом на всій території Закарпаття у досліджуваній період спостерігалось побутування центральноєвропейського типу воза. Майже в кожному селі були свої майстри-возарі, які виготовляли свої вироби на замовлення та на ярмарки. Зазвичай віз був дорогою річчю, тому мало хто міг собі дозволити володіти різними варіантами цього транспортного засобу. Технологія виробництва, елементи воза та їх розміри фактично всюди подібні, що засвідчується розповідями інформантів з різних куточків краю. Відмінності помітні у варіантах використання певних видів деревини для виготовлення возів, що диктується умовами певних місцевостей області. Для більшості районів Закарпаття характерна середня глибина ящика, хоча в певних місцевостях використовували й глибокі та іноді мілкі ящики, що було наслідком різного виду діяльності та специфіки вантажу. Крім того, від села до села існувала значна різниця у назвах елементів воза, що пояснюється запозиченням їх із різних джерел та мов. Відмінності спостерігалися також у видах ярма та їх декоруванні. На Закарпатті віз виконував свої функції майже до кінця епохи радянської влади паралельно із механізованими видами транспорту. Деякі прошарки населення та етнічні групи (цигани/роми) і до цього часу активно використовують вози в своїй життєдіяльності, щоправда технологія виробництва возів пішла в бік її спрощення та використання сучасних матеріалів.

Джерела та література

- БЮА – Бідзіля Юрій Андрійович, 1940 р.н. Записав Леньо Павло 16.11.14 р. в с. Чорний Потік Іршавського р-ну.
 БІМ – Большан Іван Михайлович, 1927 р.н. Записав Леньо Павло 9.11.14 р. в с. Річка Міжгірського р-ну.
 ВЙМ – Вогар Й.М., 1946 р.н. Записав Леньо Павло 5.10.14 р. в с. Дубриничі Перечинського р-ну.
 ГМВ – Головей М.В., 1928 р.н. Записав Леньо Павло 2.10.14 р. в с. Великі Лази Ужгородського р-ну.
 ДФВ – Джумеля Ф.В., 1936 р.н. Записав Леньо Павло 27.09.14 р. в с. Нова Розтока Воловецького р-ну.
 ІПВ – Ігнатюк П.В., 1953 р.н. Записав Леньо Павло 21.09.14 р. в с. Костилівка Рахівського р-ну.
 КЮ – Куруц І.О., 1941 р.н. Записав Леньо Павло 28.09.14 р. в с. Синевір Міжгірського р-ну.
 КВІ – Кінтор В.І., 1943 р.н. Записав Леньо Павло 8.11.14 р. в с. Річка Міжгірського р-ну.
 КДІ – Ковач Д.І., 1944 р.н. Записав Леньо Павло 12.10.14 р. в с. Осій Іршавського р-ну.
 КМА – Копинець М.А., 1943 р.н. Записав Леньо Павло 20.09.14 р. в с. Широке Виноградівського р-ну.
 КФІ – Кравчук Ф.І., 1946 р.н. Записав Леньо Павло 24.09.14 р. в с. Луг Рахівського р-ну.
 НВІ – Неймеш В.І., 1934 р.н. Записав Леньо Павло 24.07.14 р. в с. Костилівка Рахівського р-ну.
 МІІ – Міллер І.І., 1928 р.н. Записав Леньо Павло 29.04.14 р. у с. Богдан Рахівського р-ну.
 МІВ – Мирон І.В., 1929 р.н. Записав Леньо Павло 4.10.14 р. у с. Росішка Рахівського р-ну.
 ММЮ – Мучичка М.Ю., 1946 р.н. Записав Леньо Павло 27.09.14 р. у с. Горонда Мукачівського р-ну.
 СММ – Сабовчик М.М., 1951 р.н. Записав Леньо Павло 4.10.14 р. в с. Середнє Ужгородського р-ну.
 ФІМ – Ференці І.М., 1928 р.н. Записав Леньо Павло 18.11.2014 р. в смт Королево Виноградівського р-ну.

1. Глушко Михайло. Шляхи сполучення і традиційний транспорт Старосамбірщини // Народознавчі зошити. – 2009. – № 5-6. – С. 634-348.

2. Гонтар Т.О. Транспорт // Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., – С. 157-163.

Резюме

ТРАДИЦІЙНІ ВОЗАРСТВА УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ В УСТНИХ СВИДЕТЕЛЬСТВАХ СОВРЕМЕННИКОВ

Леньо П.Ю. (Ужгород)

В статье на основе современных полевых этнографических материалов, автор делает попытку реконструировать процесс производства традиционных деревянных повозок на Закарпатье. Устные свидетельства-воспоминания информаторов позволили в общих чертах воссоздать особенности ремесла мастеров-тележников и внешний вид транспортных средств, которые были характерны для периода XX в. Собранные материалы позволяют сделать вывод о распространении на территории области центральноевропейского типа телеги. Локальные закарпатские варианты телеги отличались преимущественно материалом, который служил для ее производства, а также названиями ее элементов и составляющих частей. Кроме того, наблюдались различия в некоторых конструктивных частях, в частности в глубине ящика телеги, особенностях и декорировании ярма.

Ключевые слова: телега, ярмо, Закарпатье, технология производства, лошади, вола, лесные промыслы.

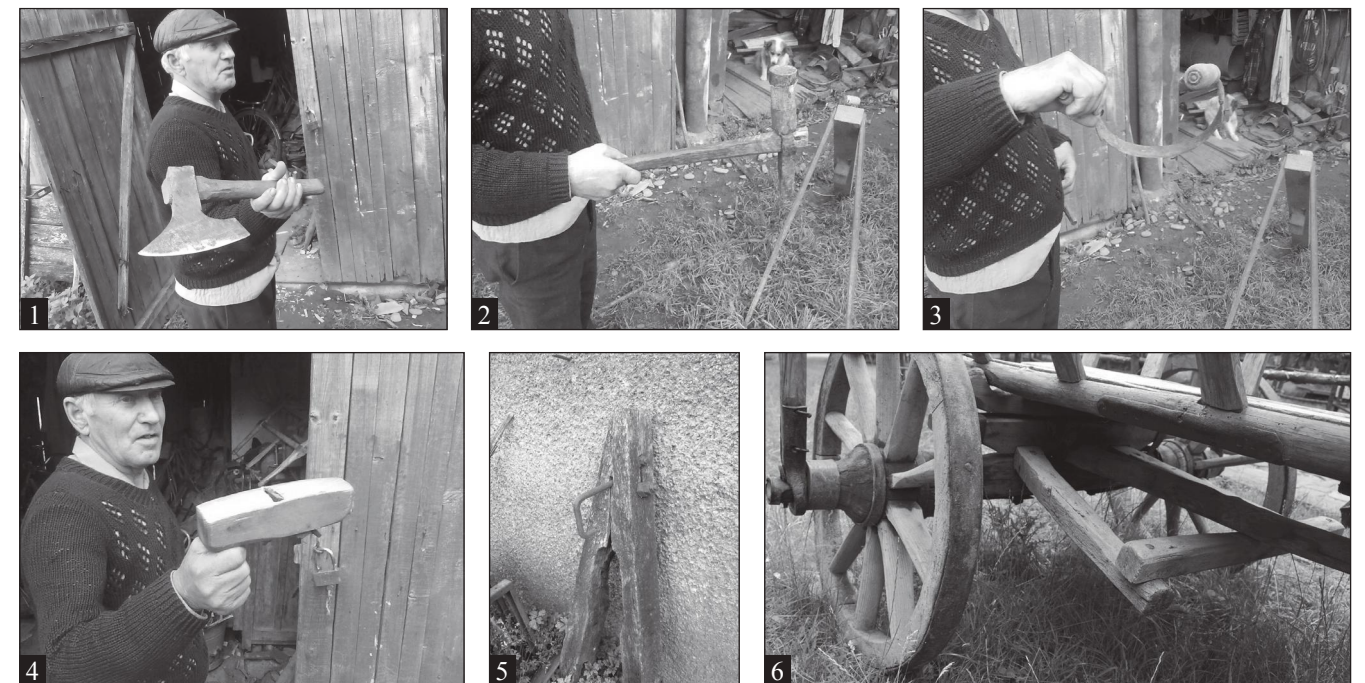
Summary

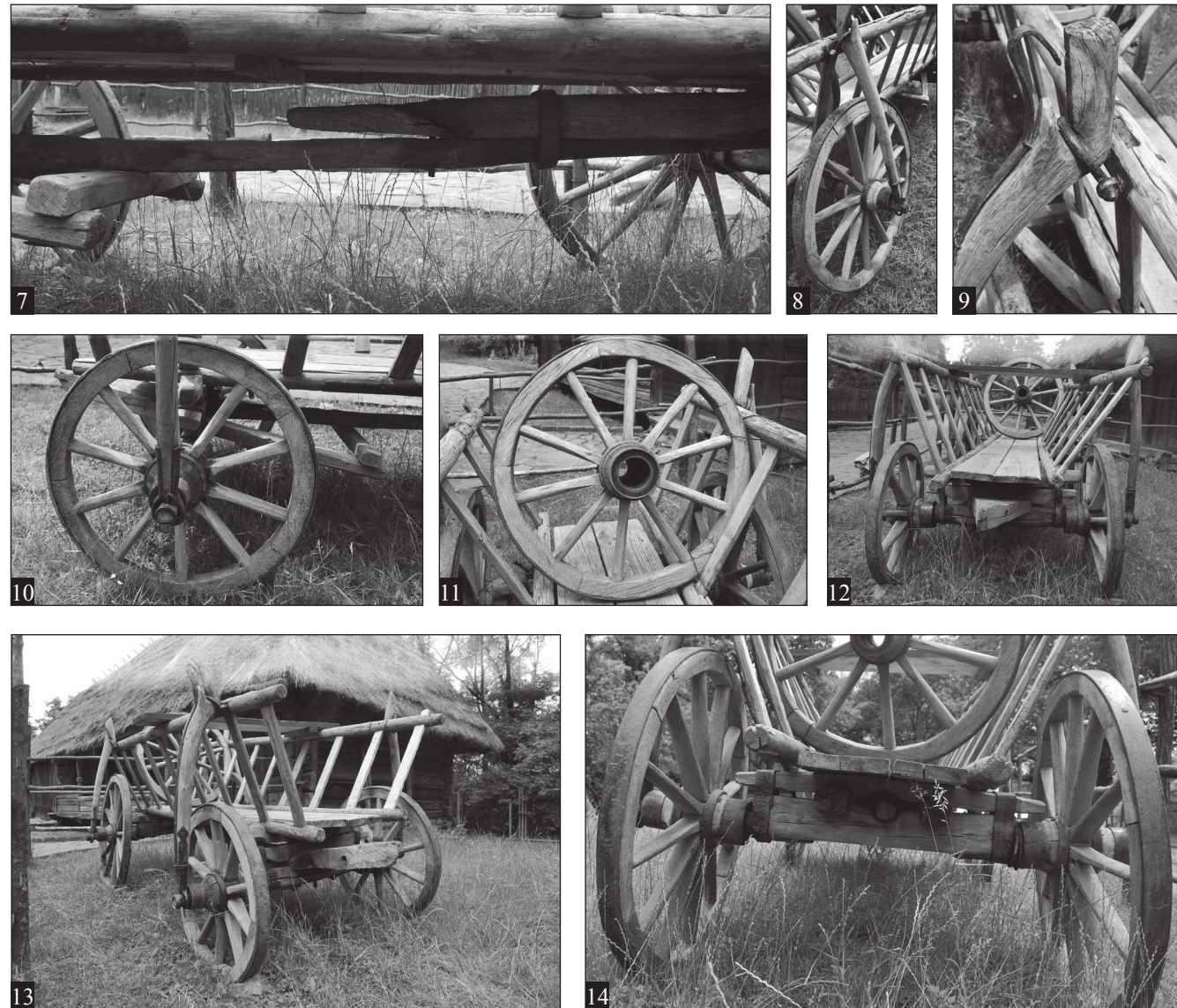
UKRAINIAN CARTS TRADITIONS OF TRANSCARPATHTIA IN ORAL TESTIMONY AREA RESIDENTS

Leno P.Y. (Uzhgorod)

In the article, based on the field ethnographic materials, the author attempts to reconstruct the process of production the traditional wooden carts on Transcarpathia. Oral testimony memories of informants allow to reproduce features of production of wooden carts and its exterior in the period of the twentieth century. The collected materials give grounds to conclude about spread in this region a types of Central-European of carts. Local Transcarpathian carts variants differ mainly in material which served for its production, and in the names of its elements and parts. In addition, there were some differences in structural parts, features and decorating yoke.

Key words: carts, yoke, Transcarpathia, production technology, horses, oxen, wood crafts.





- Фото 1. Фарагув. Фото Васильчака Ігора.
 Фото 2. Потігач (для набивки обручу/обода). Фото Васильчака Ігора.
 Фото 3. Напівкруглий обіручний ніж. Фото Васильчака Ігора.
 Фото 4. Гублик (рубанок). Фото Васильчака Ігора.
 Фото 5. Кобилина. Фото Васильчака Ігора.
 Фото 6. Вид з задньої частини передньої росохи з балкою, що підтримує розвору. Фото автора.
 Фото 7. Середина рухомої розвори, що з'єднана залізним хомутом та плішкою. Фото автора.
 Фото 8. Вид з заднього колеса на 12 штиць, задньої ливчі та лівої бокової бирьфи з луйтрою, а також дошка (спуд) воза. Фото автора.
 Фото 9. Гачок ливчі. Фото автора.
 Фото 10. Вид з переднього колеса на 10 штиць, нижньої частини ливчі, передньої росохи та насаду (вид збоку), частини розвори. Фото автора.
 Фото 11. Вид з колеса на 10 штиць (5 ободів по дві штиці) із залізним рафом поверх багра та вигляд голки/ступиці збоку. Фото автора.
 Фото 12. Вид з воза спереду. Фото автора.
 Фото 13. Вид з воза спереду. Фото автора.
 Фото 14. Вид з воза ззаду (тингель/вісь, колеса, розвора). Фото автора.

Левадська Е.Р.
(Ужгород)

НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ВИТИНАНОК: ЗБЕРЕЖЕННЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ ТА ЇХ СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ

УДК 745:39

Анотація: У повідомленні йдеться про витинанки як вид мистецтва. Автор наводить власні роздуми про роль народних традицій у збереженні цього мистецтва, а також робить спробу сучасного переосмислення досліджуваної проблематики.

Ключові слова: витинанки, напрями розвитку, традиція, сучасність.

Витинанка – найдоступніший вид народного та декоративно-прикладного мистецтва, який в останній час набув величезної популярності. Витинанками займаються як аматори, так і професійні митці. При цьому ними використовуються як народні традиції, так і новаторські техніки.

Це дивовижний, фантастичний світ, котрий притягує до себе несподіваними можливостями, простотою виконання, особливим світобаченням, що базується на прадавніх народних традиціях. У наш час витинанки, маючи потужні декоративні можливості й доступність у виконанні, все частіше застосовуються в навчальних програмах загальноосвітніх шкіл, мистецьких закладів.

Важливо, що витинанка як вид мистецтва працює в тісному контакті з іншими видами мистецтва (аплікацією, вишивкою, писанкарством, художньою обробкою дерева та шкіри тощо). А ще – це надзвичайно хороший демонстративний матеріал в процесі роботи, навчання, виставок.

Цінними для витинанкарства є фондові збірки Закарпатського музею народної архітектури та побуту, зокрема колекції народного вбрання гуцулів, бойків, лемків і долинян Закарпаття, взірці вишивок, рушники, скатертини, серветки, ліжники, килими, писанки, бондарні вироби, лоповки.

Не ознайомившись із спадщиною народного мистецтва, не можливо його серйозно вивчати, продовжувати розвиток етнічного напрямку. Сучасне народне мистецтво базується на загальній символічній основі. На цьому розвивається й сучасна витинанка. Сьогодні митці доповнюють свої твори образною стилізацією, чіткою плямою, лаконізмом, стриманістю, природною гармонією. Важливо зрозуміти хід думок давніх майстрів, вивчати першоджерела нашого фольклору, старовинну символіку. Все це спонукає до аналізу, допомагає зрозуміти знаково-символічну основу наших предків, що в свою чергу дає змогу створювати фантастичні витинанкові твори.

Для сучасного митця головне ще й те, щоб він володів внутрішньою філософією, умів узагальнювати, подавати в символах, вписувати в життєвий простір, у середовище, в якому він знаходиться, мати особливий спосіб мислення. Адже матеріал, з яким працюють майстри, надзвичайно простий, але водночас геніально загадковий.

За допомогою витинанки можна створити новий світ, нову інформацію, казкову театральну виставу, екзотичний костюм, знак, символ, оформити книжку та ін. Потрібні й нові техніки виконання, бо ж з'являються нові матеріали, нові технології. Потрібна нова мова висловлювання. І все ж таки витинанка – це миттєва випадковість, через яку струмить мудрість віків.

Резюме

НАПРАВЛЕННЯ РОЗВИТКУ ВИТИНАНОК: СОХРАНЕНИЕ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ И ИХ СОВРЕМЕННОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ

Левадская Э.Р. (Ужгород)

В сообщении речь идет о витинанке как виде искусства. Автор приводит собственные размышления о роли народных традиций в сохранении данного искусства, а также делает попытку современного переосмысления исследуемой проблематики.

Ключевые слова: витинанки, направления развития, традиция, современность.

Summary

AREAS OF VYTYNANKA:
PRESERVING FOLK TRADITIONS AND THEIR CONTEMPORARY RETHINKING

Levadska E.R. (Uzhgorod)

In this announcement we are talking about vytynanka as an art form. The author presents reflections on their role in preserving the folk traditions of art and attempts to rethink the study of contemporary issues.

Key words: *paper decorations, lines of tradition, modernity.*



Фото 1. Витинанка – “Мій дідух”. Папір, картон. 50x70 см. 2014 р. Автор – Е. Левадська, член НСМНМУ, член Спільки дизайнерів України, член спілки професійних художників Закарпаття.

Фото 2. Витинанка – “Горлиці”. Папір, картон. 50x70 см. 2014 р. Е. Левадська.

Фото 3. Витинанка – “Берегиня”. Папір, картон. 50x70 см. 2014 р. Е. Левадська.

Фото 4. Витинанка – “Гомін Карпат”. Папір, картон. 50x70 см. 2014 р. Е. Левадська.

Климчук А.М.
(Рівне)

ПИСАНКИ ВОЛИНИ В КОЛЕКЦІЇ К.М. СКАРЖИНСЬКОЇ

УДК 398.332.12(477)

Анотація: Музей К. М. Скаржинської на Лубенщині свого часу володів унікальною колекцією писанок. На жаль, вся збірка була втрачена, однак світ побачив її каталог. На основі каталогу в даній публікації дано огляд писанок Волині.

Ключові слова: *писанкарство, писанки, писанки Волині, писанкарство Волині.*

На рубежі XIX – XX ст. в середовищі небайдужих до минувшини України людей виникає зацікавлення до збирацької діяльності різного типу матеріалів. Виникають приватні музеї, які стають публічними і доступними для відвідування усіма охочими. З-поміж таких найпершими були музеї барона Штейнгеля на Волині і К. М. Скаржинської на Лубенщині. Музей останньої між іншим містив досить чималу збірку писанок, де були репрезентовані і волинські. На щастя, свого часу на основі цієї збірки було укладено каталог писанок, який мав вийти в двох частинах. Через ряд причин світ побачив лише перший випуск, на другий збереглися рукописні матеріали. У виданому випуску окрім опису писанок міститься значна частина зображень писанок, виконаних в кольорі у найдрібніших деталях. Українське писанкарство потерпіло від свогочасного наступу як цивілізації, так і політичного устрою, чимало вікових узорів писанкарства були втрачені в національній пам'яті. Ілюстровані зображення писанок можуть бути хорошим матеріалом для відтворення теперішніми майстрами писанок аби ті хоча б посіли належне місце в музейних збірках. Окрім того, ці ж зображення можуть бути хорошим матеріалом для подальших студій над писанкарством Волині, тим паче, що на цьому поприщі для дослідників свого роду незаймана цілина.

Катерина Миколаївна Скаржинська уроджена Райзер, походила із шведського дворянства Померанії, що осіло на теренах Російської імперії. Вона отримала домашнє виховання, здала екстерном екзамен за курс гімназії. Навчалася на Бестужевських вищих жіночих курсах в Санкт-Петербурзі. Вийшовши заміж у Тверській губернії за гусара, згодом генерал-майора кавалерійського полку, кіннозаводчика та почесного наглядача Лубенського початкового училища М.Г. Скаржинського, оселилася в маєтку на хуторі Круглик поблизу м. Лубен. Саме тут у 1885 р. вона відкрила історико-краєзнавчий музей з чималою експозицією. Як відзначають дослідники, “зібрання К.М. Скаржинської було не тільки першою великою збіркою археологічних, етнографічних, історичних і природничих матеріалів на Полтавщині, але й однією з найбільших на Лівобережжі, виділяючись з-поміж інших своєю науковою спрямованістю і загальною доступністю”.

До музею щодня приходили відвідувачі, як групами, так і поодиноці. Вхід до нього був безкоштовний. К.М. Скаржинська вела велику просвітницьку роботу: брала участь у всеросійських і місцевих виставках, займалася видавничою діяльністю, працювала над поповненням музейних фондів, листувалася з дослідниками і діячами вітчизняної культури.

Пізніше К.М. Скаржинська пропонує свій музей під опіку Лубнам, поставивши умову, що місто визнає її довічне право на участь в його роботі і побудує музейне приміщення. Врешті-решт своє дітище вона подарувала природничо-історичному музеєві Полтавського губернського земства. Це зібрання, яке налічувало 20 тисяч експонатів, стало основою Полтавського краєзнавчого музею, зробило його одним із крашчих в Росії.

Після смерті чоловіка вона разом з сім'єю в 1905 р. виїжджає до Швейцарії, не полишаючи і там благодійницької діяльності. Повернувшись у рідне місто з початком імпералістичної війни, вона прожила тут до кінця життя, померши в голодному 1932 р.

У 1906 р. Природничо-історичний музей Полтавського губернського земства отримав всі писанки Скаржинської і підготовлений до друку другий випуск каталогу цієї колекції, що складався з 3113 малюнків, 1181 картки, 58 фотографій, чотирьох зошитів з матеріалами. За радянських часів колекцію експонували у Полтавському музеї. У 1943 р. значна частина зразків згоріла під час підпалу фашистами музею. Зберілось лише 458 одиниць.

Матеріали другого випуску каталогу директор музею Кость Мощенко вивіз за кордон у 1943 р. і передав до музею при Храм-Пам'ятникові у Бавнд-Бруці (США).

Музей К.М. Скаржинської вже дочекався своїх дослідників. В 1997 р. Олександр Супруненко по археологічній діяльності і спадщині музею захистив кандидатську дисертацію [3]. Пізніше він видав за своїми напрацюваннями монографію [2].

К.М. Скаржинська почала займатися колекціонуванням писанок після того як прочитала в 1887 р. статті, надруковані в російських часописах “Всемирная иллюстрация”, “Новь” та “Звезда”. Збирацьку роботу вона доручила завідувачому музеєм Ф.І. Камінському. Вже в 1888 р. на Лубенському базарі були придбані 23 писанки, ще декілька писанок надійшло завдяки дарункам місцевих поміщиків, які знали про захоплення К.М. Скаржинської. В наступні роки колекція поповнювалася новими надходженнями, але ця робота йшла вкрай повільно. Лише в 1895 р. надійшло 885 писанок, а в 1897 р. до музею надійшли цікаві експонати з Варшавської та Люблінської губернії (дар Карла Болсуновського), а також з Оренбурзької, Уфимської та Самарської, писанок з яких в музеї раніше взагалі не було [1, с. 22–23].

Головним дарувальником волинських писанок був Кароль (Карл, Карло) Болсуновський – відомий археолог, нумізмат, бібліофіл та колекціонер різного роду старожитностей.

Дуже важливо, що в Лубенському музеї не лише збирали писанки, але й фіксували їхнє зображення. Для всіх писанок на картках малювалися візерунки писанок, для деяких робилося навіть два малюнки (з двох сторін писанки). Цю важливу роботу робив талановитий лубенський художник Ходорковський. Таким чином, станом на 1 січня 1898 р. в каталозі колекції було 3286 карток.

Для зберігання писанок були виготовлені спеціальні дощечки. Вони мали розмір 8 сантиметрів в довжину і 5 в ширину та були товщиною близько 1 сантиметра. В повздожньому напрямку ближче до одного краю в дощечці робився овальний отвір, в який клалося яйце. Під цим отвором олівцем писався пояснювальний напис та номер. Цей же номер писався чорнилом, емальною фарбою або видряпувався на писанці. Дощечки з писанками розміщувалися у вітринах, що мали вигляд невеликих видвижних скриньок. Верхня з них була під склом [1, с. 25].

Усі писанки в колекції були поділені на 4 відділи залежно від головних ліній, котрі одразу кидалися в очі, коли розглядати писанку. Відтак до I відділу увійшли писанки, що не мали взагалі на поверхні головних ліній. При визначенні писанок до цього відділу виникали найбільші труднощі – не завжди з першого погляду в писанці можна було визначити основні лінії, а внесення таких писанок до цього відділу було б помилковим. Зазвичай сюди потрапляли писанки найпростіших типів (канапки). До II відділу увійшли ті писанки, що мали одну або ж декілька головних ліній (екватор, горизонтальні, меридіані або ж комбінації цих ліній). До III відділу увійшли писанки, що мали нахилені лінії (одна або кілька окремо або ж у комбінації з нормальними). Нарешті, до IV відділу увійшли ті писанки, головними на зображеннях яких слугували криві лінії [2, с. 78].

З території Волинської губернії писанки надходили в 1894, 1895 і 1897 рр. Так, в 1894 р. надійшла 61 народна писанка, в 1895 – 103 писанки, а в 1897 – всього лиш 2 писанки та 1 шкрябанка. На всі волинські писанки було зроблено 172 малюнки, до кольорової частини альбому музею увійшло 50 зображень волинських писанок [2, табл. В].

За повітами по Волинській губернії кількість писанок була такою:

Дубенський – 97; Житомирський – 11; Заславський – 6; Кременецький – 6; Новоград-Волинський – 24; Острозький – 17.

Ще 5 писанок походили з невідомого повіту [2, с. 159].

Кольорові малюнки волинських писанок вміщені на таблицях XXV, XXVI, XXVII (мал. 1–13) та XXXII (мал. 14–16). В кінці альбому також містилися чорно-білі малюнки всіх писанок, в тому числі і волинських.

Дубенський повіт представлений писанками з с. Дермань (97 екземплярів). 44 з них були отримані в 1894 р., всі інші – в 1893 р. Збрала ці всі писанки родина священика Якова Немоловського, а до музею передав К. В. Болсуновський. В альбомі дерманські писанки вміщені на таблицях XXV (всі малюнки), XXVI (мал. 1–9) та XXXII (мал. 13–15).

Всі писанки з Житомирського повіту були надіслані в 1895 р. О. А. Урбанським. Писанки були з таких населених пунктів: с. Воцкове (2 писанки), м. Житомир (4 писанки), с. Левків (три писанки) та с. Станишівка (2 писанки). В альбомі представлена одна писанка з Житомира (XXVI, мал. 10), одна – з Левкова (XXVI, мал. 11) та одна із Станишівки (XXVI, мал. 12).

Із Заславського повіту 6 писанок прислав в 1895 р. К. В. Болсуновський. Походили вони із с. Велика Ведмедка. В альбомі представлені малюнки двох писанок (XXVI, мал. 13 і 14).

В 1897 р. від відомого етнографа М. Ф. Сумцова було отримано 2 малюнки писанок з м. Кременця, один з них увійшов до альбому (XXXII, мал. 16). Ще 4 писанки з м. Радивилова передав К. В. Болсуновський в 1894 р. Дві з них представлені в альбомі (XXVI, мал. 15 і 16).

З Новоград-Волинського повіту від К. В. Болсуновського в 1894 р. було отримано 2 писанки, а в 1895 – 22. 16 з них походять із с. Гулик, декілька вміщені в альбомі (XXVII, мал. 1–8), інші 8 – з с. Смолдирів (XXVII, мал. 9).

Нарешті ще 17 писанок з Нетішина і Острога Острозького повіту були отримані в 1894 і 1895 рр. від К.В. Болсуновського. В альбом з цих писанок увійшли 4 (XXVII, мал.10–13).

Як вже згадувалося вище від К. В. Болсуновського в 1895 р. було отримано 5 писанок з Волині, але місце їхнього походження було невідоме. Одна із писанок увійшла до альбому (XXVII, мал. 14).

Джерела та література

1. Описание коллекции народных писанок. Всего 2219 рисунков (На основе собрания Лубенского музея Е.Н. Скаржинской). – М.: поставщик Высочайшего двора Т-во Скоропечатни А.А. Левенсон, 1899. – 176 с.+XLV табл.
2. Супруненко О.Б. Археология в діяльності першого приватного музею України: Лубенський музей К.М. Скаржинської. – К.-Полтава : Археологія, 2000 [2001]. – 398+2 с.: іл.
3. Супруненко Олександр Борисович. Археологічні дослідження та зібрання Лубенського музею К.М. Скаржинської: дис. ... канд. іст. наук : 07.00.04 / НАН України. – К., 1997. – 518 с.

Резюме

ПИСАНКИ ВОЛЫНИ В КОЛЛЕКЦИИ К.М. СКАРЖИНСКОЙ

Климчук А.М. (Ровно)

Музей К.М. Скаржинской на Лубенщине в свое время владел уникальной коллекцией писанок. К сожалению, вся коллекция была утрачена, однако мир увидел ее каталог. На основе каталога в данной публикации дан обзор писанок Волыни.

Ключевые слова: писанкарство, писанки, писанки Волыни, писанки Волыни.

Summary

VOLYN EASTER EGGS IN THE COLLECTION BY K. SKARZHYNKOYI

Klimchuk A.M. (Rivne)

Museum by K. Skarzhynskoyi on Lubenschyna at one time possessed a unique collection of Easter eggs. Unfortunately, the entire collection was lost, but the world saw its directory. Based in this directory publishing this review, eggs Volyn.

Key words: Easter egg, Easter eggs, Easter eggs Volyn, Volyn Easter egg.

Пилип Р.І.
(Ужгород)

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ ПИСАНКИ ЗАКАРПАТТЯ

УДК 745.50 (477.87)

Анотація: У статті аналізуються художньо-стилістичні особливості традиційної писанки Закарпаття. За технікою, орнаментикою, колоритом, композицією виділяються її локальні різновиди. Досліджується обрядова роль писанки у традиційній культурі краю наприкінці XIX та впродовж XX ст. Висвітлюються причини стилістичних трансформацій писанки. На основі комплексного аналізу робиться спроба виокремлення писанок лемків, бойків, гуцулів та долинян Закарпаття.

Ключові слова: Великдень, писанка, орнамент, символіка, композиція.

Писанка Закарпаття є невід’ємною складовою культури українців краю. З нею пов’язані Великодні звичаї та обряди, що сягають дохристиянських часів. Наприкінці XIX – у першій половині XX ст. відіграла важливу роль у традиційній культурі Закарпаття. Писанка мала різні функції: святково-обрядові, аграрні, соціальні, магічно-ритуальні, що значною мірою втрачені. Нині вона зберігає естетичну функцію, а її орнаментальна культура розвивається в авторських писанках. Уявлення про декоративно-ужиткове мистецтво України було б неповним без з’ясування художньо-стилістичних, локальних особливостей писанки Закарпаття та її еволюції впродовж минулого століття.

Як культурно-мистецьке явище, писанка Закарпаття слабо досліджена, що обумовлено неповною джерельною базою, а через крихкість матеріалу – й малою збереженістю пам’яток. Тому складно провести генезу, визначити її більш давні взірці. В експозиціях та фондівих збірках обласних музеїв Закарпаття зібрано писанки переважно другої половини минулого століття, які в загальних рисах відображають архаїчні елементи орнаменту, композиції, колориту традиційних писанок.

Тільки на підставі різнобічного аналізу орнаментики археологічних пам’яток, обрядової ролі та функції писанки можемо виділити її локальну варіативність. В силу культурної специфіки краю, мозаїчності етносу, художньо-стилістичних змін впродовж XX ст., використанні нових технік писанка Закарпаття набула певної локальної різноманітності, має сталі художньо-стилістичні риси, що досі залишаються недостатньо висвітленими. Писанка і сьогодні використовується у весняно-великодній період. Існує багато видів декорування пасхальних яєць, дещо втрачено колективний характер творчості, вона стає авторською, а в умовах глобалізації стираються її типові традиційні риси. З’являються нові технічні прийоми декорування, тому слід аналізувати традиції та новації, що допомогло б адаптувати традиції писанкарства в сучасних умовах.

Завдання статті – на основі опрацьованих джерел – музейних збірок, приватних колекцій, польових досліджень, наявної літератури – проаналізувати художньо-стилістичні особливості писанки Закарпаття з кінця XIX і цілого XX ст., виявити її локальну варіативність, з’ясувати роль та функції писанки у традиційній культурі українців Закарпаття.

Зацікавлення традиційною народною писанкою помітне наприкінці XIX – початку XX ст., що пов’язано із захопленням етнографів, мистецтвознавців, митців традиційною культурою краю. Особливо на хвилі романтизму після Першої світової війни було зроблено значний крок вперед. Тоді вперше науковці звернули увагу на вивчення традиційної народної культури. Проте дослідження писанки в минулому було значно занедбане і своїми результатами не може нас задовольнити.

Писанка сьогодні є об’єктом всебічного дослідження. Вчених цікавить її походження, символіка орнаментальних мотивів, техніка. Вже в першій третині XX ст. у різноманітних часописах Закарпаття з’являються статі, що дають короткі відомості про великодні звичаї та писанкарство. У статтях російських вчених С. Маковського [5], В. Саханєва [3], П. Богатирьова, що перебували тут у міжвоєнний період, є деякі відомості про традиції писанкарства, обряди, орнаменту.

У статті А. Федоркова 1931 р. звертається увага на такі різновиди писанки, як крашанки та воскові, які розписують дівчата вільним розписом. Автор описує технологію виконання та елементи ворожіння і звичаї, пов’язані із великодньою писанкою у селі Дубове (нині Тячівського району).

У праці С. Маковського 1925 р. зустрічаємо три чорно-білі таблиці писанок, з них 16 – із с. Нересниця Тячівського р-ну та його околиць, а 3 – із м. Рахів. Художнього аналізу орнаментики писанок Сергій Маковський не проводить, лише в примітках роз’яснює особливості воскової техніки письма та зазначає,

що ці взірці не відображають усього багатства закарпатської писанки. Проте репродукції дають можливість реконструювати писанки Тячівського р-ну початку минулого століття, окреслити ареал їх поширення, з’ясувати композиційні принципи побудови візерунка писанок, що є двоколірними (білий візерунок на червоному тлі).

Всеволод Саханєв, аналізуючи семантику візерунків писанок Закарпаття, проводить багато паралелей із такими видами декоративно-ужиткового мистецтва як різьба, вишивка, бісероплетіння, зазначає, що в своїй основі орнамент має спільну геометричну основу [3, с. 119].

У середині XX ст. науковими зацікавленнями Федора Потушняка є етнографічні дослідження, вивчення традиційної демонології, вірувань і обрядів Закарпаття. Великоднім звичаєм та писанковій орнаментики присвячує статті: “Паска в народном віруванні” [9] та “Писанка” [10]. Зокрема зазначає, що спосіб малювання писанок на Закарпатті скрізь майже однаковий, виконується “пищиком”, писаком. Фарби готували із лушпиння цибулі і великих бруньок вільхи. На початку 40-х років використовували штучні фарби червоного, синього, фіолетового кольорів, які продавали мандрівні крамарі у великодній тиждень.

Орнамент писанок різноманітний, але в основі має спільні риси і майже однаковий по всьому Закарпаттю – від Тиси до Ужгорода. Гуцульський орнамент на писанках зустрічається у верхніх теренах закарпатської Гуцульщини. В основі візерунка писанок лежать такі орнаментальні мотиви як: квіти, смерічки, вічка, грабельки, ламана лінія, трикутники, ромби, свастика, листки, зірка та її різновиди. Яйце поділяють на чотири поля, а потім із перехрещених ліній виводять фігури в полях писанки. Іноді орнаментальну площу писанки розбивають на два, три сектори [10, с. 104].

Відомості про писанку знаходимо у присвячених писанці монографіях українських авторів: Е. Біняшівський [2], В. Манько [6], П. Маркович [7]. Писанці були присвячені окремі статті в журналах, періодичних виданнях, збірниках відомих науковців: М. Тиводар [13], М. Селівачов [11], С. Павлюк, Р. Чмелик, [8], В. Кобилух [4], С.А. Антонович [1].

Археологами під час розкопок могил X–XIII ст. в Польщі було знайдено шкаралупки та одну цілу писанку в Ополе (Вроцлав, Новоград). Культіві яйця знаходили і в курганних похованнях скіфів у Східному Криму (IV ст. н.е.). Загалом мальовані яйця знаходили як на території Європи, так і в Африці та Азії. Кладення яєць у могили було характерне для майже всіх культур Середземномор’я. Хоча орнаментальне коріння писанки в дохристиянських часах, проте зі зміною картини світу писанка не зникає з культурного простору, а навпаки – в ній відбивається синтез християнства та язичництва. Давнім слов’янам писанки відомі із IV–IX ст. н.е. і пов’язані вони з язичницькою традицією, а з прийняттям християнства ввійшли в церковно-релігійні обряди. Писанка є невід’ємним атрибутом культури українського народу і відображає його світогляд та естетичні принципи. Вона використовувалась у різноманітних ритуальних, магічних обрядах упродовж року, а не лише у великодньо-весняний період. Писанка первісно мала ряд функцій: оберегову, обрядову, ігрову, соціальну, використовувалась в аграрній магії та згодом набула естетичного значення.

Гуцули Рахівщини писанку шанували, оберігали від розбиття, вважали її символом усього живого, що символізувала сонце і блискавки. У селях Прислоп, Голятин, Пилиць, Нижній Бистрий вірили, що шкаралупа від свячених яєць захищає від грому. Деякі обрядові функції проявлялися під час використання писанки у весільних обрядах закарпатської Бойківщини. Використовувалась писанка також у поховальних обрядах. У селах Сільце, Білки, Імстичево Іршавського р-ну “живу” писанку опускали в могилу, а якщо ховали дитину, то писанку їй вкладали в руку [13].

Аграрна магія на Закарпатті проявляється у використанні шкаралупи яєць, яку підвішували на паличці на полі, що б не заводився хробак. Писанку закопували у першу борозну, щоб був добрий урожай. Низанку писанок вивішували на дверях стайні, щоб оберігти худобу від лихого ока. Соціальна функція писанки зафіксована у селах долини ріки Тересви. Тут за народною традицією найчастіше писанки дарували дітям, а дівчата – хлопцям. Писанками обмінювались чоловіки на знак примирення і дружби. Хресна мати дарувала писанку похреснику на день народження. На Воловецькій верховині писанки робили дерев’яними із вкладеним всередину камінцем (“калатальце”), писанки використовувались у різноманітних іграх. З часом дедалі більшого значення набувала естетична функція писанки. Нею прикрашали інтер’єр хати в селах Мукачівського району. На Рахівщині писанки берегли до наступного року.

Згодом на Закарпатті формуються писанкарські центри. Серед них Олексій Соломченко [12] у Рахівському р-ні виділяє м. Рахів, села Лазещина, Кваси, Богдан, Чорна Тиса, Стебний, в Хустському р-ні – с. Сокириця, Крайникове, Іза, на Іршавщині, а також с. Білки, с. Нересниця в Тячівському р-ні.

Традиційні техніки резервного воскового письма описані в літературі. Вони є найдавнішими і впливають на художню складову писанки та визначають її основні типи. За технікою та способом утворення

візерунка писанки на Закарпатті можемо виділити такі її різновиди: крашанки, шкрябанки, крапанки, традиційні воскові, які пишуться шпилькою (лемківські), та традиційні воскові, що пишуться писачком (бойківські, гуцульські, долинян Закарпаття). До окремої групи традиційних писанок віднесемо мальованки, що виконувались вільним розписом по білій чи фарбованій поверхні яйця мінеральними фарбами. Особливо вони були поширені в низинних районах краю та відомі з середини ХХ ст.

Техніка впливає на характер візерунка писанки та її локальну варіативність. Проте художньо-стилістичні та локальні особливості писанки Закарпаття залежать від характеру композиції, орнаментики, колориту. В розумінні композиційних принципів побудови орнаменту писанки допомагає стаття С. Колоса, що розміщена в альбомі Е. Біняшевського “Українські писанки”, де є аналіз орнаментальних композицій розпису писанок [2].

Писанка не має сталого фронтального положення, вона є просторовим об’єктом. Тому орнаментальна композиція сприймається з усіх можливих ракурсів (рис. 2). Уявлення про композицію писанки ми можемо отримати тільки в цілому. Загалом для декоративно-ужиткового мистецтва є характерним взаємозв’язок декору та функції і форми виробу. Орнамент не може існувати поза об’єктом, формою, функцією, а завжди підкреслює архітектоніку і конструкцію виробу. Через сферичність форми у писанці розвинулось безліч просторово-симетричних композиційних структур. За їх типами можемо виокремити компонування, притаманне писанкам гуцулів, бойків, лемків та долинян Закарпаття.

Колорит традиційної писанки Закарпаття також має свої сталі локальні ознаки. Тут поширені одноколірні писанки долинян, 2-3-колірні у лемків, бойків та багатоколірні писанки гуцулів Закарпаття. Має значення також насиченість кольору, їх температурна і світлова різниця. В другій половині ХХ століття поява анілінових барвників, фабричних барв приводить до поліхромії, що особливо виразно позначилось на традиційних мальованках долинян Закарпаття. Орнамент також зазнав деякої еволюції. Давні візерунки писанок вирізняються виразними архаїчними мотивами, що займали більшу площу поверхні яйця. Згодом візерунки стають дрібними та втрачають свою чітко виражену символіку, а їх естетична роль зростає.

Народному мистецтву притаманна синкретичність. В кожному етнографічному районі склалась своя орнаментальна культура, що виразно проявляється в ткацтві, вишивці, різьбленні. Їх розвинута орнаментика багато в чому подібна до візерунків писанок другої половини ХХ ст. Аналіз композиційних принципів візерунка, колориту, орнаментальних мотивів, технік дає підстави виділити основні типи писанки Закарпаття, що відповідають етнографічним районуванням.

Традиційні лемківські писанки виконуються шпилькою, загостреною паличкою, внаслідок чого утворюється каплевидна форма, товстіша з одного краю і тонша з іншого. Така форма є модулем для створення великої кількості орнаментальних мотивів, що мають стилізований рослинний характер. Каплеподібні візерунки укладаються за чіткими симетричними структурами, що ритмічно розміщуються у гострій, середній та широкій частині яйця. Тож писанки мають тридільний поділ (рис. 1).

Можемо припустити, що використання шпильки передувало писачку з лічкою, яка має складнішу конструкцію. Для розпису використовували курячі, качачі та гусячі яйця. Зимові пташині яйця мають товстішу шкаралупу ніж літні, що важливо при художній обробці писанок та їх тривалому зберіганні.

Писанки лемків переважно одно-, дво-, триколірні, яскравих насичених кольорів. Тому можемо говорити скоріше про кольорові поєднання, ніж про побудову колориту. Найбільш поширені поєднання білого візерунка з червоним, синім, зеленим, рожевим, жовтим кольорами тла.

За орнаментальним характером вони є ажурні, де пропорційно збалансовано масу візерунка і тла. Такі писанки поширені у західній частині Закарпаття та українців Східної Словаччини. Декілька таких писанок зберігається у фондах Закарпатського музею народної архітектури та побуту і Закарпатському краєзнавчому музеї. Детальний аналіз цього типу писанки висвітлено у праці Павла Марковича “Українські писанки Східної Словаччини” [7].

Писанки бойків Закарпаття за композицією вирізняються меншим поділом на сфери. Виконуються “пищиком”, проте класична воскова техніка на закарпатській Бойківщині у 40-70-х роках ХХ ст. вийшла з ужитку. Замість неї використовували крашанки із реверсним способом відбитку листочків рослин. На Міжгірщині писанки називали “мальовані яйця”.

Орнамент на писанках розміщується вздовж ліній, які ділять поверхню писанки на два або чотири поля. Бойківські писанки зберегли виразний символічний зміст візерунка. Мотиви не такі дрібні як у гуцульських писанок і розміщуються за діагоналлю. Зазвичай це великі орнаментальні мотиви, що заповнюють ліве і праве поле писанки. Зооморфних мотивів у писанці бойків Закарпаття не спостерігається, переважно використовуються символи сонця, зірки, спіралей. Колорит витриманий в темних тонах фіолетового, буз-

кового, червоного, що підсилено білими та зрідка жовтими візерунками. Основний колір темно-синій чи чорний, іноді використовують два-три кольори.

Писанки гуцулів Закарпаття характерні багатоколірністю, геометричністю, багатством додаткових орнаментальних мотивів, значним членуванням тла писанки на поля. Зустрічаються триярусні композиції, розбиті на дрібніші сегменти, в яких розміщують орнаментальні мотиви. Для гуцульської писанки притаманні геометричні візерунки із зооморфними чи стилізованими рослинними мотивами. Найчастіше зустрічаються ромби, квадрати, зірки, решітки, коники, олені, меандри. Візерунки писанок стилістично нагадують вишивку та різьблення як в орнаментіці, так і в колориті. Писанки гуцулів Закарпаття теплих тонів, в яких використовують від п’яти до семи кольорів. Гуцули вважали – чим більше кольорів у писанці, тим вона чарівніша. Вирізняються щільним наповненням орнаменту, проте не таким дрібним, як у писанках гуцулів Івано-Франківської та Чернівецької областей.

Традиційні писанки долинян Закарпаття виконувались писачком, є найдавнішими і зберегли багато архаїчних рис. Характерні великим виразним візерунком на тлі писанки. Візерунок виконується на основі поділу поверхні яйця, вони чітко структуровані. Поверхня яйця ділиться на чотири, вісім частин, межі яких пересікаються рисками, мотивами смерічок, S-подібних мотивів, ромбиків, ламаних та хвилястих ліній (рис. 3). Візерунки чітко прочитуються на темному червоному тлі. Для них характерною є геометрична орнаментика, що пропорційно збалансована до тла, з яким гармонійно взаємодіє. В кольорі вони переважно відтінків червоного кольору, що має виражену символіку сонця. Це архаїчний колір, який зустрічається у прадавніх культурах. Писанки долинян Закарпаття в околицях с. Нересниця Тячівського р-ну зберегли свої давні форми орнаменту. Поле писанки заповнене великими виразними орнаментальними мотивами без додаткових візерунків. Взірці писанок першої половини ХХ ст. долини річки Тересва зафіксовані в праці С. Маковського. Центральні райони Закарпаття втратили техніку воскового письма, що змінилась мальованками. Лише у Перечинському районі фіксуємо воскову техніку писанки із характерними стилістичними особливостями.

Традиційні писанки Турянської долини забарвлювали також в один колір але різних тонів: червоний, зелений, синій, оранжевий, фіолетовий. Візерунок будується із стрічок дрібних орнаментальних мотивів: зірок, галузок, петельок. За характером візерунка вони подібні на тонке біле мереживо на кольоровому тлі. До найдавніших мотивів, що знаходимо на писанках Перечинщини другої половини ХХ ст., віднесемо княгині, спіралі, S-подібні мотиви. Писанки виконували як шпилькою, так і писачком. Традиційні для Перечинщини писанки виконує Марія Хававка, 1935 р.н., із с. Тур’ї Ремети. Вона продовжує давні писанкарські традиції краю. В її роботах домінують мотиви зірок, вербної гілки та смерічок (рис. 6). Також повсюдно на Закарпатті виготовляли крашанки, що варили у відварі цибулиння, на яких були відбиті реверсним способом листочки весняних рослин.

Мальованки долинян поширюються з середини ХХ ст. у Хустському, Свалявському, Іршавському, Мукачівському районах Закарпаття. Вони витісняють давні традиційні воскові техніки розпису та традиційний геометричний візерунок писанок, що поступається рослинно-квітковій орнаментіці (рис. 4).

У декорі писанок найчастіше зустрічаємо багатобарвні яскраві декоративні чи польові квіти: троянди, півонії, тюльпани, гвоздики. Зображення квітів розміщується на двох бічних поверхнях писанки. Іноді виконували довільно розміщені букети квітів чи гірлянд. Чітко підкреслюється їх силуетність, використовується тонкий контур, не моделюється об’єм квітів. Такі розписи виконують на білому чи кольоровому тлі. Мальованкам Закарпаття другої половини минулого століття притаманний високий рівень імпровізації, малюнок виконується без попередніх рисунків чи трафаретів. Використовується палітра чистих відкритих тонів. Листочки зеленого кольору, а голівки квітів – різних теплих кольорів (рис. 5). Досягається враження легкості, невимушеності письма. Мальованки характерні тим, що їх оздоблювали на гострому та широкому кінцях стрічками-“пантліками”. Традиційні мальованки у Хустському районі до сих пір виконує Терезія Якоб.

Традиційна народна писанка українців Закарпаття є яскравою складовою української культури. Давні взірці писанок засвідчують її дохристиянські корені. Загалом писанка є полісемантичним об’єктом, явищем культури. Вона має глибокі корені із давньоукраїнськими традиціями писанкарства, її орнаментальні мотиви – із тисячолітньою історією. Етнічно-етнографічна строкатість краю, русла річок, розвинуті форми культури сприяли формуванню локальної варіативності художньо-стилістичних прийомів писанкарства на Закарпатті.

Зацікавлення традиційною народною писанкою з’явилося наприкінці ХІХ ст. Згодом, після Першої світової війни зростає інтерес науковців до писанки. Вперше науковці звертали свою увагу на вивчення

традиційної народної культури. Проте дослідження писанки в минулому було значно занедбане і своїми результатами не може нас задовольнити. Писанка сьогодні є об'єктом всебічного дослідження. Вчених цікавить її походження, мотиви, характер розпису. На сьогодні складно остаточно висвітлити явище традиційної писанки Закарпаття, оскільки недостатньо збережених пам'яток цього виду мистецтва.

Писанка Закарпаття володіє великим технічним арсеналом художньо-виражальних засобів. Для писанки характерний вільний розпис. Формоутворення її орнаменту не настільки залежало від техніки, як геометризація візерунка ткацтва, різьблення чи вишивки за лічильними нитками.

Застосування натуральних барвників до першої третини ХХ ст. сприяло розвитку практичної хімії – наші пращури знали, як закріпити барвник, як витравлювати барвники із відварів рослин, кори тощо, щоб вони були світлостійкими та добре забарвлювали поверхню яйця.

Орнаментальне багатство писанки Закарпаття найкраще розкривається у локальних варіаціях, культурних особливостях. В силу певних чинників у писанці законсервувались давні символи: берегиня, княгиня, ромб з ріжками, сосонки, хвилясті лінії, що мають оберегове значення в аграрній магії. Лише в другій половині ХХ ст. у писанку проникають рослинні мотиви.

За технікою виконання писанки поділяються на “крапанки” – яйця, вкриті кольоровими цятками на тлі іншого кольору; традиційні воскові техніки – розписані за допомогою воску різними декоративними орнаментами; “мальованки” – розмальовані пензлем; “крашанки” – забарвлені лише одним тоном чи з реверсним відбитком листочків весняних рослин; “скробанки” або “дряпанки” – візерунок яких видряпувався по заздалегідь зафарбованому яйці. Художні прийоми традиційної писанки мають колективний характер творчості і підпорядковані традиційним формам культури. Нині писанкарство розвивається у різновидах авторських писанок.

Семантика орнаментальних мотивів традиційних писанок виявляє, що пташині яйця не розмальовуються фарбами, а пишуться гарячим воском за допомогою спеціального інструмента – писачка. Сам віск неодноразово виступає в певних магичних обрядах. На воску “відливають”, стрітенську свічку зберігали вдома, вірячи, що у хату не вдарить блискавка. Нанесений візерунок ледь помітний на білому тлі яйця до тих пір, поки не зануримо його у розчин фарби. Візерунок залишається білим, а все поле набуває кольору фарбового розчину. Таким чином технологічний процес переслідує ідею нерукотворності, містичну появу символа-знаку. У цьому дійстві можемо вбачати певний містицизм формотворення, тоді як у каліграфії знак пишеться чорним по білому.

Традиційна писанка Закарпаття розписувалась сирію і називалась “живою”. Сьогодні такі традиції збереглися на Гуцульщині. Сучасні писанкарки зазвичай розписують видуті яйця, що зумовлено доцільністю їх зберігання. Головним чином яйце використовувалося в обрядових дійствах, адже виступало символом родючості, сонця, життя, Христового Воскресіння.

Джерела та література

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво : посібник : [для студ. Вищ. Навч. закл.] / Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1992. – 272 с.
2. Біняшівський Е. Українські писанки. – Київ, 1968.
3. Вчені Росії про Закарпаття: Із карпатознавчої спадщини. – Ужгород: КП “Ужгородська міська друкарня”, 2009. – 520 с., в т. ч. 56 с. іл.
4. Кобилюх В. Праісторія української писанки // Грегит: історико-краєзнавчо-туристичний часопис Регіонального об'єднання дослідників Гуцульщини та всіх свободолюбних гуцулів Краю. – 2007. – Ч. 1.
5. Маковский С. Народное искусство Подкарпатской Руси / С. К. Маковский. – Прага, 1925.
6. Манько В. Українська народна писанка. – Львів, 2005.
7. Маркович П. Українські писанки Східної Словаччини. – Пряшів, 1972.
8. Павлюк С., Чмелик Р. Скарби музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. – Львів, 2005.
9. Потушняк Ф. Паска в народнім віруванні / Ф. Потушняк // Літературна Неділя. – Ужгород, 1942. – Річник II. – С. 58-60.
10. Потушняк Ф. Писанки / Федір Потушняк // Літературна Неділя. – Річник III. – Ужгород, 1943. – С. 104-105.
11. Селівачов М. Домінантні мотиви української народної орнаментики // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 2.
12. Соломченко О. Писанки Українських Карпат. – Карпати, 2004. – 238 с.
13. Тиводар М. Етнографія Закарпаття: Історико-етнографічний нарис. – Ужгород : Гражда, 2010. – 416 с.

Резюме

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ ПИСАНКИ ЗАКАРПАТЯ

Пилип Р.И. (Ужгород)

В статье анализируются художественно-стилистические особенности традиционной писанки Закарпаття. По технике, орнаментике, колориту, композиции выделяются ее локальные разновидности. Исследуется обрядовая роль писанки в традиционной культуре края в конце XIX и на протяжении XX в. Освещаются причины стилистических трансформаций писанки. На основе комплексного анализа проводится попытка выделения писанки лемков, бойков, гуцулов и долинян Закарпаття.

Ключевые слова: Пасха, писанка, орнамент, символика, композиция.

Summary

ART-STYLISTIC FEATURES OF TRADITIONAL EAST EGG TRANSCARPATHTIA

Pylyp R.I. (Uzhgorod)

The artistically-stylistic features of traditional East egg of Zakarpattia are analysed in the article. After a technique, pattern, colour, distinguished composition her local varieties. The ceremonial role of East egg is investigated in the traditional culture of edge in the end XIX – during XX of century reasons of stylistic transformations of East egg are illuminated. On the basis of complex analysis the attempt of selection of East egg of lemky, boyky firing-pins of guzuls and dolynayn Zakarpattia is conducted.

Key words: Easter, East egg, decorative pattern, symbolics, composition.



Симкович В.І.
(Ужгород)

ТРАДИЦІЙНІ ТЕХНІКИ ДЕКОРУВАННЯ ПИСАНОК НА ЗАКАРПАТТІ

УДК 745.50+75.085 (477.87)

Анотація: У даному дослідженні на основі польового матеріалу, наявної літератури, фондів зібрань Закарпатського музею народної архітектури та побуту автором проведено аналіз традиційних технік декорування писанок на Закарпатті. Okремо подається детальний опис виконання кожної із технік. При їх характеристиці основна увага звертається також на оберегову функцію писанок. Характеристику традиційного декорування писанок Закарпаття автор доповнює відомостями про звичаї та легенди пов'язані з ними.

Ключові слова: писанка, яйце, віск, шкрябанка, крашанка, дряпанка, крапанка, мальованка, фарба, писачок, посудина.

Пісанка – яйце, декороване традиційними символами, які намальовані за допомогою воску й барвників. Назва її походить від слова “писати”, тобто прикрашати орнаментом. Оздоблюються писанки геометричним, рослинним, зооморфним (риби, птахи, звірі), пейзажним орнаментами, християнськими символами. Писанка – одна зі стародавніх форм українського народного розпису, у якому наші пращури втілювали свої прагнення, віру.

Цей вид мистецтва поширений у багатьох народів світу. З писанками і фарбованими яйцями (крашанками) пов'язано безліч легенд, повір'їв, переказів, звичаїв, традицій, обрядів, які виникли ще в язичницький період, видозмінювалися, а з прийняттям християнства набули нової якості, пов'язаної з дійством освячення паски під час найголовнішого християнського свята Великодня. Звідси і їхня назва – “великодні яйця”.

Краса писанок – шедевр народного мистецтва чарує людей вже, мабуть, не одне тисячоліття. Не випадково Т.Г. Шевченко порівнював мальовниче українське село з писанкою:

*Село на нашій Україні –
Неначе писанка село,
Зеленим гаєм поросло.*

Зрештою, писанка – це символ весни, сонця, повернення природи до життя. Зважаючи на фізичні особливості шкаралупи яйця, середньовічні писанки до наших днів не збереглися. Однак масове розписування яєць в Україні існувало протягом століть. У ХІХ ст. писанкарство у різних художніх варіантах побутувало на всій території України, про що свідчать давні колекції українських писанок у музеях Києва, Лубен, Львова, Коломиї, Кракова, Варшави, Брно та ін.

Найдавніші писанки зберігаються у фондах Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України і походять із сіл Острів (1882 р., Львівщина), Слобідка (1891 р., Поділля) та ін.

Невелика збірка писанок зберігається й у фондах Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Вона налічує близько 360 одиниць зберігання. Крім традиційних писанок, у музейній збірці представлені й авторські, а також писанки, оздоблені різними, уже сучасними, техніками, що були виконані школярами м. Ужгорода.

У селах на Закарпатті збереглося кілька традиційних технік оздоблювання яєць: воскове декорування писанок, техніка вишкрябування (“шкрябанка”), техніка простого фарбування (“крашанка”), натурально-листова писанкова. Але між ними переважає воскова.

Матеріалом для писанки є пташине яйце. За технікою виконання писанці передувала крашанка – яйце, пофарбоване в один колір рослинними фарбами. Пізніше з'явилася крапанка, яка побутує і досі.

У 20-30-х рр. ХХ ст., у часи войовничо-атеїстичної пропаганди, писанки були зараховані до шкідливих культових атрибутів, а ті, хто їх виготовляв, заслуговували зневаги, висміювання, а пізніше – покарання. Виготовлення писанок припинилося по всій Україні, за винятком віддалених карпатських сіл.

У 60-х рр. ХХ ст. у зв'язку з посиленням інтересу до народного мистецтва відновилося й писанкарство. Навесні, перед великодніми святами, народні майстри продавали писанки на ярмарках, сприяючи цим стихійному виникненню писанкарського промислу. Проте писанкарство не сягало далі Прикарпаття та Закарпаття й відроджувалося дуже повільно, оскільки було майже повністю забуте і втрачене.

У 70-х рр. ХХ ст. писанки як твори народного мистецтва вже експонувалися на виставках. З'явилися приватні колекції писанок. У цей час відновлюється виготовлення писанок з дерева, відоме ще у ХVІІІ-ХІХ ст.



5



6

Фото 1. Писанка лемків Закарпаття. Середина ХХ ст. Куряче яйце, аніліновий барвник, одноколірна, розпис шпилькою. Фонди ЗМНАП.

Фото 2. Писанка Турянської долини. Друга половина ХХ ст., Перечинський р-н Закарпатської обл. Куряче яйце, аніліновий барвник, одноколірна, розпис писачком. Фонди ЗМНАП.

Фото 3. Традиційні писанки долинян Закарпаття. Середина ХХ ст. Куряче яйце, аніліновий барвник, одноколірна, розпис писачком. Фонди ЗМНАП.

Фото 4. Традиційні мальованки долинян Закарпаття. Друга половина ХХ ст. Низинні райони Закарпаття. Куряче яйце, мінеральні барвники, рослинні мотиви. Фонди ЗКМ.

Фото 5. Мальованки. Середина ХХ ст., Хустський р-н Закарпатської обл. Куряче яйце, фарби на водній основі. Багатоколірна, рослинний візерунок, вільний розпис. Оpubліковано в праці: Соломченко О. Писанки Українських Карпат. – Карпати, 2004. – 238 с.

Фото 6. Писанки. 90-ті р. ХХІ ст., с. Тур'ї Ремети, Перечинський р-н Закарпатської обл. Куряче яйце, анілінові барвники, розпис писачком. Автор Марія Хававка, 1935 р.н. Приватна колекція автора.

У 80-х рр. XX ст. до писанкарства звертаються професійні художники, народні майстри старшого покоління.

Але найбільшого поширення набули розписані пташині яйця. Для приготування таких писанок використовувалися яйця качок, гусей та за давнім звичаєм – диких голубів. Здебільшого ж брались курячі яйця, бо кури – найдавніша і найбільш поширена свійська птиця. Розписані яйця, крім того, що знаходили застосування під час виконання весняних обрядів, прикрашали інтер'єр народного житла.

Воскове декорування писанок.

Воскова писанка – на поверхню яйця розтопленим воском за допомогою писачка наносять орнамент. Роблять це поступово: від білого – до чорного чи темно-синього кольору, використовуючи або природні, або хімічні барвники.

Якщо говоримо про восковий писанковий розпис на Закарпатті, завжди маємо на увазі розпис восковими рисками за допомогою писачка. Найчастіше пишуть головою булавки, ввіткнутої гострим кінцем у дерев'яне держальце. Часто пишуть звичайним сірником. Нагрітий металевий прилад (булавка, цвях, тощо) має ту перевагу, що довше утримує розтоплений віск, і воскова риска виходить довшою, стрункішою, кращою. Ця воскова риска типова для всіх етнографічних груп Закарпаття, вона починається з крапки і ривком писальця звужується, поки на писаківі є розтоплений віск.

Писанку можна писати і на яйці, яке варилося більше двох годин. Пролежавши певний час в одному положенні, вона всередині засохне і зберігатиметься роками. Пишуть писанку і на сирому яйці, а потім віддають середину, пробивши в шкаралупі маленькі отвори з протилежних боків.

Перед початком роботи потрібно підготувати всі необхідні інструменти й матеріали: писачок, віск, свічку, розчини фарб (в окремих склянках), сушарку, серветки. Спочатку поверхню яйця знежирюють розчином з оцту та води (1:2), а потім наносять воском лінії основи. Для цього нагрівають писачок над полум'ям свічки і занурюють у віск. Відразу ж наносять орнамент, тобто основні лінії. Початок лінії основи можна легенько позначити простим олівцем.

У першу чергу наносять візерунок, який має залишитися білим. Тоді занурюють яйце у розчин жовтої фарби. Послідовність кольорів визначають окремо для кожного випадку, але завжди керуються принципом “від найсвітлішого – до найтемнішого”. Потім яйце витягують, підсушують 10-15 хвилин. Наносять візерунок, який має бути жовтим, і занурюють писанку у розчин червоної фарби. Протримавши яйце 10-15 хвилин у червоній фарбі, його витягують і добре просушують на сушарці. Тоді наносять узор, який має бути червоним, і занурюють яйце у зелену фарбу. Далі яйце знову обов'язково просушують і наносять візерунок, який має бути зеленим. Насамкінець яйце занурюють у чорну фарбу.

Після цього писанка готова, але вона чорна й неприваблива. Добре підсушивши писанку (не менше 10 хвилин), акуратно нагрівають її над полум'ям свічки і витирають віск м'якою тканиною (байка, бавовна). Щоб не закоптити візерунок, яйце потрібно тримати не над свічкою, а трохи збоку (під кутом).

Техніка простого фарбування (“крашанка”).

Техніка простого фарбування – це найпростіший спосіб оздоблювання яєць, художнім продуктом якого є однокольорова “фарбанка”, “крашанка”, “фарбоване яйце”, тобто це яйця, фарбовані одним кольором, без орнаментів. “Крашанка” належить до найдавнішого типу вареного оздобленого яйця.

“Крашанку” варили у фарбі лише тоді, коли яйця не використовували для їжі. Коли яйця готувалися до споживання, то їх варили у чистій воді і лише після цього опускали на 15–20 хвилин до фарби. Спосіб фарбування був обумовлений властивостями фарб, які могли пошкодити їстівний вміст яйця. Яйце з фарби не вибирали металевим предметом, лише дерев'яною ложкою. Металева ложка могла пошкодити фарбування. Коли яйце добре висохло, його натирали скоріною з вудженої (копченої) солонини (сала), щоб “фарбанка” дістала блиск, свіжість, яскравість, та щоб фарба не стерлася. Фарби, у які опускали яйце, були чистими. Кожна фарба була розведена у окремій посудині.

На Міжгірщині (села верхів'я р. Теремлі) господині найчастіше використовують природні барвники. Наприклад, лушпиння цибулі дає жовтий, оранжевий, червоний, теракотовий, коричневий кольори, ягоди чорниці (“яфини”) або бузини – фіолетовий, бузковий, і якщо до цього розчину додати жовтої фарби, то утворюється зелений колір. А відвар сушених квітів блакитної мальви давав синій колір. Рослинні барвники закріплювалися “галуном” (розсолон) квашеної капусти. Лише такі крашанки після освячення можна їсти.

Крім цього кожна господиня або писанкарка дбала, щоб висохнута на яйці фарба виходила без плямочки, потьоків, розводів. Тільки таку крашанку не соромно було на Пасху класти до кошика. Адже пасхальні яйця в кошику біля церкви були ніби на виставці і колективно мовчки оцінювалися.

Техніка вишкрябування (“шкрябанка”, “дряпанка”).

“Дряпанка” або “скробанка”, “шкрябанка” – разом із крапанкою, крашанкою і писанкою – це один з чотирьох основних видів розписаних великодніх яєць. Техніка дряпанки популярна в країнах Центральної і Східної Європи, зокрема у Польщі, Словенії, Україні.

Технологія виготовлення “дряпанки” цікава тим, що її можна зробити за відсутності писачка чи всіх фарб. Для її виготовлення вибирають яйце темного кольору і зафарбовують темним барвником. Олівцем наносять орнамент. Після цього гострим предметом продряпують намальований орнамент.

Вишкрябування орнаменту на яйці було відомо вже на початку XIX ст. Для вишкрябування орнаменту можуть слугувати різні предмети: ніжик, голка, шило, пильник, цвях або інший якийсь гострий і твердий предмет. Для цієї техніки важливо, щоб яйце було природного коричневого відтінку. Жінки в процесі вироблення цієї техніки дійшли висновку, що переважна більшість білих яєць має м'яку шкаралупу, яка непридатна для вишкрябування. Найбільш придатні для цього сирі або натвердо варені (близько 3-х годин) яйця натурального коричневого кольору. Після вишкрябування орнаменту їстівний вміст сирого яйця віддається (при роботі він ще потрібний, адже повні яйця з їх натуральною вагою певніше й зручніше тримаються в руках, а це важливе для техніки вишкрябування).

Оздоблювання (вишкрябування візерунка) проводиться так, що яйце береться до лівої руки і гострим предметом правою рукою легенько вишкрябуються на його поверхні лінії і крапки. Щоб орнамент виник, яйце перед тим фарбують. Техніка вишкрябування орнаменту вимагає натуральних доморобних фарб. При даній техніці найчастіше вживається цибулева фарба. Найпоширенішими орнаментальними мотивами “шкрябанок” є квітки (“ружі”), ягоди, команичка, листочки, гілки.

На закарпатській Бойківщині писанка з орнаментом, який виконаний технікою вишкрябування, мала назву “різьбянки”. Тут узор вишкрябували на вареному яйці гострою шпилькою, ножом, уламком серпа чи коси. Для забарвлення писанок використовували лише натуральну фарбу, тобто відвар з лушпиння цибулин.

Натурально-листова писанкова техніка.

Ця техніка оздоблювання писанок відрізняється від решти технік своїм особистим декором, обумовленим застосуванням натуральних листків та квітів. З усіма наведеними техніками вона поєднана тільки традиційним фарбуванням. Писанки, оздоблені цією технікою, фарбують у саморобній фарбі із лушпиння цибулі. Таким чином тут все натуральне. Ця техніка оздоблювання яєць є чисто декоративною і побудована на вільному розміщенні відбитків різної форми листків і квітів.

На овально-округлу площину яйця накладають два-три або чотири листки. Це може бути як повне так і порожнє яйце. Сама техніка полягає в тому, що на білу або світло-коричневу шкаралупу яйця накладають молоді зелені листки (приліплюють до шкаралупи слиною, щоб не сповзало), обмотують яйце тонким шовковим сукном чи шматком тоненької жіночої панчохи. Ця тоненька тканина на кінці зв'язується ниткою (щоб листики не позсувалися), і яйце опускають до фарби. Найчастіше для цього вживають листки з конопельки, команички, папороті, петрушки, кропу, цибульки, а також маленьких весняних квітів: маргариток, підсніжників, фіалок. Раніше процес фарбування яєць цибулевою фарбою полягав у тому, що лушпиння з цибулі клали до холодної води, в якій воно кілька днів мокло, після чого варили фарбу. У цій фарбі яйце варили 6-7 хвилин, потім вибирали і просушували. Нарешті знімали з яйця упаковку: на намальованому яйці коричневого кольору завжди після цього виступає негативно-жовтий або зеленкуватий (якщо шкаралупа біла) відбиток листка або квіточка.

На Міжгірщині воскові писанки (“мальовані яйця”) були менш поширені. Класична воскова техніка у 40–70-х рр. XX ст. тут вийшла з ужитку.

Писанки кожної етнографічної групи населення Закарпаття мали свої стильові ознаки. Наприклад, на Лемківщині писанки небагаті на вибагливий орнамент, прості, одно- або двоколірні. Поширений тут розпис шпилькою дозволяв виконувати лише порівняно прості елементи орнаменту – риси і крапки. Крім воскових писанок, зустрічаються дряпанки.

Лемківські писанки близькі до бойківських. На Бойківщині так само провідними були техніки “воскового писання” і “вишкрябування”, а творений шпилькою орнамент складався з крапок і рисок. Орнаментальні мотиви бойківських писанок найчастіше утворюються багаторазовим повторенням одного елемента. Бойківські писанки в основному двоколірні, тло однотонне (синє, зелене, бузкове, фіолетове, чорне).

Особливо виразною є своєрідність гуцульських писанок, що забезпечується незліченністю орнаментальних мотивів, з-поміж яких є дуже архаїчні, відомі у світовому мистецтві. Їх народні назви: “безкопчик”, “штерна”, “сорока клинці”, “княгинька”, “раховане”. Оригінальність гуцульських писанок виявляється також у назвах. Одні з них походять від узорів, інші – топонімічні (“космацькі”, “ясінські”) та антропонімічні (“Настунька”, “Парасочка”).

Гуцульські писанки оздоблені багатоклірним геометричним орнаментом, в який з великою вибагливістю і мистецьким тактом залучали зооморфні елементи (олені, баранчики, коні, риби, півні). Зрідка траплялися сюжетні розписи. Часто в орнамент впліталися написи “Христос воскрес”, “Веселих свят”. Художня

мова писанкового розпису гуцулів значною мірою умовна. Це мініатюрні твори, які вимагали неабиякого мистецького хисту, оскільки гуцулка писала їх без жодних попередніх розрахунків чи ескізів. А тому кожна її писанка є неповторною.

Із гуцульськими писанками пов'язано багато легенд та повір'їв. Оповідують, що писанки писала Мати Божа і дарувала їх Пілатові, щоб той змилювався над її Сином. Коли Мати Божа писала писанки, то плакала і слізьми обливала свою роботу, а тому й вони, гуцули, коли пишуть писанки, то вимальовують цятки, подібні до сліз.

Побутує й інша легенда. Далеко в горах до високої стрімкої скелі залізними ланцюгами прикутий страшний нехрист. І той нехрист має дванадцять своїх посланців, що ходять по селах та містах і придивляються, як живуть люди. Все, що вони побачать або почують, розповідають нехристові. Коли посланці кажуть, що люди живуть бідно і сваряться поміж собою, нехрист радіє і сміється так, що аж гори трясуться, а ланцюги його слабнуть. Якщо ж посланці кажуть, що між людьми згода й добро, нехрист сердиться, насуплює брови, а ланцюги міцніше стискають його погане тіло. Та найстрашніша для нехриста вістка, що люди ще пишуть писанки, що вони не забули цього звичаю. Він тоді реве, як звір, рветься з усієї сили і б'ється головою об скелю так, що аж вогонь креше. З того постають грім і блискавка, а ланцюги його робляться тоді такі міцні, що годі їх розірвати.

У Карпатах побутує легенда, що з писанки почався світ. І доки будуть писати писанки, а на свято Юрія палитимуть вогні, доти існуватиме світ. Донині верховинці пам'ятають також настанову, що писанка – це оберіг. Писанки карпатського регіону вражають загадковістю орнаментальних мотивів, складністю та вишуканістю композиції, колористичним багатством. Донині збережено кілька способів оздоблення ритуального яйця (фарбування, вишкрябування і восковий розпис), відповідно до яких побутували “галунки” (“крашанки”, “фарбанки”); “шкрябанки” (“драпаки”, “різьбянки”); “писанки”. Для Карпат найбільш характерна воскова техніка розпису писачком (на Гуцульщині) або шпилькою (на Бойківщині та Лемківщині). Горянам відомо чимало переказів про тайну процесу писання писанки, починаючи з добору яєць, виготовлення барвників і писальця. Існували також спеціальні замовляння, які повинні були забезпечити успіх праці. А ще мали бути світлими думки, щоб не нашкодити писанкою собі й тому, кому вона загадувалася. Найкращою порою писання вважали час до сходу сонця. Починали писати здебільшого у живний четвер, великодню суботу, дівчата і жінки, подекуди навіть чоловіки.

Писанки – це невід'ємний елемент весняної обрядовості. На Великдень їх святити, крашанки першими споживали з-поміж святкових страв. На Закарпатті склалася певна традиція обдаровування писанками: в неділю писанки дарували дітям, в поливний понеділок – дівчата хлопцям, у вівторок – молодіці чоловікам. Писанка пов'язана з культом предків, тож несли її до могил рідних, обдаровували бідних і подорожніх “за прости-біг”. Писанка була оберегом від грому, вогню, від зурочення, мала магичне значення у побуті й господарському житті.

Отже, писанки потрібно досліджувати, і не тільки техніки, але і орнаментику. Тому що сьогодні розпочалося відродження традиційного писанкарства майже у всіх куточках Закарпаття.

Джерела та література

1. Фонди Закарпатського музею народної архітектури та побуту (далі – ФЗМНАП Е:) 9425/6803.
2. ФЗМНАП Е: 9426/6809.
3. ФЗМНАП Е: 9432/6815.
4. ФЗМНАП Е: 9433/6816.
5. ФЗМНАП Е: 9459/6842.
6. ФЗМНАП Е: 14130/1106/4.
7. ФЗМНАП Е: 14131/1107/1-7.
8. ФЗМНАП Е: 14264/1150/1-3.
9. ФЗМНАП Е: 14890/1364.
10. ФЗМНАП Е: 14906/1380.
11. Адрюк А. Писанки Чернігівщини / А. Адрюк // Літературний Чернігів. – 1995. – № 6. – С. 95–99.
12. Адрюк А. Писанки Чернігівщини / А. Адрюк // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 4. – С. 64–68.
13. Адрюк А. Писанки Чернігівщини: історія та сучасність / А. Адрюк. – Чернігів, 2005.
14. Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. – К. : Наук. думка, 1983. – 295 с.
15. Білоус О., Сташук З. Школа писанкарства: Навч.-метод. Посіб. / О. Білоус, З. Сташук. – К., 1999.
16. Г-Л. де Боплан Опис України / Г-Л. де Боплан. – Львів: Каменяр, 1990.
17. Воропай О. Звичаї нашого народу / О. Воропай. – Т.1. – К. : Оберіг, 1991.

18. Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР: Альбом. – К. : Мистецтво, 1983.
19. Калениченко Л. Мистецтво писанки / Л. Калениченко // Народна творчість та етнографія. – 1971. – № 4. – С. 73.
20. Кириченко М. Український народний декоративний розпис / М. Кириченко. – К., 2006.
21. Культура і побут населення України. – К., 1993.
22. Макарова Т.И. О производстве писанок на Руси / Т.И. Макарова // Культура Древней Руси. – М.: Наука, 1966. – С. 141-143.
23. Моця А.П. Некоторые сведения о распространении христианства на юге Руси по данным погребального обряда / А.П. Моця // Обряды и верования древнего населения Украины. - К. : Наук. думка, 1990. – С. 129.
24. Селівачов М.Р. Домінантні мотиви української народної орнаментики (кінець XIX - XX ст.) / М.Р. Селівачов // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 2. – С. 73.
25. Семенов А. Писанки нашего края / А. Семенов // Деснянська правда. – 1992. – 25 квітня.
26. Скорик М.М. З джерел писанкового орнаменту / М.М. Скорик // Народна творчість та етнографія. – 1988. – № 4. – С. 76.
27. Соколова В.К. Календарные праздники и обряды / В.К. Соколова // Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры. – М.: Наука, 1987. – С. 11, 59, 387.
28. Шухевич В. Гуцульщина / В. Шухевич. – Т. I. – Львів: Друкарня наукового товариства ім. Т. Шевченка, 1899. – 350 с.

Резюме

ТРАДИЦИОННЫЕ ТЕХНИКИ ДЕКОРИРОВАНИЯ ПИСАНОК НА ЗАКАРПАТЬЕ

Симкович В.І. (Ужгород)

В данном исследовании на основе полевого материала, имеющейся литературы, фондовых собраний Закарпатского музея народной архитектуры и быта автором проведен анализ традиционных техник декорирования писанок на Закарпатье. Отдельно подается детальное описание изготовления каждой из техник. При их характеристике основное внимание обращается также на защитную функцию писанок. Характеристику традиционного декорирования писанок Закарпаття автор дополняет сведениями об обычаях и легендами связанными с ними.

Ключевые слова: писанка, яйцо, воск, шкрябанка, дряпанка, крапанка, малеванка, краска, писачок, сосуд.

Summary

TRADITIONAL DECORATION ENGINEERING EGGS IN TRANSCARPATHIAN

Symkovich V.I. (Uzhgorod)

In this study, based on field data, the available literature, the stock assembly Museum of Folk Architecture and Life author analyzes the traditional techniques of decorating Easter eggs in Transcarpathian. Separately A detailed description of each manufacturing techniques. With their characteristic main attention is also drawn to the guarding function Easter eggs. The characteristics of traditional decorating Easter eggs Transcarpathia by supplementing information about customs and legends associated with them.

Key words: easter, egg, wax, shkryabanka, dyed, dryapanka, krapanka, malyovanka, paint, pysachok, vessel.

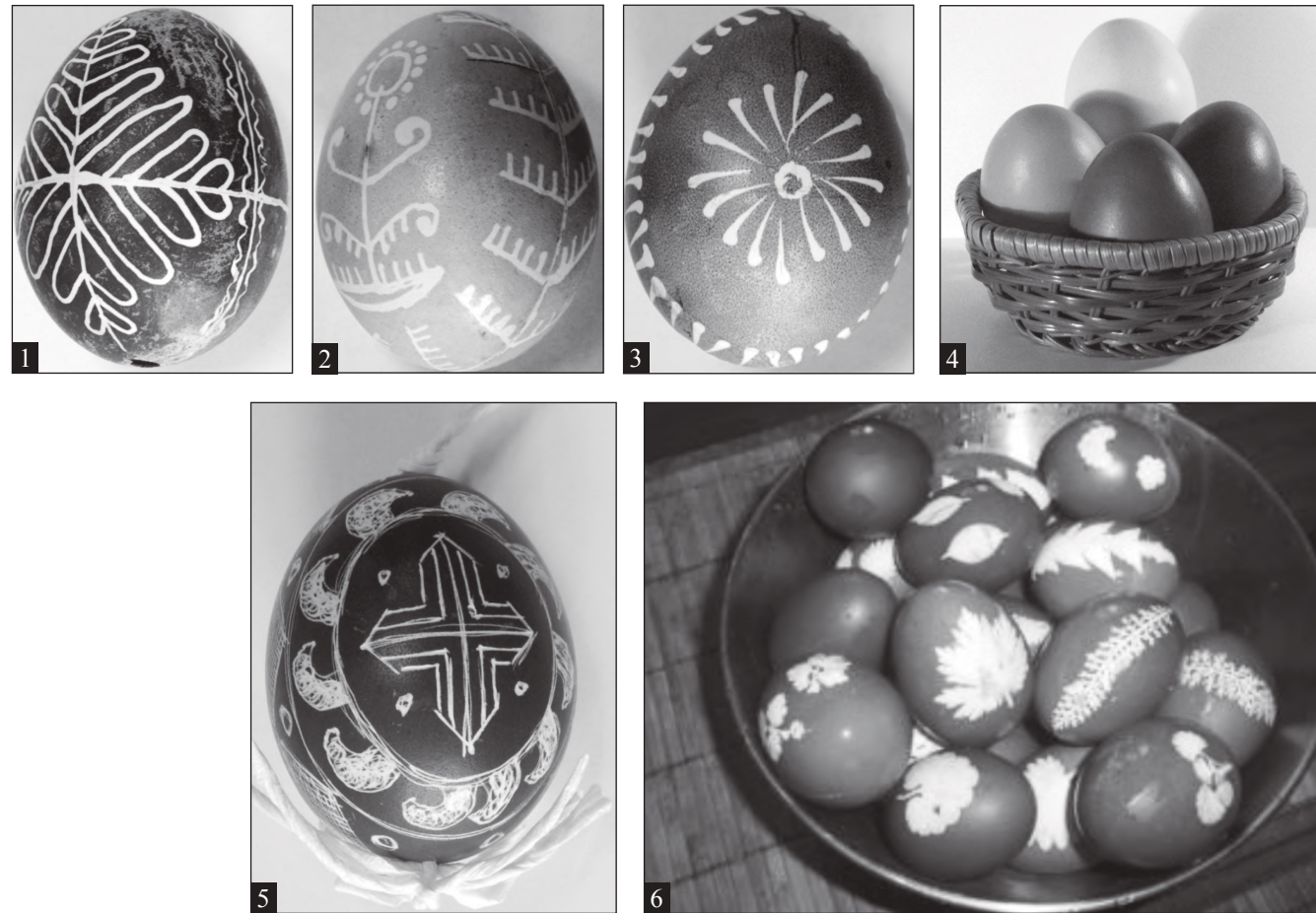


Фото 1-3. Писанки, декоровані технікою воскового розпису

Фото 4. Писанки-“крашанки”

Фото 5. Писанка-“шкрябанка”

Фото 6. Писанки, декоровані натурально-листяною технікою

Коцур Ю.О.
(Київ)

ДЕФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ РЕМЕСЕЛ ТА ПРОМИСЛІВ РОМЕНЩИНИ В 20-30-х рр. ХХ ст.

УДК 745/749 (477) “19”

Анотація: У статті на основі польових матеріалів, зібраних автором, та архівних джерел досліджується деформація народних ремесел та промислів Роменщини в 20-30-х роках ХХ століття. Саме в цей час в країні була здійснена суцільна колективізація, що призвела до зламу функціонування народних ремесел і промислів, а деякі взагалі перестали існувати. Особлива увага приділяється дослідженню становища ремісників у той нелегкий час.

Ключові слова: ремесло, ремісник, кустар, виріб, колективізація, податок, артіль.

Тема деформації народних ремесел та промислів є малодослідженою, оскільки більшість науковців зосереджують свою увагу переважно на вивченні окремих ремесел чи промислів. Науковий інтерес викликають здебільшого регіональні особливості розвитку ремесел або ж роботи окремого майстра-ремісника. Проте, в сучасній етнологічній науці майже не дослідженим залишається період 20–30-х років ХХ століття, оскільки саме в цей час народні ремесла та промисли зазнали значних руйнувань.

Дане дослідження є певним внеском у розвиток локальної історії та мікроісторії. Його значимість зумовлена важливістю регіональних досліджень, які дають змогу глибше дослідити певні процеси в окремо взятому регіоні, їх особливості і наслідки для традиційної етнокультури, а також відсутністю праць, які б комплексно досліджували деформацію.

Важливу роль у розвитку продуктивних сил селянських господарств Роменщини до 20-х рр. ХХ ст. відігравали народні ремесла й промисли. Вони повністю забезпечували економічні потреби роменчан і завдяки багаторічному досвіду сформували низку виробничих знань і навиків, які вдосконалювалися і передавалися від покоління до покоління.

До колективізації на Роменщині селяни займалися виготовленням сукна, полотна, шкіри та інших кустарних виробів. В краї розвивалися гончарні та деревообробні промисли. Продукція сільських кустарів не тільки задовольняла власні потреби селян, а й ішла на продаж. Особливо був поширений смушковий промисел в таких селах, як Лозова, Ріпки, Хмелів та інші. Далеко за межами Роменщини славилися чоботарі та кожушники с. Сміле. Відомі своїми ремісниками також були села Засулля, Хмелів, Сміле та містечко Глинськ [20, с. 23–24]. Дрібні селянські промисли, у тому числі і художні, були доповненням до основних занять сільського населення Роменщини. Реалізація і купівля товарів здійснювалася через мережу ярмарків, торгів та базарів. Найбільшим серед них був Іллінський ярмарок.

Проте в процесі проведення колективізації радянська влада здійснює тиск і на сільських ремісників та кустарів. Було видано низку указів та законів, за якими проводилося добровільне об'єднання кустарів на економічних засадах [32, с. 138], що призвело до зменшення прибутків майстрів та зниження якості продукції. За постановою Раднаркому УРСР “Про ознаки куркульських господарств, на які ширяться правила кодексу законів про працю УРСР”, яку було прийнято в серпні 1929 р., під куркульські підпадали також ті господарства, що займалися домашнім виробництвом, комерційним посередництвом та мали інші нетрудові прибутки [31, с. 24–25].

До того ж влада, створюючи артілі та кооперативи, все частіше відходила від засад добровільного об'єднання і змушувала ремісників та кустарів вступати до новостворених колективів. Адже всі дії тоталітарного керівництва були спрямовані на створення умов, за яких би ремісники і кустарі далі не могли працювати в своїх господарствах.

Кустарів, які не вступили до кооперативів, обкладали величезним податком, який вираховувався за Кодесом законів про працю і становив не менше ніж 1500 крб. на господарство [31, с. 25]. Респонденти також розповідають про великі податки, якими обкладали ремісників, та їх тяжке матеріальне становище. “Батько був портним, так йому треба шити, а не ходити в колгоспі з кошою. Йому патент наложити дві тисячі в те время. Він день і ніч шив, щоб патент виплатити, ну в колгосп все одно не пішов” [17, арк. 67].

Звичайно, що не всі могли сплатити такий високий податок. Так, в архівних документах міститься прохання майстра дозволити працювати без дорогого патенту, оскільки він утримує дев'яносторічного сліпого батька і зароблених грошей вистачає лише на сплату податку [18, с. 191].

Змучені непосильними податками майстри згортали свою діяльність. Внаслідок цього відбувалося усуспільнення їх майна, під час якого активісти частину реманенту забирали до колгоспу, іншу частину –

знищували [5, с. 21]. Таким чином, кустарі вже не мали ніякої можливості працювати за фахом і змушені були вступати в кооперативи. На Роменщині ремісники також потрапляли під розкуркулення, бо вони мали нетрудові доходи, і часто активісти, вдираючись в їхні господарства, виганяли їх із сім'ями на вулицю [2, арк. 18]. В різних регіонах України також траплялися випадки, коли господарства тих майстрів, які і надалі не хотіли працювати в артілі, підпадали під експропріацію [32, с. 139].

Так, до колективізації за переписом 1910 р. в с. Ведмежому до ремісничого стану належали 43 теслі, 33 кравці, 33 шевці, 27 ткачів, 10 столярів та інші майстри. В селі було дві кузні, олійниця та десять крамниць і 21 вітряк [26, с. 157]. Проте, зважаючи на політичні постанови стосовно ремісників і кустарів, до кінця 1930-х рр. їх кількість суттєво зменшилася.

Разом з тим, слід зауважити, що попри політику влади, яка була спрямована на організацію праці ремісників в артілях і заборону її поза артіллю, в деяких селах Роменщини, в яких не було організовано артілей, все ж таки кустарі працювали, незважаючи на великі податки.

Так, серед роменчан протягом 1930-х р., за винятком голодних 1932 – 1933 рр., був попит на товари кравців. І, як зазначає респондентка, батько якої працював кравцем: “Шили тоді кравці безперестанку, і батько мій шив. З хаги в хату його підводою забирали і перевозили. Машину швейну забрали, вона в нього була з ножками, і перевозили його і на хутори, кругом шив. І тиждень шие поки не дошиє” [1, арк. 13]. Проте в інших регіонах України заборонялося працювати кравцям, якщо в тій місцевості, де вони проживали, не було артілі. Працювали кравці виключно в створених владою артілях за соціалістичною системою [27, с. 203].

Слід зауважити, що кількість замовлень на виготовлення одягу і, відповідно, прибуток кравця до колективізації були більшими. Під час колективізації, а особливо в роки голодомору майстрам майже не замовляли речей, через матеріальні нестатки роменців. Свою продукцію кравці змушені були обмінювати на продукти харчування, щоб врятуватися від голоду. Але в другій половині 30-х р. ХХ ст., коли селяни потроху стали повертатися до спокійного життя, попит на їхні послуги зріс. В другій половині 1930-х рр. роботи у сільських майстрів також побільшало. Адже всі речі, які були надбані роками, у селян вилучили активісти, і з незначним матеріальним покращанням потрібно було придбати хоча б саме необхідне. Таким чином збільшився попит на послуги кравців. Свідченням цього є спогади Федько Анастасії Лавринівни: “В селі їх (кравців – *авт.*) було не один на село, а десь три-чотири чоловіки, і всім була робота” [1, арк. 16]. Також кравці отримували замовлення і на інші види робіт. Як розповідає респондентка: “Одежу шили і красили. У вишні красили, і в сажі, і чорний порошок був, з дуба кору драли і руди спідниці робили, і кофти різні. У них більше ходили баби пожилі, сорочка вишита, полотняна трошки позначена, судденки вони звалися. А як до церкви, то та вишита” [11, арк. 52].

Слід зауважити, що в 1930-х рр. так само, як і наприкінці 1920-х р., кравці виготовляли одяг на замовлення, а не для продажу. Окреме місце серед кравців і надалі посідали кожушники, які поєднували два промисли – кушнірський і кравецький – та зосереджувалися переважно в с. Смілому [29, с. 304].

Загалом зі спогадів очевидців видно, що до війни на роботу кравців був значний попит, завдяки чому самі кравці, працюючи, могли сплачувати величезні податки. До того ж, за розповідями респондентів, навіть після війни в деяких селах працювали кравці, поки не стали поширюватися фабричні вироби. “Вже після війни люди стали трохи розбагачуватися, стали їздити в Москву куплять матерію. Їздили у Мінськ і в Київ, набирали матерії. Ну, вобщім робота їм (кравцям – *авт.*) була” [5, арк. 24]. Проте кравці були не у всіх селах, в деяких селах після організації артілей всі майстри даної галузі працювали там.

Ще одним з найпоширеніших кустарно-ремісничих промислів було шевство. До колективізації на Роменщині існувало два види шевців. Це були мандрівні шевці, які переходили від одного замовника до іншого, від одного села – до другого. Та інші, осілі, праця яких була спрямована на задоволення потреб свого власного замовника – селянина. Промислові шевські осередки на Роменщині зосереджувалися в селах Засулля та Сміле [29, с. 302]. В кожному селі до колективізації були свої шевці, які виконували роботи по пошиттю та ремонту взуття. Та в період колективізації на ремісників цієї галузі також накладався великий податок. Зубожіння села в результаті більшовицької політики пограбування селян через колективізацію і “розкуркулення” та голод 1932–1933 рр. призвели до низької купівельної спроможності селян. Вони не замовляли взуття, а доношували старе [16, арк. 64]. Внаслідок постійних утисків з боку влади, мізерних замовлень та великих податків значна частина майстрів була змушена відмовитися від свого ремесла.

В другій половині 30-х рр. ХХ ст. діяльність шевців набула дещо більшого поширення у порівнянні з першою половиною 1930-х р. Шевці, які залишилися в селах, займалися всіма стадіями виробництва продукції. Як розповідає Скрипаль Євдокія Прокопівна: “Різали свині, телята били, чинили кожі і шили чобо-

ти. У кого немає кожів вичинить на чоботи – купляли кожу. Трудно тоді було. Літом ходили босі, а зимою шили чоботи. Ото одні чоботи на всю сім'ю. Оце в батька були чоботи, а в матері були чоботи тільки на річку ходити прать. Прали раніше на льоду. А то в основному ходили в валянках, а колоші клеїли з резини. Резину десь доставали і робили колоші. Ото так ходили в клеїних колошах” [6, арк. 38].

Навіть наприкінці 1930-х рр. послуги шевця коштували дорого, адже матеріал для взуття потрібно було або приносити, або купляти за високу ціну, адже вся шкіра свійських тварин здавалася за планом державі. Більшість селян в теплу пору року і надалі ходили босі. Чоботи були великою розкішшю для простих роменчан.

В кожному селі краю також були ковалі. З організацією колгоспів їх промисел було переведено в колгосп чи комуну, і самостійно займатися ремеслом, на відміну від кравців і шевців вони не могли. Як розповідають респонденти: “Кузнеці були в селі. Кузня оце була тут біля нас, у кузні ковалів два чи три було. Все кували вони: кочерги, вилки, сапи, все для хазяйства, коней підковували. Коней тоді було багато в селі і всі до них. Це вже пізніше-пізніше трактор появився в селі, або точніше два” [4, арк. 18].

В селах Роменщини розвивалися і інші промисли. Так, в с. Рогинці на початку ХХ ст. розвивався деревообробний промисел – колісницький, бондарський, теслярський. Великим попитом користувалися виготовлені рогинчанами вози та межі. Також працювала заснована земством майстерня з виготовлення виробів з лози [26, с. 134]. Проте з початком колективізації вся праця майстрів поступово згорталася через високі податки і велику конкуренцію серед них. Адже вони виготовляли здебільшого речі широкого вжитку на замовлення. Тому частина майстрів була змушена переїжджати в інші села в пошуках роботи. Колісники і теслі часто поєднували ці два види ремесел і їх запрошували на роботу в ті колгоспи, де майстрів не вистачало. Один з респондентів розповів, що його батька запросили в с. Галка робити колеса, бо там не було колісника, тому він переїхав із с. Рогинці. Згодом він виконував і інші теслярські роботи, робив бочки, діжки, віконні рами та інше хатнє начиння [12, арк. 64].

Слід зауважити, що столярно-будівельне та бондарське виробництво в 30-х рр. ХХ ст., як і в 20-х, на Роменщині не мало характеру кустарних промислів, а були допоміжними до хліборобства ремісничими заняттями. Бондарі задовольняли потреби селянства в дерев'яному посуді, діжках, діжечках, ночвах, жлуктах та ін. Столярі також здебільшого забезпечували будівельні потреби села, і лише незначна частина майстрів працювала на потреби ринку. Як зазначають респонденти, в 30-х рр. ХХ ст. ремісники виконували ту саму роботу тільки в колгоспах [2, арк. 16]. Оплатою за роботу, як і в інших колгоспників, були також трудодні. Звичайно, що в таких умовах прибутки ремісників значно зменшилися. Державою були створені такі умови, за яких майстри самостійно не могли займатися столярним ремеслом. Художні промисли з обробки дерева в 30-х рр. ХХ ст. занепадали. Адже майстри не тільки не мали часу на виробництво таких речей через повну зайнятість на роботі в колгоспі, а й не мали замовлень внаслідок зубожіння селян.

Проте деяким ремісникам, зокрема тим, що займалися столярно-будівельним та бондарським ремеслом, під час голодомору 1932 – 1933 рр. вдалося вижити саме завдяки їхньому заняттю. Адже при проведенні заготівельної кампанії активісти вилучали в селян не тільки зерно й продукти, а й речі домашнього вжитку: жорна, ступи, посуд, макогони. Місцеві умільці виготовляли ці речі потайки вночі і, щоб урятувати свої сім'ї від голодної смерті, обмінювали їх на якісь харчі [3, с. 15].

Як зазначає Федько Іван Олексійович, столярам трішки легше було врятуватися від голоду, від високих податків і в наступні роки, бо вони могли потайки щось виготовити і продати. Проте, за деревом, з якого виготовляли вироби, вівся суворий контроль і була розроблена система штрафів. Як розповів респондент: “Бува в лісі вкрадеш дерева стулець зробишь, а як побачать, перестрінуть пишуть штраф на непередбачені доходи. Ото і неси 30 рублів за штраф” [13, с. 84]. Але, незважаючи на таку систему штрафів і високі податки, столярі і бондарі все ж таки протягом 30-х рр. ХХ ст. продовжували свою діяльність, здебільшого потайки. Легально працювали лише колгоспні майстри і то на користь колгоспу, отримуючи незначні прибутки в вигляді трудоднів.

Найбільш поширеним на Роменщині, як і в інших регіонах України, було ткацтво і прядіння. Воно не мало як такого торговельного спрямування, адже ним займалися в кожній селянській родині. Виготовлені речі: білизна, рушники, сукно, рядна, скатерті, мішки, мотузки – були особливо необхідні в повсякденному житті. Вони виготовлялися жінками виключно для сімейних потреб. Лише незначна частина селян, які проживали неподалік міста, виготовляли такі речі на продаж. Це ремесло не зазнало таких переслідувань, як інші види ремесел, і продовжувало функціонувати протягом 30-х рр. ХХ ст. Хоча слід зауважити, що об'єми виготовлюваних роменчанами речей в період голодомору були зовсім мізерні в порівнянні з попередніми роками.

Одні з респондентів розповідають, що в роки голодомору не пряли взагалі, бо не було в зморожених голодом людей сили [5, с. 24]. Інші говорять, що хоч і важко було, та все ж таки сіяли коноплі і трішки пряли, а потім обмінювали в місті на продукти [8, с. 27]. Адже це був єдиний шлях до порятунку. Саме завдяки виготовленню раніше речам рятувалася значна частина роменчан, обмінюючи їх на харчі. Проте згодом влада заборонила обмін речами і при проведенні хлібозаготівель вилучали і ткани речі, які могли слугувати предметом обміну. Аврамець С.І. розповідає, як її родина намагалася зберегти приробилені тяжкою працею речі: “Я йду в школу, а мати на мене понатягує одежі побільше, щоб од активістів уберегти. Тоді все полотняне було, грубе, а я стою як чучало” [15, с. 64]. І таких випадків приховування речей було дуже багато. Проте не завжди вдавалося зберегти ці речі, часто активісти знаходили їх і відбирали. А потім розподіляли між собою або продавали на торгах. Ціни на конфісковану одягу були низькими, як розповідають респонденти, “скільки даси”. Основними покупцями також були активісти, оскільки в простого люду грошей не було.

Ткацтво і прядіння також розвивалося і на фабриках по виготовленню одягу. Забезпечення їх сировиною здійснювало село. Разом з організацією колгоспів на них накладався план по здачі прядива, яке йшло на виробництво. Проте якість прядива, зданого колгоспами, була набагато гіршою від прядива, що здавали одноосібники. Доказом цього є газетні публікації, в яких йдеться про безгосподарність колгоспів по здачі прядива [30, с. 2].

Після голодних років роменці намагалися поновити речі домашнього вжитку, тому в другій половині 30-х рр. ХХ ст. ткацтво і прядіння розвивається з новою силою, хоча вже не в таких обсягах, як до колективізації. Як розповідають респонденти, прядиво також здавалося за планом державі, тому собі залишалося значно менше цієї продукції в порівнянні з доколгоспними роками. Часу на виготовлення речей також було менше. Якщо в одноосібному господарстві кожен організував свою роботу на власний розсуд, то в колгоспі був певний розпорядок, за яким потрібно було основний час проводити за роботою в колгоспі. Господарям залишалося значно менше часу на виготовлення ткацьких виробів, оскільки всю хатню і господарську працю вони виконували лише після повернення з роботи у колгоспі. Проте ткацтво в селах Роменщини ще довгий час існувало і забезпечувало всі потреби селянства. За розповіддю однієї з респондентів: “Як появилася все привезне так і не стало роботи ремісникам. Почали продавати готове в магазинах, появилася швейпроми... Ну, масово це було вже десь у 50-х роках. Точніше в кінці 50-х (ХХ ст. – авт.), бо я вийшла в началі 50-х заміж, так і пряли, і ткали, ну все дома робили” [14, арк. 45].

Також значне поширення до кінця 20-х рр. ХХ ст. мали млини та олійниці. Та з початком колективізації і виданням закону “Про ознаки куркульських господарств” куркульськими визнавалися господарства, які мали млин, олійницю, вітряк, водяний млин та інші промислові підприємства та використовували найману працю. Звичайно, що на таких виробництвах не можна було обійтися без найманої праці, тому кожен, хто мав олійницю чи млин, в кого хата була покрита черепицею чи бляхою, визнавався куркулем [26, с. 136]. Внаслідок цього все майно відбиралося і переходило до колгоспу. І навіть тоді, коли сам мірошник вступав до колгоспу, млин все одно забирали за борги, які він мав сплатити державі [24, с. 1].

Слід зауважити, що кустарі, які займалися млинарством, опинилися у безвихідному становищі. Особливо в умовах голодомору 1932–1933 рр. На відміну від інших ремісників, які могли таємно виготовляти речі і потім обмінювати їх на продукти, мірошники, залишившись без млинів, були покинуті напризволяще. Саме тому деякі власники млинів пішли в колгоспи. Так, в с. Вовківці Ярошенко О.П., колишній власник млина, став механіком на своєму млині. Але й тут йому не дали спокою. За дописами в районній газеті була опублікована стаття, в якій звинувачували цього ж чоловіка в розкраданні мірчука і помолі зерна особам, які не мали на це права, оскільки не виконали план. Зважаючи на ситуацію в державі, коли наклепи поширювалися зовсім безпідставно, мірошника звинуватили в співпраці з куркулями, з яких він не брав мірчука, а молів хліб за горілку і інші могоричі. До того ж у нього знайшли заховане у клуні в соломі, у сінях в забитій цвяхами скрині та в сараї в подвійній стіні зерно. За це його осудили на 10 років позбавлення волі і наклали 1000 крб. штрафу [24, с. 1].

В більшості сіл Роменщини млини були законсервовані. Згідно з обов’язковою частиною постанови 36/79 Роменського РВК від 31 грудня 1932 р. “Про встановлення твердої мережі діючих млинів на терені Роменського району для помолу селянського збіжжя, про заборону переробки збіжжя на жорнах і ступах”, діючими залишалися лише млини, зазначені в постанові, решта млинів повинні бути опечатаними. До списку дозволених увійшли два млини в м. Ромни та млини в селах: Засулля, Герасимів, Заруддя, Кашпури, Бобрік, Андрійка, Голінка, Вовківці, Хоминці, Андріяшів, Локня і Погожа Криниця [28, с. 2]. Слід зауважити, що ця мережа млинів була досить вузькою і не могла повністю забезпечити потреби роменчан. Для помолу зерна в такому млині селянам, які не проживали в цьому селі, доводилося долати великі відстані.

Адже 12 сільських і два роменські млини не могли забезпечити потребу 40 сіл [25, с. 1], які на той час входили до Роменського району, не враховуючи значної кількості хуторів, які були приєднані до цих сіл. Всі ці заходи впроваджувалися для контролю за наявністю хліба у селян і для контролю за надходженням мірчука в державу. Друга частина постанови забороняла молоти зерно у жорнах і ступах. За порушення постанови накладався штраф 2000 крб. Нагляд за виконанням постанови покладалася на міліцію та інспектуру по мірчуку.

Постанова про створення твердої мережі млинів мала й інші негативні наслідки. Так, основна маса млинів була закрита і почала руйнуватися через відсутність догляду. Наприклад, в с. Галка, яке входило до Роменського району, то до Великобубнівського, наприкінці ХІХ ст. було 56 вітряків, 8 маслобоєнь та 2 кузні. З проведенням колективізації в селі залишився тільки один млин, який то працював, то ні. Іноді галчанам доводилося їздити в сусідні села, щоб змолоти зерно.

Таким чином, політика радянської влади загнала селян в глухий кут. В умовах страшного голоду заборонили користуватися жорнами і ступами, що ще більше посилювало голод, страх і ненависть до влади. Активісти вилучали жорна і ступи, розбивали їх на очах селян, позбавляючи їх мізерної можливості до порятунку [7, арк. 54]. Адже ці знаряддя праці використовувалися не лише для переробки збіжжя, а й для подрібнювання сурогатів, якими харчувалися роменчани. В таких умовах селяни переховували ступи й жорна, використовували ступи одночасно і як дриветні, на яких рубали дрова. Ввечері вона була ступою, а вдень її перевертали і вона слугувала дриветнею [19, арк. 84].

Подібна ситуація з вітряками, олійницями, маслобойнями, цегельнями була і в інших регіонах України, коли вони усуспільнювалися і залишалися напризволяще, руйнувалися без догляду.

Добре розвинені виробництва згодом занепадали через політику влади та обкладання податками їх власників. Так сталося і з майстернею з виробництва черепиці в с. Вовківці: “В селі була майстерська і робилася черепиця. У 1926–1928 робили там черепицю. Тоді хороша була черепиця. Нею крили хати тільки багатші, бідний не докупиться. Ну, а тоді, як колгосп організувався забросилося це діло. Робили аби так-сяк, щоб щиталося. І так з роками вже й перестали робити” [10, арк. 34].

Подібна ситуація була і з виробництвом цегли. В селах, де була глина відповідних порід, там або цеглу робили, або займалися гончарством. Проте з початком колективізації ці виробництва також перестали існувати. Лише в деяких місцевостях ще виробляли цеглу, але виключно для власного споживання, продавали дуже рідко, адже потрібно було платити податок. Далі, в 30-х рр. ХХ ст., це виробництво перестало існувати, оскільки люди були зайняті на роботі в полі і на інші виробництва не вистачало часу.

Відносно гончарства, то воно також розвивалося в краї і зосереджувалося навколо с. Глинськ, де були багаті поклади керамічної глини [29, с. 265]. Тяжкими для гончарів також були роки колективізації, коли їх насильно примушували працювати в артілях. Виробництво в них відрізнялося від традиційного приватного, де вони виконували всі види робіт самостійно. В артілях же майстер робив лише одну роботу, а наступні виконувалися іншими майстрами по конвеєру. До того ж артілі були нестабільними утвореннями – вони то з’являлися, то зникали [27, с. 206]. Але самостійно працювати також було дуже складно, адже в 1932 р. виробництва, які були зареєстровані до 1931 р., обкладалися 100% а пізніше і 200% податком [32, с. 140]. Слід зауважити, що в найтяжчі роки голодомору 1932–1933 рр. ремісники цієї галузі все ж таки мали можливість допомогти сім’ї одержати продукти внаслідок обміну виготовлених потайки речей.

В другій половині 30-х рр. ХХ ст. гончарство розвивалося повільними темпами, оскільки майстри, які не вступили до артілей, не знаходили повного збуту своїх товарів, виготовлених для продажу. Прибутки ремісників були мізерними, їх вистачало лише на виплату податків. А в наступні роки гончарі збували свої речі частіше шляхом обміну ніж продажу. Таким чином, частина гончарів, не маючи змоги сплачувати податки, переходила на роботу в колгоспи і втрачала зв’язок з ремеслом, оскільки не вистачало часу на заняття гончарством при повній зайнятості в колгоспі. Частина майстрів все ж таки вистояла і продовжувала свою діяльність і в подальші роки. Загалом же гончарство поступово занепадало через поширення фабричного виробництва та зниження попиту на їх товари.

Поряд із традиційними ремеслами розвивалися й інші види промислів. Щоб урятуватися від голоду, а в наступні роки сплатити величезні податки, роменці знайшли нове джерело прибутку. Оскільки вирубувати ліс було заборонено, то селяни відкопували коріння спиланих дерев і робили з нього деревне вугілля, а потім продавали на базарі. Займалися цим переважно одноосібники [23]. Таким чином, з’явилися нові умільці – курільщики і угольщики.

Слід зауважити, що в період голодомору 1932–1933 рр. ремесла не збагачували майстрів, а слугували засобом порятунку від голодної смерті. Проте не всім вдалося врятуватися, значна кількість найкращих

трудівників померли голодною смертю. Інша частина була вислана за межі України як куркулі, більшість з них не повернулося на батьківщину. Ті майстри, які все ж таки вижили протягом 30-х рр. ХХ ст., повинні були пристосовуватися до умов праці в артілях і кооперативах, внаслідок чого виготовлені речі були гіршої якості, ніж у приватному виробництві. В період голодомору взагалі зникли деякі види ремесел і промислів. А з виходом ремісників з артілі їх здебільшого заміняли недосвідчені майстри, які раніше не займалися цим виробництвом. Це призводило до погіршення якості продукції та штучного занепаду ремесел.

Таким чином, здійснена насильницькими методами колективізація зруйнувала традиційні форми господарювання і штучно розшарувала селянське середовище на бідняків, середняків і куркулів. Знищивши репресивними методами останніх, створили новий соціальний клас – колгоспників. Але найжахливішим наслідком колективізації та “розкуркулення” українського селянства став голодомор 1932 – 1933 рр. В умовах відсутності продуктів голодні селяни були змушені харчуватися різними сурогатами. Саме в цей період було значно трансформовано традиційне харчування українців. Знекровлене численними податками селянство ледве виживало, перебиваючись різними заробітками поза колгоспом, адже на трудодні особливо розраховувати не доводилося. Крім того політика радянського керівництва була спрямована на знищення інституту приватної комерції та ремісництва як класу. Навіть наприкінці 30-х рр. ХХ ст. матеріальне становище населення краю було досить скрутним. За свідченнями респондентів, воно не тільки не покращилося, а навіть погіршилося. Причиною цьому були великі податки та низка оплата праці. Лише незначне покращення селяни відчули наприкінці 1930-х рр.

Джерела та література

1. Архів Кафедри етнології та краєзнавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка (далі – архів КЕК). – Ф. 12. – П. 1. – № 4.
2. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 5.
3. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 6.
4. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 7.
5. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 9.
6. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 12.
7. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 14.
8. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 16.
9. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 17.
10. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 21.
11. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 29.
12. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 31.
13. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 33.
14. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 34.
15. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 39.
16. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 45.
17. Архів КЕК. – Ф. 12. – П. 1. – № 49.
18. Державний архів Сумської області (далі – ДАСО). – Ф. Р-4556. – Оп. 1. Спр. 430.
19. ДАСО. – Ф. Р-7711. – Оп. 1. Спр. 84.
20. Діброва В.Г., Іваненко О.В., Панченко В.В. Іллінський ярмарок. – Ромни, 1993. – 67 с.
21. Діброва В.Г., Іваненко О.В., Панченко В.В. Краю наш Роменський : краєзнавчий нарис. – Суми : Слобожанщина, 2002. – 104 с.
22. Записано автором, червень 2009 р., від Кишуна Михайла Лавроновича, 1930 р.н., в с. Галка Роменського р-ну Сумської обл.
23. Записано автором, липень 2010 р., від Федька Івана Олександровича, 1921 р.н., в с. Гаї Роменського р-ну Сумської обл.
24. За розкрадання мірчука, зрив хлібозаготівель – 10 років // Радянське життя. – 1933 р. – 12 січня.
25. Зведення про виконання плану хлібозаготівель на 2.1.1933 р. // Радянське життя. – 1933 р. – 12 січня.
26. Кулиняк Д.І., Цюпко С.В. Тисячолітнє Ведмеже. Краєзнавчий нарис / Данило Кулиняк, Сергій Цюпко. – К. : ТОВ ВПЦ “Літопис – ХХ”, 2010. – 192 с.
27. Нолл Віл’ям. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія селянської культури 1920 – 1930-х років / Віл’ям Нолл. – К. : Родовід, 1999. – 590 с.
28. Обов’язкова частина постанови 36/79 Роменського Районного Виконавчого Комітету від 31 грудня 1932 р. “Про встановлення твердої мережі діючих млинів на терені Роменського р-ну для помолу селянського збіжжя, про заборону переробки збіжжя на жорнах і ступах” // Радянське життя. – 1933. – 7 березня. – С. 2.
29. Полтавщина / [упоряд. М. Філянський, Я. Риженко] / Полтавський державний музей ім. В.Г. Короленка. – Полтава : Полтава-поліграф, 1927. – Т. 2. – 420 с.

30. Прядиво їдять миші // За більшовицький колгосп. – 1934. – 1 січня.
31. Смертю смерть подолали. Голодомор в Україні 1932 – 1933 / [упоряд. Панченко П.П., Вівчарик М.М., Голуб А.І.] – К. : Україна, 2003. – 352 с.
32. Стасюк О. Геноцид українців: деформація народної культури / Олеся Олександрівна Стасюк. – К. : Стило, 2008. – 224 с.

Резюме

ДЕФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ РЕМЕСЕЛ І ПРОМИСЛОВ РОМЕНЩИНИ В 20-30-е гг. ХХ в.

Коцур Ю.А. (Київ)

В статті на основі польових матеріалів, зібраних автором, архівних матеріалів досліджується деформація традиційних ремесел і промислов Роменського краю в 20–30-е роки ХХ століття. Особливу увагу приділяється питанню матеріального положення ремісників в період колективізації.

Ключевые слова: ремесло, ремесленник, кустарь, изделие, коллективизация, налог, артель.

Summary

DEFORMATION OF THE FOLK CRAFTS AND TRADES ROMNY REGION IN THE 20-30's. XX CENTURY

Kocur Y.O. (Kyiv)

The article based on interviews conducted by the author, archival materials isleduetsya deformation of traditional crafts and trades Romny region in the late 20's - 30-ies of XX century. Particular attention is paid to the material conditions of craftsmen in the period of collectivization.

Key words: craft, craftsman, handicraft product, collectivization, tax, gang.

Литвинчук Н.В.
(Київ)

СУЧАСНІ ПРОМИСЛИ ТА РЕМЕСЛА СУМЩИНИ ЯК СИСТЕМА ТРАНСФОРМОВАНОГО ВИРОБНИЦТВА

УДК 39:334.71(477.52)“199/201”

Анотація: У статті схарактеризовано стан та тенденції розвитку деревообробної, прядильно-ткацької, шкіряної, ковальської та гончарної галузей на Сумщині від 90-х рр. ХХ ст. до сьогодення. З'ясовано, що колишня багатогалузева структура кустарного виробництва стала фактом історії. Збережені галузеві ділянки традиційних промислів та ремесел репрезентують трансформовану систему народних ремесел, що існує на основі взаємодії традицій та інновацій. Особливо стрімко в ХХІ ст. розвивається напрям ремісництва, пов'язаний з народним декоративно-ужитковим мистецтвом, який реалізується як на професійному, так і аматорському рівнях.

Ключові слова: промисли та ремесла, Сумщина, декоративно-ужиткове мистецтво, система трансформованого виробництва, культурні цінності, традиції, новомодні рукоділля.

Народна виробнича культура Сумщини, зокрема багатогалузева система промислів та ремесел, яка три-чотири десятиліття була маркером соціально-економічного розвитку регіону, упродовж різних історичних періодів пройшла кілька стадій еволюції – від розвитку до поступового скорочення та спаду. Неабияк рівень функціонування базових у традиційній системі забезпечення галузей промислів та ремесел знизився протягом ХХ ст. внаслідок поступу капіталістичної економіки, а також таких чинників як Перша та Друга світові війни, колективізація, розкуркулення, Голодомор. На кінець другої половини ХХ ст., внаслідок зростання темпів індустріалізації господарського життя, залишки традиційного виробництва, його продукція, майже повністю були витіснені з побуту товарами фабрично-заводського виробництва. За роки державної незалежності на теренах Сумської області під впливом загальноукраїнської суспільно-політичної діяльності, спрямованої на збереження культурних цінностей минулого, активізувався процес відродження й популяризації окремих ділянок ремісництва на основі взаємодії традицій та інновацій. Показово, що основи практичної реалізації цього напрямку, зокрема, стосовно народних художніх промислів вже понад десять років мають правове забезпечення в спеціальних законодавчих актах України. Власне, це нормативні документи, що визначають пріоритетний курс державної політики щодо народної творчості та художніх промислів і базуються на основі Конституції України [5], серед них: “Основи законодавства України про культуру” [7], Закони України “Про народні художні промисли” [2], “Про охорону культурної спадщини” [3], “Про професійних творчих працівників та творчі спілки” [4], а також підзаконні нормативно-правові акти – “Концепція Державної програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на 2006–2010 роки...” [6], Указ Президента України від 6 червня 2006 року “Про заходи з відродження традиційного народного мистецтва та народних художніх промислів в Україні” [8].

З огляду на це видається важливим з'ясувати стан і тенденції розвитку народного ремісництва регіону наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., визначити особливості модифікації виробничої структури кожної з п'яти основних галузей народного ремісництва – деревообробної, ткацької, шкіряної, ковальської, гончарної. Враховуючи те, що обрана для студіювання проблема в межах конкретного регіону залишилася поза увагою етнологів, джерельною базою розвідки насамперед стали авторські польові записи та експедиційні спостереження. Попередні результати досліджень було викладено в наукових розвідках автора, присвячених історії розвитку та сучасному стану побутування окремих галузей ремісництва чи їх різновидів [9–13]. Спеціальний інтерес становили також сучасні газетні дописи Л. Фадевич, у яких міститься інформація про ремісничі осередки Сумщини й місцевих майстрів вишивки та ткацтва [14–15].

Загальний стан трансформації розглядуваної системи традиційних промислів та ремесел Сумщини хоча й залишався історично спадковим у 90-х рр. ХХ – на початку ХХІ ст., проте набував специфічно нових рис, що формувалися під впливом сучасних чинників розвитку: як глобалізаційних процесів, так і особливих суспільних процесів загальноукраїнського значення, спрямованих на збереження й відродження цінностей культурної спадщини народу. Як засвідчують зібрані дані, у селах і містах Сумщини кінця ХХ – початку ХХІ ст. загальною рисою працювала значно менша, ніж в попередні роки, кількість народних умільців і професійних спеціалістів, що зналися на традиційних тонкощах тієї чи іншої рукотворної справи. Та саме завдяки їхнім зусиллям продовжували функціонувати й оновлюватися певні ділянки колись поширених у регіоні різновидів ремісництва. Причому здебільшого це були ті виробничі ділянки, продукцію яких (за матеріалом,

формою чи технікою виконання) можна було швидко змінювати залежно від чергових новомодних запитів сучасного споживача.

У деревообробній ремісницькій галузі завжди виділялося столярство. Однак у 90-х рр. ХХ – 10-х рр. ХХІ ст. серед колишнього багатоманіття його виробничих ділянок (бондарство, скринництво, стельмаство, гребінництво тощо) найактуальнішим залишалося лише меблеве виробництво: найчастіше майстри, користуючись власними чи індивідуальними ескізами замовника, виготовляли корпусні меблі, кухонні столи, журнальні столики, стільці, ліжка, підставки для квітів, полички, що їх оздоблювали переважно різьбленням або використовували й інші прийоми художньої виразності. Наприклад, у 90-х рр. ХХ ст. столяр О. Ілляшенко, мешканець с. Вирівка Конотопського р-ну, декорував кухонні стільці так званою технікою декупаж, тобто наклеював на сидіння стільців різнокольорову ситцеву тканину й покривав її лаком. Останнім часом ця техніка, матеріалом якої можуть бути різнобарвні тканини або паперові серветки, набула широкого застосування у зв'язку з оздобленням як меблів, так і дрібних побутових речей, посуду. Для декорування меблевих виробів застосовували також техніку художнього випалювання. Зокрема, і сьогодні художник П. Павлович із смт Краснопілля випалює різноманітні орнаменти, пейзажі, сучасні мультиплікаційні образи на поличках, стільцях, журнальних столиках. Деякі фахівці стали використовувати порівняно новий для Сумщини спосіб мозаїчного склеювання деревини, який дозволяє одночасно поєднувати матеріал різної текстури та кольору. Скажімо, майстер П. Щома з м. Охтирки в такій техніці виготовляє різного роду стільці та столики. Загалом дерев'яні меблі ручної роботи не є дешевими, тому в побуті пересічних мешканців Сумщини поки що рідкісні. Доступнішими є дрібні ужиткові речі – різьблені або мальовані шкатулки, вази, кухонні дошки, ложки тощо. Подекуди трапляються такі дитячі дерев'яні іграшки, як коники-гойдалки. Особливо популярними в наш час стали дерев'яні сувенірні вироби, скульптури, що ними прикрашають інтер'єри житлових приміщень, культурно-розважальних закладів, використовують у ландшафтному дизайні. До того ж збільшується затребуваність робіт, в оздобленні яких має місце національна тематика, оригінальною є авторська манера й техніка виконання. Наприклад, О. Кисельов з м. Суми – професійний різьбяр, член Сумської обласної організації Національної спілки майстрів народного мистецтва – для орнаменталізації своїх декоративно-ужиткових виробів і оберегів активно використовує українську традиційну символіку. Майстер-аматор С. Крупчан із с. Боромля Тростянецького р-ну на власних панно у техніці барельєфу відтворює фрагменти історичного минулого й народної культури українців. Роботи обох майстрів, за їхніми свідченнями, є результатом особистої творчої уяви, що часом втілюється за ідеєю замовників, серед яких були й відомі політики, бізнесмени, громадські діячі, представники української діаспори.

Попри те що на Сумщині давно зникли такі види столярства як колісництво, скринництво, гребінництво, зразки відповідної продукції і тепер можна побачити в обійстях місцевих мешканців. Здебільшого вони зберігаються як пам'ятні речі, проте, скажімо, скрині чи сундуки часом використовують і за їх колишнім призначенням. Зрідка в селах можна знайти стельмахів, які гнуть дуги, роблять сани та вози, а також човнярів. Зовсім небагато залишилося й бондарів. Зокрема, у с. Нова Січ Сумського р-ну донедавна жив і працював майстер Іван Якович, який, за словами інформаторів, виготовляв на замовлення бочки й діжки [1, арк. 98]. Відомо також, що нині в смт Свеса Ямпільського р-ну професійно бондарством займається ремісник В. Круть, який необхідні для побуту вироби, зокрема діжки, барильця та кухлі робить ще й естетично привабливими, бо вимальовує на них традиційні рослинні орнаменти, пейзажі, образи козаків; недарма вироби цього майстра користуються популярністю на регіональних виставках та ярмарках.

Загалом столяри-одноосібники, як і столярні майстерні, що працювали і тепер працюють у містах та селах регіону, виконують переважно індивідуальні замовлення, спеціалізуючись на виготовленні або віконних рам, дверей чи меблів, або суто ритуальних предметів (хрестів, домовин). Приватні пилорами, більшість з яких функціонує в лісових районах області, забезпечують населення допоміжними будівельними матеріалами: вагонкою, дошкою для підлоги, облицювальних робіт тощо. Водночас теслярство як ремесло втратило свою актуальність, оскільки традиційних дерев'яних будинків вже майже не зводять. Нам неодноразово доводилось бачити, як зовнішні стіни жител, що мали різьблені елементи свого оздоблення, “зашивають” новітніми будівельними матеріалами (пластиком, сайдингом), дерев'яні вікна та двері так само замінюють виробами зі штучної сировини, а традиційні візрчасті віконниці й піддашся, вважаючи зайвим, демонтують.

Тим часом в побуті різних місцин Сумщини не втратив свого практичного значення такий індивідуальний вид кустарного виробництва як лозоплетіння. У 90-х рр. ХХ ст. вербова лоза як суто будівельний матеріал лише де-не-де використовувалася у вигляді плетених конструкцій невеликих господарських при-

міщень для зберігання дров, вугілля, будівельних матеріалів тощо. Натомість одним з найпоширеніших занять залишилися плетіння різних за формою та розміром господарських кошиків, рідше плели рибальські верші. Останнім часом лозоплетіння швидко розповсюджується як естетично привабливе декоративне явище традиційно-побутового зразка: плетеними з верболозу парканами оздоблюють простір місць відпочинку, торгівлі й харчування, подвір'їв, квітників тощо. Головним осередком цього художнього промислу було с. Боромля на Тростянецьчині, де донедавна функціонувала спеціалізована лозомеблева фабрика; у наш час у селі працюють лише окремі кустарі, що виготовляють з лози меблі й дрібні господарські речі – столики, стільці, крісла-гойдалки, підставки для квітів, кошики.

Сучасний стан трансформації традиційних ремісничих занять, пов'язаних з обробкою волокнистих матеріалів та виготовленням відповідних виробів – прямий наслідок впливу чинників текстильної промисловості, через що більшість цих занять упродовж ХХ ст. зникали з повсякденного побуту. Зокрема, в 90-х рр. ХХ – на початку ХХІ ст. практично вже не існував такий різновид прядильного ремесла як виготовлення рослинної (конопляної, лляної) пряжі. Тоді як в окремих селах у невеликих обсягах і переважно для себе та членів родини пряли вовну, використовуючи збережений інвентар – веретено чи прядку. З готової нитки гачком або спицями плели шкарпетки, рукавички, светри тощо. Для деякого в'язання вовняного одягу було також додатковим заробітком; наприклад, на Конотопщині зазначали: “Пряла вовну, в'язала носки людям, продавала, кому так за спасіба давала” [1, арк. 17]. Сьогодні де-не-де (зокрема, в с. Чернеча Слобода Буринського р-ну, с. Корчаківка Сумського р-ну, с. Бочечки Конотопського р-ну тощо) вівчарство ще залишається одним з господарських занять, однак найчастіше овець тримають задля м'яса та шкіри. Тому вовняні речі ручної роботи, що їх у першому десятилітті ХХІ ст. можна було придбати на базарах Сумщини, виготовлено здебільшого з колись напрядених і збережених ниток. В останні роки особливої популярності набув такий новомодний вид рукоділля як фелтінг, принцип якого пов'язаний з виготовленням за допомогою техніки валяння жіночих прикрас для волосся, іграшок, біжутерії.

Практика традиційного ткацтва з поступом часу також ставала все більш рідкісним явищем побуту. Наприклад, за свідченням багатьох респондентів ткали лише ті, хто не позбувся ткацького верстата, мав навички й бажання працювати на ньому. Щоправда, асортимент тканих виробів обмежувався рушниками та килимками (“доробжками”, “половиками”) для підлоги, а колишній сировинний матеріал природного походження активно заміняли на фабричне синтетичне волокно. Про це жінки згадували так: “Я ткала половики, дак були такі бабіни. Я купляла бабіни і розматувала, тоді снувала, і на верстаті ткала” [1, арк. 17]. І хоча ткацьке ремесло майже зникло з повсякденного побуту, у другому десятилітті ХХІ ст. професійні майстри прагнуть відродити його як зразок одного з видів народної творчості й художнього промислу. Чимало цих майстрів (А. та М. Беляєві, В. Валова, Н. Гордієнко, І. Дмитренко, Р. Калмикова, О. Петрова, Т. Федосова та ін.) є членами Сумського обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Одним із їхніх завдань є передавання спеціалізованих знань молоді. Наприклад, у с. Хухра на Охтирщині майстриня Н. Гордієнко навчає учнів місцевої школи основам декоративного ткацтва, а в Палаці дітей та юнацтва м. Тростянець під керівництвом О. Лапіної діти опановують техніку ткання килимів.

Відомим осередком виробництва продукції художнього ткацтва, зокрема самобутніх за колористикою та орнаменталією рушників, було й залишається м. Кролевець. Як зауважувала одна з місцевих ткаць: “І це вже скільки год пройшло, а все вони ції кролевецькі рушники славляться й сейчас” [1, арк. 51]. У наш час серед ткачів, які продовжують народні традиції, лише одиниці працюють автономно, небагато залишилося фахівців і на комунальному підприємстві “Кролевецьке художнє ткацтво” (що виникло на місці збанкрутілого у 2007 р. ВАТ “Кролевецька фабрика “Художнє ткацтво”). Також з кожним роком все менше вихованців мають майстри спеціалізованого професійного училища. Загалом зразки кролевецького ткацтва, що їх можна побачити на регіональних виставках, фестивалях і ярмарках, свідчать про урізноманітнення асортименту тканих виробів: до традиційних рушників додалися маленькі сувенірні рушнички, ткани панно, сорочки. Воднораз різноманітними стають орнаментальні композиції, все частіше використовується поліхромна колористика. Однак вартість цих виробів не для всіх є доступною, тому оселі багатьох мешканців Кролевецьчини та інших теренів Сумщини прикрашають не так сучасні, як давні кролевецькі рушники.

Якщо виготовлені кілька десятиліть тому певні ткані речі й досі нерідко використовують в побуті за їх функціональним призначенням, то вироби таких сфер прядильно-ткацького ремесла як валяння сукна, биття валянців, плетіння вірвовок та сіток хіба що для когось залишаються необхідними в господарстві. Найчастіше предмети колишнього виробництва й реманент зберігаються як своєрідна пам'ятка про минуле. Недарма й сьогодні в багатьох селянських садибах можна побачити ті чи інші предмети прядильно-ткацького інвентарю: веретена, прядки, ткацькі верстати, снівниці, ножиці для стрижки овець, а в деяких – і саму сировину: коноплі, вовну.

Вишивання, що здавна додавало тканим виробам індивідуалізованої художньої виразності, зберегло за собою статус найпопулярнішого рукоділля. Для більшості воно є улюбленим творчим заняттям, а декому приносить і певний матеріальний прибуток. Старше покоління надає перевагу традиційній вишивці нитками, тоді як молодь все частіше починає вишивати бісером, стрічками. Польові спостереження показують, що чи не в кожному селі та місті Сумщини є вишивальниці, нерідко вишивають родинами, подекуди вишивають і чоловіки. Сучасний набір вишиваних виробів, порівняно з радянським періодом, змінився. Зокрема, майстрині наших днів майже не вишивають килимів та доріжок, порт'єр на двері та вікна, постільних підзорників та наволочок. Натомість повсюдно вишивають ікони, картини, подушечки, серветки, часто – весільні рушники та рушники-божники. Менше й лише здібні рукодільніці вишивають сорочки. Матеріал для вишивки – канву та нитки – купують у спеціалізованих магазинах, однак зависока ціна сировини змушує вишивальниць розпускати на нитки старі дитячі речі, светри, інший одяг, навіть купувати з цією метою хустки яскравих кольорів, шкарпетки, панчохи. За основу вишивання великого розміру картин та ікон використовують мішковину або спеціальну цупку тканину. Техніка вишивання хрестиком вважається легшою за гладь. Підходи до роботи в кожній рукодільніці свої: хтось починає вишивку із середини, хтось згори; багато що залежить і від малюнка. Особливість вишивання хрестиком полягає також у тому, що візерунок вираховують кількістю хрестиків, на відміну від гладі, для якої попередньо нанесений на тканину малюнок заповнюють вишивкою.

Тематика сучасних вишитих виробів є надзвичайно різноманітною – це геометричні, рослинні, орнітоморфні, антропоморфні орнаменти, портрети, натюрморти, пейзажі тощо. Однак в багатьох випадках відповідні роботи позбавлені творчого індивідуально-авторського художнього стилю, оскільки більшість орнаментів просто переносяться з готових стандартизованих малюнків, що друкуються в періодичних виданнях, розміщуються в Інтернеті, реалізуються в торгівлі. Водночас, як і раніше, рукодільніці обмінюються видрукowanими для вишивки візерунками або самостійно вираховують візерунки за вподобаними ними малюнками. За словами місцевих майстринь-аматорок (М. Приходько – с. Бобрік Білопільського р-ну, М. Макаревич – с. Миропілля Краснопільського р-ну, З. Рабецької – с. Чупахівка Охтирського р-ну, В. Міщенко – с. Терни Недригайлівського р-ну), вони вишивають суто для себе, тому цих виробів не продають, а дарують дітям, онукам, родичам та близьким знайомим. Вишиті декоративно-ужиткові речі, як давні, так і сучасні, вдало доповнюють інтер'єр міської і сільської оселі, а деякі з них є атрибутами обрядового призначення. Зауважимо, що на Сумщині працюють професійні вишивальниці, зокрема майстри народної творчості: О. Гулей, Н. Гудилко, С. Грибан, Н. Бабенко, А. Мартиненко – роботи яких орієнтовані на відтворення традиційних зразків регіональної вишивки й презентуються на місцевих, всеукраїнських та міжнародних культурно-мистецьких заходах.

Розвиток легкої промисловості безпосередньо позначився й на шкіряному ремісництві: одним з перших зникло чоботарство, поступово згасло й кустарне кожухарство. Однак, як свідчили респонденти, в кризові 1990-ті рр. багато хто повертався до використання традиційних кожухів, причому шили нові кожухи або перешивали старі, покриваючи їх верх тканиною. Характерно, що займалися цим шевством вже не чоловіки, як колись, а жінки-швачки, по-місцевому – “мадістки”, більшість з яких мала спеціальну освіту. Через стрімку механізацію сільського господарства майже повністю зникла необхідність використання кінної упряжі, тому шорництво як один з видів шкіряного кустарництва теж втратило сенс свого існування. Господарі, які досі тримають коней, зазвичай користуються збруєю, виготовленою багато років тому, і лагодять її самотужки.

Серед шкіряних ремесел найбільш збереженими залишалися ті, що були пов'язані з обробкою шкіри для хутряних виробів. Наприкінці ХХ ст. у містах та селах працювали кустарі, які чинили шкіри диких звірів та *cdsqcmrb* тварин. Дехто з них також шив з готового матеріалу чоловічі, жіночі та дитячі шапки. Більш професійні майстрині бралися за виготовлення жіночих шуб. Проте сьогодні й цим ремеслом майже не займаються, оскільки виробів з різноманітного хутра вдосталь і в магазинах, і на базарах. Деякі поодинокі спеціалісти, що знаються на сучасній технології вичинки шкіри, виконують індивідуальні замовлення. Також є представники декоративної обробки шкіри. Зокрема, майстер І. Смоленський (м. Суми) способом художнього різьблення виготовляє різні за призначенням шкіряні вироби – сумки, портмоне, мисливські аксесуари, біжутерію, прикраси для волосся, обкладинки для книг, футляри для окулярів тощо. Всі роботи автора вирізняються оригінальністю, тому є чимало бажаних придбати або замовити їх для себе чи в подарунок.

Ковальське ремесло, котре в другій половині ХХ ст. фактично зникло чи не на всій території Сумщини, останнім часом активно відроджується на новій технічній і декоративно-мистецькій основі, що вказує на деформацію галузі з предметно-господарської категорії в розряд прикладного мистецтва. Альтернативою

колишнім кузням стали модернізовані ковальські майстерні з електричними міхами; вони розташовані переважно в містах і, залежно від напрямку та обсягів виробництва, можуть мати від одного до кількох майстерів. Попри це ковальське ремесло набуває видовищного характеру, адже все частіше на регіональних культурно-мистецьких заходах можна відкрито споглядати процес ковальського ремісництва. Як показують спостереження, особливо привертають увагу майстер-класи з виготовлення зброї. В цілому асортимент кованих виробів відповідно до нових культурно-побутових потреб значно змінився.

Виробництво речей господарсько-побутового призначення фактично законсервувалося. Нині підвищеним попитом користуються предмети художнього ковальства. Скажімо, різноманітні ковани решітки вікон, балконів, камінів, а також ворота, хвіртки, флюгери тощо – все частіше можна побачити в декоруванні інтер'єрів та екстер'єрів садиб. Поширення набувають ковани меблі для дому та саду (ліжка, столи, стільці, лавки, гойдалки), освітлювальні прилади (вуличні ліхтарі, бра, торшери, світильники), певні господарські речі (мангали, підставки для квітів, поштові скриньки, смітники тощо). Не менш популярним є використання певних кованих конструкцій в оздобленні фасадів різних громадських споруд: культурно-розважальних закладів, крамниць, перукарень тощо. Значно збільшується й кількість кованих скульптур – квітів, дерев, тварин, якими прикрашають приватні та міські ландшафти. Наприклад, металеві казкові й мультиплікаційні герої, що розміщені біля дитячого майданчику паркової зони м. Охтирки, зробили це місце цікавим для малечі, дорослих і гостей міста (авторами робіт є майстри Р. Пугачов, А. Хижняк, Н. Семенченко, В. Подтопта). А встановлена 2011 р. в Конотопському міському парку кована композиція, що зветься “Дерево сімейного щастя і любові” (ковальська майстерня В. Гайдая), стала не лише його окрасою, але й прислужилася молодим шлюбним парам, які зав'язують на гілках дерева свої весільно-обрядові стрічки. Багатоманіття сучасних кованих предметів виготовляється за ескізами самих майстрів, а також за індивідуальними замовленнями. Наприклад, каталог виробів ковальської майстерні Е. Науменка (м. Суми), враховуючи запити покупців, пропонує декоративні зображення винограду, плюща, троянди, змії тощо. Водночас виготовлення деяких кованих речей, зокрема підків на щастя, має символічне значення.

Всі ці факти вказують на те, що в XXI ст. відбулася трансформація ковальства з ремесла в рукоділля, яке, завдяки стрімкому зростанню популярності, все більше набуває значення художнього промислу. Втім у селянських господарствах й досі нерідко користуються окремими давно зробленими предметами господарсько-побутового призначення й реманентом (защіпками, ножами, косами, серпами, сокирами). Виготовлені за традиційною технікою ковальства, вони часом є надійнішими, ніж ті, що зроблені за новітніми технологіями.

Характерний для минулих десятиліть процес згасання кустарного виробництва стосувався також гончарного ремесла: повсюдно зникали осередки й династичні традиції гончарства. Проте не щезала відповідна історична пам'ять людей, залишалися матеріальні зразки колишніх засобів і предметів цього виробництва: копаниці для глини, гончарські круги, горна, глиняні димарі, горщики, глечики, макітри тощо. У наш час гончарство існує завдяки творчості окремих майстрів. Наприклад, в м. Суми відродженням гончарства професійно займається П. Жук, в с. Сонячне на Охтирщині зразки побутової й декоративної кераміки вже понад двадцять років створює Р. Чабаненко – представниця відомого на Полтавщині осередку опішнянської кераміки; в такому давньому центрі гончарства, як с. Шатрище на Ямпільщині, відновлює традиції ремесла спадковий гончар Г. Негода. Відомо також, що майстри гончарної справи донедавна працювали у м. Шостка, с. Глинськ Роменського р-ну, с. Станішне Великописарівського р-ну. Сучасні гончарі поряд із традиційною керамікою – горщиками, макітрами, глечиками, вазонами для квітів – виготовляють й інші необхідні для сьогоденного побуту предмети: горщики з кришками для мікрохвильових печей, декоративні скарбнички, свічники тощо. Майстри нерідко працюють за індивідуальними замовленнями. Наприклад, гончар Г. Негода розповів, що час від часу його просять зробити керамічну продукцію, нетрадиційну для гончарства, як-от: вазу для надгробка, горщик для квітів із кількома секціями для одночасної посадки різних сортів квітів. Виготовити подібні чи інші речі, за словами майстра, нескладно, головне, щоб замовник міг чітко описати або намалювати те, що він хоче.

Окрім асортименту, певних змін зазнала також технологія виробництва. Зокрема, спеціалісти все більше користуються гончарським кругом з електричним приводом; вищезгаданий майстер з Ямпільщини створив власний електричний міні-круг, за допомогою якого разом зі своїми учнями проводить виїзні майстер-класи; він також запозичив з журналу й відтворив конструкцію горна, що розрахований для випуску невеликої кількості продукції. Температуру випалювання в горні тепер визначають не на око, а за допомогою спеціальних приладів; традиційні п'ятра, призначені для сушіння глиняних виробів, замінили шафами з полицями; для нанесення малюнка нерідко використовують трафарет тощо. Варто зауважити, що останнім

часом на Сумщині з'являється все більше прихильників використання полімерної глини для виготовлення біжутерії, сувенірів, іграшок, що є одним нових напрямів сучасного художньо-декоративного мистецтва.

Отже, у період кінця XX – початку XXI ст. ремісництво Сумщини функціонує як система трансформованого виробництва, що розвивається на основі взаємодії традицій та інновацій. У селах та містах області продовжують працювати, хай загалом і в невеликій кількості, майстри-аматори й професійні майстри – представники різних ремісничих галузей – столярства, ткацтва, вишивання, ковальства, гончарства. Завдяки їхній, великою мірою подвижницькій, праці зберігаються й відновлюються ті ділянки народної творчості, зразки яких є уособленням традиційної народної культури українців і користуються попитом у сучасному суспільстві. Відповідно до потреб часу удосконалюється техніка виробництва продукції, урізноманітнюється її асортимент. При цьому характерно, що збережені ділянки традиційного ремісництва чим далі, тим більше набувають значення сучасних художніх промислів, орієнтованих на виробництво предметів декоративно-ужиткового мистецтва. Важливу роль у цьому процесі відіграє Сумська обласна організація Національної спілки майстрів народного мистецтва, яка об'єднує професійних майстрів з багатьох місцин регіону, що працюють у різних художньо-декоративних техніках – вишивки, ткацтва, обробки дерева, металу, шкіри, глини тощо. Чимало спеціалістів займається педагогічною роботою, передаючи свої знання молоді. Водночас частину молодих умільців приваблюють також новітні, оригінальні види рукоділля – бісероплетіння, декупаж, фелтінг, що є порівняно легшими у виконанні, на відміну від трудомістких традиційних ремесел.

Джерела та література

1. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
2. Ф. 14–5. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Експедиції. 1944–2014 рр.
3. Од. зб. 767. Польові етнографічні матеріали до теми традиційні промисли та ремесла, зафіксовані провідним етнологом Литвинчук Наталією Василівною 2007–2014 рр. у Білопільському, Буринському, Великописарівському, Глухівському, Конотопському, Краснопільському, Кролевецькому, Лебединському, Липоводолинському, Недригайлівському, Охтирському, Путивльському, Роменському, Середино-Будському, Сумському, Тростянецькому, Ямпільському районах Сумської області. Комп'ютерний набір. 106 арк.
4. Закон України “Про народні художні промисли”: офіційний текст прийнятий Верховною Радою України 21 черв. 2001 р. : із змінами, внесеними згідно з Законом № 1407-IV (1407-15) від 03.02.2004 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/2547-14>. – Назва з екрану.
5. Закон України “Про охорону культурної спадщини”: закон від 08.06.2000 № 1805-III [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1805-14> – Назва з екрану.
6. Закон України “Про професійних творчих працівників та творчі спілки : закон від 07.10.1997 № 554/97-ВР [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/554/97-вр> – Назва з екрану.
7. Конституція України (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 1996, № 30, ст. 141) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр> – Назва з екрану.
8. Концепція Державної програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на 2006–2010 роки [Текст] : схвалено розпорядженням Кабінету Міністрів України від 15 черв. 2006 р. № 336-р // Офіційний вісник України. – 2006. – № 25. – С. 86–88.
9. Основи законодавства України про культуру [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2117-12> – Назва з екрану
10. Указ Президента України № 481/2006 “Про заходи щодо відродження традиційного народного мистецтва та народних художніх промислів в Україні” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.president.gov.ua/documents/4526.html> – Назва з екрану.
11. Литвинчук Н. В. Історія розвитку промислів та ремесел Сумщини XVII – поч. XXI ст. (за матеріалами с. Вирівка Конотопського району Сумської області) / Н. В. Литвинчук // Матеріали до української етнології. – 2007. – Вип. 6 (9). – С. 96–101.
12. Литвинчук Н. В. Лозоплетіння на Сумщині : історія розвитку та сучасний стан / Н. В. Литвинчук // Етнічна історія народів Європи. – 2014. – Вип. 42. – С. 68–78.
13. Литвинчук Н. В. Особливості розвитку ковальського ремесла в містах і селах Сумщини (друга половина XIX – початок XXI ст.) / Н. В. Литвинчук // Народна творчість та етнологія. – 2012. – № 6. – С. 100–108.
14. Литвинчук Н. В. Розвиток прядіння та ткацтва в селах Конотопщини / Н. В. Литвинчук // Етнічна історія народів Європи. – 2008. – Вип. 27. – С. 77–81.

13. Литвинчук Н. В. Сучасні форми збереження й популяризації традиційних промислів та ремесел Сумщини / Н. В. Литвинчук // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – Запоріжжя : ЗНУ, 2014. – Вип. 41. – С. 350–356.

14. Фадевич Л. К. Кролевецькому промислу – заповідну зону / Л. К. Фадевич // Сходина. – 2004. – № 11–12. – С. 12.

15. Фадевич Л. К. Чарівна нитка / Л. К. Фадевич // Сходина. – 2004. – № 2. – С. 8.

Резюме

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ И РЕМЕСЛА СУМЩИНЫ КАК СИСТЕМА ТРАНСФОРМИРОВАННОГО ПРОИЗВОДСТВА

Литвинчук Н.В. (Киев)

В статье рассматривается состояние и тенденции развития деревообрабатывающей, прядильно-ткацкой, кожевенной, кузнечной и гончарной отраслей на Сумщине с 90-х гг. XX в. до сегодняшнего времени. В ходе исследования автор определил, что бывшая многоотраслевая структура кустарного производства стала фактом истории. Сохраненные отраслевые разновидности традиционных промыслов и ремесел представляют собой трансформированную систему народных ремесел, которая существует на основе взаимодействия традиций и инноваций. Особенно стремительно в XXI в. развивается направление ремесленничества, связанное с народным декоративно-прикладным искусством, которое реализуется как на профессиональном, так и на любительском уровне.

Ключевые слова: промыслы и ремесла, Сумщина, декоративно-прикладное искусство, система трансформированного производства, культурные ценности, традиции, новомодные рукоделия.

Summary

MODERN CRAFTS AND TRADES OF SUMY REGION AS A TRANSFORMED PRODUCTION SYSTEM

Lytvynchuk N.V. (Kyiv)

The article deals with the state and development trends of woodworking, weaving, tanning, blacksmithing, and potting in Sumy region from the 90s of the 20th century to the present time. It has been defined that the former diversified system of handicraft industry became the historical evidence. Preserved types of traditional crafts and trades represent the transformed system of popular handicrafts that is based on the interaction between traditions and innovations. Being realized both on professional and non-professional levels, production connected with traditional arts and crafts is the most quickly developed one in the 21st century.

Key words: crafts and trades, Sumy region, arts and crafts, system of transformed production, cultural values, traditions, modern handicrafts.

Телегей Н.М.

(Київ)

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК НАРОДНИХ МАЙСТРІВ ХУДОЖНЬОГО ТКАЦТВА ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

УДК 745.52-057.212(477)

Анотація: В статті розглядається творча діяльність народних майстрів ткацтва. На основі характеристики праць дослідників другої половини ХХ ст. визначено імена майстринь-ткаль. Висвітлено діяльність професіоналів, які працювали в традиційному народному ткацтві, створюючи переважно вироби інтер'єрного призначення. Прослідковано виставкову діяльність митців в 1950–1990-х роках.

Ключові слова: народне мистецтво, ткацтво, майстри, виставки.

Народна творчість майстрів ткацтва на тлі системотворчих явищ і тенденцій мистецтва другої половини ХХ ст. постає як взірць невичерпності української культури. Майстри, що зросли в середовищі, наповненому народним мистецтвом, зуміли не лише зберегти традиції ткацтва, але й трансформувати та переосмислити всі надбання прашурів.

Творча діяльність майстрів ткацтва Волинської області другої половини ХХ ст. викликала зацікавлення в мистецтвознавців та етнографів, що знайшло відображення в роботах О. Никорак [7], Ю. Лашука [6], А. Жука [5], Л. Орел [8], О. Дударя [4], В. Винничука [2] та ін. На жаль, ґрунтовної праці, в якій би було сповна розглянуто імена та творчість майстрів, не було створено, що і зумовило написання даної статті.

Ткані рушники, серветки, настільники та рядна як частина оздоблення житлового інтер'єру поліщуків та волинян набули певних змін в другій половині ХХ ст. Варто зауважити, що загальні риси традиційного оздоблення все ж залишилися непорушними. В тканих виробах помітним є незначний вплив суміжних із Волинською областю територій Рівненщини, Львівщини, Польщі та Білорусі. Хоча мисткині й намагалися найдетальніше відтворювати збережені традиції, відновлюючи орнаментальне оздоблення зі старих виробів, все ж певні зміни та творче переосмислення візерунків помітне в тканинах.

Основним матеріалом для ткацтва в першій половині ХХ ст. були лляні ручнопрядені нитки. З 1960-х років поступового поширення набувають бавовняні фабричні нитки. Все ж значна частина народних майстрів надають перевагу домопряденим або фабричним лляним ниткам на відміну від бавовняних. Ця тенденція прослідковується і в 1990-х роках, адже уважне ставлення до матеріалу, з якого виготовляються тканини, відіграє не останню роль у роботі.

Період після завершення Другої світової війни був досить складним для декоративно-прикладного мистецтва. Лише з 1960-х років у Волинській області почали відбуватися виставки народної творчості. Найкращі роботи поповнювали фондові збірки декоративно-прикладного мистецтва у Києві та Луцьку. Завдяки цьому впродовж 1960–1990-х років було сформовано певне коло майстрів художнього ткацтва.

Дослідники кінця ХХ ст. намагалися виявити якомога більше народних митців ткацтва. Тож відомими представниками волинського килимарства Ю. Лашук у своїй праці назвав: Є. Дейчук (с. Поступель, Ратнівський р-н), М. Євтушик, О. Миколайчук і П. Лішуга (Ратнівський р-н), С. Мельник, Г. і Т. Герасим'юк (с. Невір, Любешівський р-н), Г. Артищук (с. Соснівка, Камінь-Каширський р-н), Г. Бігун (с. Пнівне, Камінь-Каширський р-н), О. Корінчук (с. Добре, Камінь-Каширський р-н) [6, с. 53].

Інтер'єр житла, окрім килимів, прикрашали також рушниками, серветками, тканими картинами, декоративними настінними доріжками, скатертинами (настільниками) та покривалами (ряднами). Ткані рушники, настільники та серветки, створені у другій половині ХХ ст., оздоблювалися характерним орнаментальним візерунком. Кожна майстриня мала свій особливий авторський підхід під час створення кольорової палітри та “вигадливих” орнаментів. У 1960-х рр. творчість майстрів будувалася на уважному ставленні до місцевих звичаїв та відродженні традиційних технік ткацтва [1, с. 112]. У подальшому відбувається дещо еклектичне оздоблення тканих інтер'єрних виробів. Пошук нових орнаментальних форм вносить в ткані вироби невластиві даній території оздоблюючі елементи.

Досліджуючи традиційне ткацтво Полісся, О. Дударем було визначено імена майстрів декоративно-прикладного, які працювали у 1970-х рр.: Корусь Євдокія, Демчук Євдокія (с. Поступель), Миколайчук Марія, Лішук Пестиня (с. Тур), Озимчук Євдокія (с. Заліси), Гудько Агапа (с. Судче), Артищук Ганна (с. Соснівка) [4, с. 69-78].

Періодом максимального розквіту та масового виготовлення домотканих тканин на території Волинської обл. є 1970–1980-ті роки. Впродовж цього часу в районних центрах були організовані художньо-виробничі

майстерні, до яких залучалися народні умільці. Пріоритетним напрямом було виготовлення сувенірного асортименту тканин, серед яких особливо виділяються тканини для прикрашання інтер'єру. Рушники та серветки, як сувенірну продукцію, найбільш масово виготовляли в Камінь-Каширському та Любешівському районах [10, с. 104-105], трохи менше в Ратнівському та Ковельському районах.

Зауважимо, що саме північна частина Волинської області, де розташовані Любешівський, Камінь-Каширський та Ратнівський райони, найдовше зберігала традиції при виготовленні інтер'єрних тканин. Причиною такого тривалого збереження традиції вбачаємо в віддаленості від обласного центру та певної недоторканості архаїчних пластів побуту поліщуків. Варто зауважити, що в 1970-х роках при виготовленні сувенірної продукції в традиційному народному ткацтві, загалом, та тканих виробів, виготовлених майстрами, зокрема, відбулися значні зміни, які внесли в оздоблення тканин нові орнаментальні елементи та колірне поєднання. Значна частина традиційних орнаментальних стрічок зазнала спрощення та набула більшого узагальнення, що пришвидшило процес створення візерунка. З оздоблення майже зникають малі, доповнюючі елементи, натомість великі геометричні форми набули основного звучання та колірного акценту.

Все ж, завдяки зацікавленню майстрів у збагаченні своєї візерункової бази, майстринями народного ткацтва О. Гайдучик, Г. Гладішук, О. Гончарук, було збережено багато орнаментальних традиційних оздоблень. Майстрині уважно ставилися до давніх зразків оздоблення тканих виробів, притаманних для їхнього краю, змінюючи лише колір орнаменту та деякі частини візерунка.

Творчу діяльність майстрів ткацтва в 1970–1980 роках висвітлено в працях А. Жука. Дослідник зауважує, що “на Волині гарні рушники, серветки, покривала тчуть Г. Кропива з с. Зміїниць Луцького району, Н. Вирюк, О. Гайдучик, О. Корецька з с. Замшани Ратнівського району. Їх поперечносмугасті візерунки чіткі за композиційним ладом і стримані за кольоровим вирішенням, де з вибіленою поєднується льняна пряжа натурального сірого кольору. Крім цього, вводиться невелика кількість червоного, синього, значно рідше чорного кольорів. Рушники виготовляються на білому тлі, а їх візерунок переважно червоний з крапленням синього або чорного. Деякі майстрині (наприклад Н. Вирюк) для рушників використовують багато кольорів, однак основним завжди виступав червоний, що надавав виробам нарядності” [5, с. 102].

За виставковими каталогами 1960–1980-х років простежується активна діяльність умільців. Насамперед у Луцьку неодноразово проходили виставки-ярмарки, на яких можна було побачити та придбати вироби декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема і ткани вироби. Такі події відбувалися і в Києві, де в республіканському Будинку художника та Київському Державному музеї народного декоративно-прикладного мистецтва України було представлено творчі здобутки майстрів Волинської області. Зокрема, на виставках були представлені ткани рушники, серветки, рядна та настільники О. Гайдучик, О. Гудько, О. Шліхта та ін.

Роботи митців експонувалися також в Москві. Так, у 1985 році на російську виставку було відібрано 80 робіт з Волинської області, серед яких були ткани рушники Ніколайчук, Гладун, Макарусь, Шліхта [3].

1990-ті рр. ХХ ст. були досить складними для народної творчості, зокрема і для ткацтва. Відбулася переоцінка напрацювань попередніх років та повернення до традицій в оздобленні. Таку ситуацію спровокували соціально-економічні та політичні зміни устрою в державі. Майстри опинилися в ситуації нового пошуку самореалізації творчості в новому переосмисленні народної творчості та збереження традиції. У цей період відбуваються виставки також у районних центрах. Так, 1990-го року у Іванічівському районному будинку культури експонувалася виставка, на якій художнє ткацтво представила Л. Денисюк.

В. Винничук у своїй монографії окремим розділом подає список майстрів ткацтва та вишивки, фахівців, які брали участь у виставках, організованих Волинським центром народної творчості (Навчально-методичний центр культури Волині) з 1975 до 2000 року. Учасниками були: Г. Гладішук, О. Гайдучик, О. Шліхта, О. Дубович, Г. Цесля, В. Магера, П. Хоцевич, П. Приведенець, Г. Полікарчик, М. Якусік, Г. Урбан, Г. Богдан, М. Печенюк, Д. Ніколайчук, П. Озимук, В. Береза, М. Горщар, В. Клямарова, О. Клямарова та ін. [2, с. 45-46]. Автор зазначає, що “із майстрів, які сприяли відродженню волинських орнаментів у ткацтві, ще варто назвати класичних митців поліського ткацтва О. Шліхту, Г. Гладішук, О. Макарук, О. Гайдучик” [2, с. 44].

Серед численної кількості народних майстрів ткацтва, які працювали протягом 1960–1980-х років, виокремлюються певні постаті, які зберегли та продовжили традиційне народне виготовлення тканин. Серед ткацьких слід відзначити О. Гончарук з с. Гута-Камінська, що на Камінькаширщині. Майстриня на тканих рушниках використовувала оздоблення, характерні для свого села. На тлі поширення нових тенденцій в оздобленні тканих виробів ткаля зуміла зберегти традиційну технологію ткацтва та характерне смугасте орнаментування тканин. Площина рушників заповнена ритмом з білих та сірих смуг, а краї виробу оздоблені кольоровими пасками з поєднань кількох кольорів. Тінювий перехід від сірого та білого створює глухе тло для кольорових смуг по краях рушників. Майстриня неодноразово брала участь у районних виставках

та на фольклорному фестивалі “Берегиня” в м. Луцьк. Творчість О. Гончарук постає як глибинне та ґрунтовне явище, прояв якого найяскравіше прослідковується з 1990-х років та на початку ХХІ ст.

Привертає увагу творчість ткалі О. Гайдучик з с. Велимчого Ратнівського р-ну. Майстриня відома не лише у рідному районі, а й за межами Волинської області. На початку 1980-х років Ольга Павлівна стає професійною надомницею. Саме з цього часу й починається творча діяльність ткалі. Спочатку у своїй творчості майстриня використовувала візерунки, перейняті від матері, пізніше почала відновлювати старі орнаменти та на їхній основі створювати власні, зберігаючи своєрідний велимчанський стиль. Основний доробок майстрині – це рушники, на білому тканому тлі яких червоні або сині орнаментальні стрічки. Поперечносмугасті візерунки створені з восьмипелюсткових розет або ромбів, між якими розміщені дрібні геометричні форми (ромби, квадрати, трикутники). Орнаментальні смуги підсилено кольоровими гладкотканними пасками. Ткані рушники, серветки, настільники та доріжки О. Гайдучик неодноразово експонувалися не лише на території її рідного краю, а й у київських виставкових залах. Роботи майстрині були представлені у Київському Державному музеї народного декоративно-прикладного мистецтва України у 1988 році на республіканській виставці “Народне мистецтво Української РСР”.

Неодноразовими учасниками районних та обласної виставок у 1980-х роках були й інші майстри Ратнівського району: М. Корець (с. Замшани), О. Корецька (с. Замшани), Г. Брилюк (с. Старостине), П. Озимук (с. Заліси), Є. Озимук (с. Заліси), М. Сверба (с. Заболоття), Н. Свєбра (с. Заброди).

Рушники та рядна майстринь Ковельського району вирізнялися особливим смугастим оздобленням та своєрідною кольоровою гамою. Найбільш активна діяльність майстринь припадає на 1980-ті роки. Цікавими та майстерними є роботи: Г. Артишук (с. Воля Любитівська), В. Ісюк (с. Люблинець), Н. Ковальчук (с. Кричевичі), М. Печенюк (с. Воля), В. Макаруч (м. Ковель), В. Філюк (м. Ковель), Г. Богданович (с. Волошки), Г. Цесля (с. Зелене), Д. Ніколайчук (с. Білин). На тлі інших помітно виділяється творчість Г. Гладішук з с. Воля Ковельська, роботи якої неодноразово демонструвалися на виставках в Луцьку, нині зберігаються в фондах Луцького музею. При оздобленні тканих рушників ткаля використовує традиційні поліські візерунки геометричних фігур та восьмипелюсткових розет, а своєрідний підбір кольорів вирізняє мисткиню з-поміж інших майстрів.

Упродовж другої половини ХХ ст. утворювалися цілі осередки творчих родин народних майстрів текстилю. Завдяки цьому збережено неперервність традиції народного ткацтва, яке здавна була невід'ємною частиною життя поліщуків. Такою є діяльність двох сестер – Ведерко Віри Яківни (с. Великий Курінь) та Клямарової Олени Яківни (с. Проходи) з Любешівського району. Майстерно створені рушники та настільники, оздоблені кольоровими стрічками, утворюють орнамент з восьмипелюсткових розет. У подальшому свою майстерність мисткині передали донькам – Поримчук Марії Григорівні та Гудько Ользі Улянівні, які продовжують традиції, доповнюючи оздоблення своїми творчими знахідками. Все ж вироби майстринь з однієї родини вирізняються своєю індивідуальністю. Молоді ткалі, спираючись на вже існуючу базу характерного художнього оздоблення, зуміли внести своє індивідуальне художнє сприйняття, завдяки чому ткани рушники О. Гудько були представлені у Київському Державному музеї народного декоративно-прикладного мистецтва України в 1988 році на республіканській виставці “Народне мистецтво Української РСР”. Найактивніший творчий період майстрині припадає на 1980–1990-ті роки.

Л. Орел в історико-культурологічному дослідженні традиційного рушника зауважує, що “легендарні проходівські рушники виявилися цікавою трансформацією волинського ткацтва у побуті села повоєнного часу” [8, с. 194].

Серед майстрів, які жили і працювали в Любешівському районі та були постійними учасниками районних та обласних виставок народного декоративно-прикладного мистецтва, варто відзначити також А. Бутько (с. Зарудче), Г. Березюк (с. Зарудче), Д. Джуманюк (с. Проходи), Г. Полікарчук (с. Проходи), Є. Комар (с. Угриничі), Т. Зіміч (с. Великий Курінь), О. Корх (с. Зарудчі), М. Мельник (с. Бихів), Г. Д. Нестерук (с. Бірки), М. Ліщук (с. Люб'язь), Х. Понікарчук (с. Шлапань), Г. Труш (с. Воля), М. Хрупчик (с. Цир) та М. Горщар (с. Проходи), роботи якої в 1985 р. були представлені на республіканській виставці у Києві.

Неодноразовим учасником обласних виставок в 1980-х роках була Є. М. Прокопчук з с. Рокити Старовижівського р-ну. Вироби ткалі оздоблені характерними для Полісся смугами, в яких поєднувалися червоні, жовті та чорні кольори, а контрастність досягається завдяки чорним та червоним тканим дрібним прямокутним формам, які є яскравим акцентом на білому тлі виробу. Рушники ткалі зберігаються в Луцькому краєзнавчому музеї. Старовижівський район славиться ще й іншими майстрами народного ткацтва: О. Якимук (с. Рокити), Н. Півницька (с. Буцинь). Ткаля О. Качук у 1976 році стала лауреатом Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва та була удостоєна диплому другого ступеня.

Особливої гармонії та глибини у композиційному вирішенні майстри досягли завдяки вмілому поєднанню елементів: ромбів, розет та прямокутних форм. Геометричні елементи, гармонійно укладені по краях рушників або настольників, були прикрасою кожної сільської хати. Такими є ткани рушники майстрині О. П. Шліхти з м. Камінь-Каширський – постійної учасниці виставок народної творчості в 1980-х роках, які відбувалися в м. Луцьк. Так, у 1985 році рушники мисткині були представлені на республіканській виставці у Києві, відібрані для показу у Москві. В 1989-му році майстриня взяла участь у виставці “Волинський рушник” у Луцькому краєзнавчому музеї. Особливість орнаментування рушників О. Шліхти полягає у створенні масивної щільно заповненої декоративної смуги з витончених, дрібних геометричних елементів. Чимало тканих рушників майстрині зберігаються в музейних збірках Луцька та Києва. У 1999 році в історико-краєзнавчому музеї м. Камінь-Каширський відбулася персональна виставка робіт О. Шліхти.

Упродовж 1980-х років у обласних виставках брали участь також інші майстри з Камінь-Каширського району: Г. Х. Антонюк (с. Теклине), М. Є. Данилюк (с. Видричі), О. І. Макачук (с. Великий Обзир), П.С. Хоцевич (с. Грудки), Н. І. Придатна (с. Хотишів), О. С. Савчук (с. Нуйно), Г. П. Шведик (с. Видричі), П.О. Приведенець (с. Видерта), М. Д. Мартинюк (с. Видричі), О. А. Луцик (с. Грудки).

У 1980–90-х роках Камінькаширщина активно демонструвала талант своїх жителів на Всеукраїнських та міжнародних виставках народної творчості. Майже у кожному населеному пункті цього району створювалися прекрасні ткани вироби. На жаль, не всі ткалі мали змогу показати свої роботи на виставках, все ж найталановитіших знають в районному центрі. Так, на виставках були роботи з сіл Теклене, Видричі, Великий Обзир, Грудки, Хотишів, Нуйно, Раків Ліс, Видерта та м. Камінь-Каширський.

Зуміли трансформувати та переосмислити традиційні орнаменти в сучасне мистецтво свого часу ткалі з Любомльського району, діяльність яких прослідковується в 1980-х роках. Яскравими представниками народного ткацтва з цього району є: Г. Урбан (с. Вишнів), А.П. Прасюк (с. Вілиця), З. Силуок (с. Високе), С. Сиротюк (с. Крушинець), О. Сурмач (с. Ладинь), Т. Хвестик (с. Лахвичі), Г. Хмизовець (с. Голядина), Г. Шець (с. Хворості), М. Шиманюк (с. Зачернеччя), В. Духницька (с. Вербівка), Н. Мартинюк (с. Гороховище), Н. Повшук (с. Милів).

Роботи ткацької Волинської області відомі й за межами України. Так інтер’єрні тканини Д. Рожко з с. Красноволя Маневецького району експонувалися не лише в Луцьку на виставці народних умільців, а й на виставці в Польщі в 1987 році. На обласних та районних виставках упродовж 1970–1980-х років були представлені вироби й інших маневецьких майстринь: Н. Гладун (с. Загорівка), М. Мельник (с. Лишнівка), Є. Романік (с. Прилісне). У 1998 році на виставці, присвяченій дню Незалежності України, у народному домі “Просвіта” м. Луцька експонувалися ткани вироби Г. Король (с. Довжиці).

Важливою складовою розвитку декоративних тканин в українському мистецтві другої половини ХХ ст. вважається творчість З. Дейна з с. Крижівка Рожищенського району. Роботи мисткині характеризуються поглибленим розумінням передачі традиційного ткання, що зберегло архаїчні риси предків. Ткаля зуміла не лише зберегти, але і на основі традиції сформувати свою творчу діяльність, використовуючи для ткання не лише нитки та пряжу, але і природні матеріали (солому). Мистецький доробок майстрині є вагомим спадком українського народу. Роботи майстрині – вагома частина фонду Волинського краєзнавчого музею.

На виставках декоративно-прикладного мистецтва неодноразово були представлені також роботи народних умільців з Турійського р-ну – О. Дідук (с. Туропин), Т. Пекалюк (с. Городилець); Рожищенського р-ну – А. Андросюк (с. Доросині), Є. Герасимчук (с. Доросині), Л. Лящук (с. Крижівка), Н. Клімук (с. Топільне), Т. Присяжнюк (с. Топільне), О. Ковальчук (с.мт Рожище), Л. Пархомчук (с. Берегове), М. Кравчук (с. Доросині); Ківерцівського р-ну – С. Калахан (с. Хопнів), Р. Огородник (с. Хопнів), О. Дубович (м. Ківерці), М. Якусік (с. Муравище); Локачівського р-ну – Ф. Кренц (с. Загорів), О. Вавренюк (с. Шельвів), Л. Сегет (с. Привітне), В. Магера (с. Дорогиничі).

У тканих виробках майстринь Волинської області другої половини ХХ ст. присутні особливі художні рішення та своєрідна інтерпретація, пронизана естетичним чуттям до світу природи, в якому поєднується магічність кольору та орнаментального оздоблення. Варто зазначити, що талант майстрів, які розробляли візерунки та мотиви в подальшому стали взірцями для інших митців. Саме на їх основі створювалося нове стилістичне оздоблення тканих виробів. У другій половині ХХ ст. яскраво проявилася індивідуальна художня творчість майстрів, яка виходить за межі традиційного етнографічного районування та сучасного адміністративно-територіального поділу. Зауважимо, що при максимальному прагненні до об’єктивності у творчості кожної майстрині присутня неповторність манери та методів роботи.

Матеріали цієї роботи можуть бути використані у дослідженнях із проблем розвитку української народної творчості та діяльності майстрів з декоративно-прикладного мистецтва.

Джерела та література

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А. Антонович. – Львів : Світ, 1993. – 272 с.
2. Винничук В. Г. Орнаменти у вишивці та ткацтві Волині. – Луцьк : Надстир’я, 2004. – 160 с.
3. Винничук В. Г. На виставку в Москву [відібрано роботи, які експонувалися на республіканській виставці самодіяльного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, в т. ч. і волинських авторів] // Радянська Волинь. – 1985. – 21 квітня, С. 4.
4. Дудар О. Т. Художнє ткацтво Полісся / О. Т. Дудар // Народні художні промисли України. Збірник наукових праць. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 69–78.
5. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини / А. К. Жук. – К. : Наук. думка, 1985. – 120 с.
6. Лашук Ю. Народне мистецтво українського Полісся / Ю. Лашук. – Львів : Каменяр, 1992. – 136 с.
7. Никорак О. Українська народна тканина ХІХ – ХХ ст.: Типологія, локалізація, художні особливості / О. І. Никорак. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. – Ч. 1: Інтер’єрні тканини. – 2004. – 584 с., іл.
8. Орел Л. Український рушник (історико-культурологічне дослідження) / Л. Орел. – Львів : Кальварія – 2003. – 232 с.
9. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре / Сост., подг. текстов, статья, коммент. А. Л. Топоркова. – М. : Лабиринт, 2007. – 480 с.
10. Народні художні промисли УРСР / Р.В. Захарчук-Чугай, О.І. Никорак, Г.Г. Стельмащук. – К. : Наук. думка, 1986. – 142 с.

Резюме

ТВОРЧЕСТВО НАРОДНЫХ МАСТЕРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТКАЧЕСТВА ВОЛЫНСКОЙ ОБЛАСТИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ В.

Телегей Н.Н. (Київ)

В статье рассматривается творческая деятельность народных мастеров ткачества. На основе характеристики работ исследователей второй половины ХХ в. определены имена мастериц-ткачих. Отражена деятельность профессионалов, работавших в традиционном народном ткачестве, создавая преимущественно изделия интерьерного назначения. Прослежена выставочная деятельность художников в 1950–1990-е годы.

Ключевые слова: народное искусство, ткачество, мастера, выставки.

Summary

THE CREATIVE HERITAGE OF FOLK MASTERS OF WEAVING VOLYN REGION SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Telehei N.M. (Kyiv)

Creative activity of folk masters of weaving is examined in the article. On the basis of description of labors of researchers of the second half of XX age item certainly the names of good hands of weavers. Activity of skilled craftsmen, which worked in the traditional folk weaving, creating the wares of the home setting mainly, is reflected. It is studied exhibition activity of artists in 1950–1990th.

Key words: folk art, weaving, masters, exhibitions.

Кудінова А.Г.
(Київ)

ТРАДИЦІЙНА І СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЯРМАРКОВА КУЛЬТУРА ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: РЕГІОНАЛЬНИЙ ЗРІЗ ОСМИСЛЕННЯ (за матеріалами польових етнографічних досліджень)

УДК 394.6 (477) “19/21”

Анотація: На основі польового етнографічного матеріалу, зібраного авторкою, проаналізовано окремі регіональні особливості шляхів появи та розвитку ярмарків на територіях Подільської, Полтавської та Слобідської губерній у ХІХ – на початку ХХ ст. і в етнографічних регіонах Поділля, Наддніпрянщини та Слобожанщини у середині ХХ – на початку ХХІ ст.; виокремлено і проаналізовано регіональні особливості ярмаркової культури ХІХ – початку ХХІ ст. на означених територіях, що проявилось у акцентуванні уваги на окремих компонентах появи та функціонування ярмарків, харчуванні, транспорті та побуті ярмаркувальників.

Ключові слова: ярмарки, ярмаркова торгівля, ярмаркова культура, транспорт, побут, харчування, рубці, сальтисони, вергуни, сластьони, домашня ковбаса.

Із відродженням сучасних ярмарків (Лядівський ярмарок у с. Лядова Могилів-Подільського району Вінницької області) та використання на них окремих елементів стилізації під традиційні ярмарки ХІХ – початку ХХ ст. (Сорочинський ярмарок у смт Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області) в організаторів, учасників та відвідувачів цих торгів виникла необхідність дослідження та оволодіння професійними етнологічними та історичними знаннями про традиційну і сучасну ярмаркову культуру, з'ясування питань, що саме було елементом традиційної ярмаркової культури та збереглося у сучасній ярмарковій культурі та повсякденному житті українського населення, а що було елементом повсякденного життя та знайшло місце в традиційній і сучасній культурі, що було привнесено в українську ярмаркову культуру ХІХ – початку ХХІ ст. ярмаркувальниками, що належали до інших етносів, національностей. Саме цей аспект і зумовив актуальність наукової розвідки.

Проблема української ярмаркової культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст. знайшла часткове або повне відображення в ряді публікацій, кандидатських дисертаціях та монографіях Ю. Злобіна, Г. Луніної, В. Юрченко. Так, Ю. Злобін у дослідженні “Сорочинський ярмарок як явище української традиційної культури” проаналізував на прикладі одного ярмарку як культурного явища та дослідив історію появи, розвитку, відродження ярмарку у с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області [15]. Дослідниця Г. Луніна у своїй праці “Ярмаркове дійство у творчості російських композиторів: Образність. Драматургія” на основі окремих музичних творів російських імперських композиторів дослідила українські ярмарки, трактування кожного ярмарку в творчому баченні автора [16]. А ось уже, наприклад, В. Юрченко у статті “Народні звичаї на ярмарках України у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття” проаналізувала українські народні ярмаркові звичаї, обряди, розваги, які проводилися у цей період” [19]. У статті дослідниці В. Юрченко “Вивчення ярмаркування як явища традиційної культури населення Подільської губернії другої половини ХІХ – початку ХХ ст.” було проаналізовано ярмарок як явище традиційної культури окресленої території та зроблено висновок про те, що ярмарок був не лише місцем збуту різних видів продукції, але і сприяв розвитку “кустарних промислів загалом”; був “засобом поширення усної народної творчості та мистецтва, звичаїв” [17]. У статті “Вплив ярмарків та базарів на розвиток ремесел та промислів Поділля (друга половина ХІХ – початку ХХ ст.)” дослідниця В. Юрченко дійшла висновку про те, що ярмарки були “місцем купівлі, продажу та обміну товару”. Також вона стверджує про тісний взаємозв’язок ярмарків з господарською діяльністю українських селян – вони покращували їх підготовку до “польової та сільськогосподарської праці” [18]. У статті “Традиції харчування на ярмарках України у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст.” В. Юрченко виокремила та проаналізувала основні види традиційних страв і продуктів харчування, особливості їх збуту на традиційних українських ярмарках [24]. У статті “Організація та проведення торгів у Подільській губернії наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.” та сама дослідниця дійшла висновку, що ярмарок був осередком громадського життя; вона трактує земські установи як такі, що мали серед переліку своїх обов’язків функцію чіткого регулювання організації ярмарків; наводить порядок розташування торговельних рядів із зазначенням у кожному такому ряді відповідного виду товару чи продукції [22]. У статті “Ярмарковий репертуар кобзарів і лірників Поділля (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)” В. Юрченко проаналізувала лірників як особливу групу сліпців, що вирізнялися в українському

соціумі наявністю власного пісенного репертуару; відзначила умови вступу у лірництво; особливості процесу “вступу у лірництво” й отримання “везвілки”, “цілушки”; виокремила різноплановість лірницьких пісень та проаналізувала їх основні види; факт прийняття подання – сплата коштів із проханням помолитися за конкретну людину молитвами “Отче Наш” та “Пресвята Трійця” [25]. У статті “Народні звичаї на ярмарках України другої половини ХІХ – початку ХХ ст.” В. Юрченко було виокремлено основні і проаналізовано українські ярмаркові звичаї, обряди, розваги цього періоду, серед яких збереженими до нашого часу, згідно із зібраними нами в етнографічних експедиціях даними є звичаї “могоричу” і “завдатку”, а також розвага на стовпі у центрі ярмаркової площі [19]. У публікації “Народні повір’я, звичаї та обряди, пов’язані з купівлею та продажем худоби на ярмарках України у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст.” В. Юрченко було виокремлено та проаналізовано основні обряди, звичаї і повір’я, якими користувалися ярмаркувальники при купівлі й продажу худоби на традиційних українських ярмарках. Дослідницею було акцентовано основну увагу на звичаях “могоричу” і “завдатку”, “биття руки об руку”, а як ілюстративні приклади ще й наведено приклади прикмет, торгу за ту чи іншу худобу між покупцем та продавцем, приказок і прислів’їв при торгівлі худобою і про продаж та купівлю худоби [20]. У статті “Народні розваги на українському ярмарку (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)” В. Юрченко виокремила та проаналізувала найпоширеніші на традиційних українських ярмарках розваги, серед яких: балагани, каруселі, кінні перегони, організовані балагулами [21]. У статті “Періодичність проведення, організація та структура ярмарків у губерніях Київського учбового округу (друга половина ХІХ – початку ХХ ст.)” В. Юрченко на підставі аналізу архівних документів робить узагальнення, що так само як всередині та наприкінці ХІХ ст., прохання та подання жителів не втратили своєї ваги аж до початку ХХ ст. [24]. Помилковим є твердження цієї дослідниці про приналежність міста Холм до Подільської губернії, оскільки воно було розташоване у ХІХ – на початку ХХІ ст. на території спочатку Речі Посполитої, а згодом – на території Польщі [23]. У монографії “Ярмарок в системі традиційної культури українців (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)” В. Юрченко було зроблено спробу етнографічної реконструкції українського традиційного ярмарку та визначення його місця в традиційній українській культурі на основі архівних матеріалів та матеріалів етнографічних експедицій Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського [26].

У процесі збору матеріалів на територіях Поділля, Наддніпрянщини і Слобожанщини під час польових етнографічних експедицій та їх наукового аналізу, виникла необхідність проведення компаративного аналізу регіональних особливостей української ярмаркової культури ХІХ – початку ХХІ ст. Актуальність такого дослідження зумовлена відсутністю окремої наукової праці, спеціально присвяченої саме компаративному аналізу регіональних особливостей української ярмаркової культури цього періоду. Головним завданням є саме виокремлення та науковий етнологічний аналіз векторів-відмінностей в українській ярмарковій культурі ХІХ – початку ХХІ ст. на територіях Подільської, Полтавської та Харківської губерній і етнографічних регіонів Поділля, Наддніпрянщини та Слобожанщини.

Ярмарки на Поділлі, Наддніпрянщині та Слобожанщині виникали різними шляхами. Так, для прикладу, у Подільській губернії магдебурзьке право передбачало надання королівського привілею королем Речі Посполитої, що передбачав дозвіл на відкриття та проведення одного чи декількох ярмарків в конкретному населеному пункті. Одним із таких містечок був Снітків (нині село Снітків Погребищенського району Вінницької області, а у ХІХ – на початку ХХ ст. – містечко у Подільській губернії). У процесі проведення нами наукового дослідження було встановлено, що на території Подільської губернії існувало два шляхи виникнення ярмаркових торгів, а саме надання місту чи містечку магдебурзького права королівським привілеєм або ж подання чи звернення жителів конкретного населеного пункту про їх бажання відкриття та періодичного проведення в цьому місті чи містечку одного чи декількох ярмаркових торгів.

У Полтавській губернії селяни чи жителі населених пунктів, тобто громада, робили подання до земств з проханням дозволити їм відкрити в себе один чи декілька ярмаркових торгів. Варто зауважити, що місцева офіційна державна влада не завжди задовольняла подібні прохання місцевої громади, досить часто вирішуючи їх частково чи й зовсім відхиляючи.

Ярмарки проводилися на територіях Подільської, Полтавської і Харківської губерній у таких випадках: приурочувалися до того чи іншого релігійного свята, світського свята чи заходу, в установлені місцевою владою дні і могли тривати від одного до декількох днів чи, навіть, тижня чи тижнів. Якщо у ХІХ – на початку ХХ ст. ярмарки проводилися кілька разів на рік і мали тривалість від одного чи кількох днів аж до тижня, то в середині ХХ – на початку ХХІ ст. відзначається тенденція до зростання популярності проведення щотижневих одноденних ярмарків, періодичних ярмаркових торгів; кількадечних чи тижневих ярмарків, стилізованих під традиційний український ярмарок ХІХ – початку ХХ ст.; одноденні чи кількадечні се-

зонні ярмарки, приурочені до державних чи політичних подій або сільському господарству. Що стосується сучасних українських ярмарків, то на Слобожанщині у с. Бобрик Білопільського району Сумської області проводиться ярмарок восени та приурочується святкуванню з нагоди збору врожаю, тобто закінченню усіх польових робіт у цьому населеному пункті [12]. Якщо традиційні українські ярмарки ХІХ – початку ХХ ст. приурочувалися переважно до церковних, релігійних свят, то сучасні відроджені ярмаркові торги середини ХХ – початку ХХІ ст. приурочені переважно до святкування польових сільськогосподарських робіт (наприклад, жнив) чи до політичних подій в сучасній Українській державі (на Полтавщині прикладом є Стрітенський, Пасхальний (Великодній) та Троїцький ярмарки в м. Полтава, що проводилися Українською православною церквою Київського патріархату з метою збору грошей для учасників Антитерористичної операції на територіях Донецької та Луганської областей) й релігійних свят (на релігійне православне свято Усікновення Голови Іоанна Предтечі у с. Лядова Могилів-Подільського району Вінницької області) [8] та в чітко установлені торговельні дні [1]. Якщо традиційні ярмарки на Поділлі і Полтавщині тривали від одного до декількох днів, то сучасні тривають переважно один чи два дні на Поділлі та близько тижня (5-7 днів) на Полтавщині. В ході проведення нами польових етнографічних експедицій та наукового аналізу зібраних матеріалів було встановлено, що ярмаркові площі розташовувалися у переважній більшості населених пунктів Поділля, у центрі, на центральній площі того чи іншого населеного пункту, а у випадках розміщення ярмаркових площ на околиці населеного пункту, вони називалися ”торговиця” та призначалися для торгівлі худобою [6] та свиньми [13]. На Полтавщині ж ярмаркова площа розташовувалася, скоріше за все традиційно, навколо церкви [5], собору або іншого храму, на околиці населеного пункту (наприклад, так званій Жабокрицький майдан у с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області, де проводиться щорічний Сорочинський ярмарок). На Слобожанщині на сучасному етапі ярмаркування, відбувається на центральній площі в м. Білопілля [12]. Якщо говорити про традиційні ярмарки на Поділлі й Полтавщині, то місце розташування ярмаркової площі було або на центральній, так званій ”ярмарковій”, ”базарній”, ”головній” площі населеного пункту, навколо церкви чи іншого храму [5], чи на околиці населеного пункту – так званій ”торговиці” [13], або центральній площі – в так званому ”місті” чи ”містечку” на Поділлі. Ярмаркові площі мали переважно форму овалу чи квадрату, інколи прямокутну форму на Поділлі та підковоподібну, прямокутну чи овальну форму – на Полтавщині. На цих торговельних площах розташовувалися торговельні ряди зі столами та лавками, заклади громадського харчування, місця розваг та магазини, лавки, ятки. Слід зауважити, що вся продукція розташовувалася на ярмарковій площі по рядах, а кожен торгівець зі своїм товаром певного виду мали чітко визначене постійне місце розташування на кожному ярмарку [9] на Поділлі. Так, для прикладу, можна навести особливості організації та структури ярмаркових площ у с. Спичинці Погребищенського району Вінницької області [3], с. Ялтушків Барського району Вінницької області [9], с. Дрижина Гребля Кобеляцького району Полтавської області [5], м. Полтава.

Так, у с. Спичинці Погребищенського району Вінницької області торговельна площа ярмарку розташовувалась у центрі села [3], на головній площі цього населеного пункту. У с. Ялтушків Барського району Вінницької області ярмаркова площа була на центральній площі [9]. Відомо, що у с. Дрижина Гребля Кобеляцького району Полтавської області ярмарки розташовувалися навколо Спасо-Преображенської церкви [5], а в Полтаві – навколо Свято-Успенського собору, ці ярмаркові площі нагадували форму підкови чи півмісяця. Що стосується власне розташування самих торговельних рядів на ярмаркових площах, то тут воно, імовірно, залежало вже від місцевих історично усталених традицій. Так, наприклад, на ярмарковій площі в с. Спичинці Погребищенського району Вінницької області торговельні ряди, лавки та ярмаркові розваги розташовувалися згідно з зібраними і записаними нами у цих польових етнографічних експедиціях свідченнями жительки с. Черемошне Погребищенського району Вінницької області К. Довга (яка була учасницею і очевидцем цього ярмарку) в наступному порядку: у першому торговельному ряду заможні жінки-перекупки продавали ”хустки”, різнокольорові, так звані австрійські стрічки, весільні віночки. У ”лівому куті” ярмаркової площі продавалася худоба ”свині, корові, телята”. Як зауважує респондентка: ”Потім е-е-е-е-е-е-е-е тако з правої сторони, якое в куточку, завжди стояли гончарі” [3], а біля виходу із ярмаркової площі розташовувалися магазини, які приїжджали в с. Спичинці. З іншого боку, в окремому секторі, продавали м’ясо, сало, свинину, яйця. По території ярмаркової площі ходили торгівці з кошиками, які пропонували та продавали цукерки, вергуни, які ярмаркувальники купляли додому дітям на гостинець [3].

У с. Ялтушків Барського району Вінницької області на ярмарковій площі були розташовані довгі лави для молочних продуктів і яєць, а торговельні ряди розташовувалися в такому порядку: відразу при вході стояли на землі селянські кошики із курми та яйцями, фрукти, овочі; потім були спеціально побудовані ”лавки” під дахом (скоріше за все, це були звичайні довгі дерев’яні лавки), на яких селяни виставляли для продажу до-

машні молокопродукти, а саме – сир, сметану, молоко. За ними на ярмарковій площі були розташовані так звані ”Варенична” та корчма. Потім були магазини, де продавалися ”вірвовки” (мотузки), різні побутові речі та взуття, а також хлібобулочні вироби (булочки, пиріжки, кондитерські вироби), вироблені у Ялтушківському кондитерському цеху, і випечений вдома місцевими жителками хліб. Переважно продавалися чоботи майстрів, що жили та працювали у цьому селі. У наступному ряду продавалися весільні воскові віночки. Ще в іншому ряду продавали худобу [9]. У с. Дрижина Гребля Кобеляцького району Полтавської області навколо Спасо-Преображенської церкви [5] та в м. Полтава навколо Свято-Успенського собору ярмаркова площа мала один торговельний ряд, що повторював відповідно форму самої ярмаркової площі у вигляді підкови.

Як стверджують опитані нами респонденти, для поїздки на той чи інший ярмарок у ближній сусідній чи віддалений населений пункт користувалися транспортом. Так, наприклад, на традиційні ярмарки початку ХХ ст. жителі с. Чернятин Жмеринського району Вінницької області ”підводами їздили, кіньми”, ”Ну, а хто бідний, то пішки йшов як не було нічого”.

Ще одним видом транспорту, яким селяни добиралися на ярмарок, був віз, запряжений волами.

На сучасні ярмарки початку ХХІ ст. селяни їздять ”автобусом”, ”машиною” (легковим автомобілем) [7]. Жителі с. Потоки Жмеринського району Вінницької області, за свідченнями респондентки М. Довгань, на початку ХХ ст. ходили пішки на так званій ”свинячий ярмарок” у с. Ворошилівка Тиврівського району Вінницької області [4], а ось уже на сучасний ярмарок на початку ХХІ ст. в м. Білопілля Білопільського району Сумської області жителі с. Бобрик Білопільського району Сумської області їздять своїм приватним автомобілем [12]. На сучасний Сорочинський ярмарок у 80-х рр. ХХ ст. гості зазвичай приїздили на власному легковому автомобілі [11]. Методом спостереження нами було встановлено, що уже на початку ХХІ ст., у 2010–2015 рр., великої популярності серед відвідувачів ярмарків набули одноденні чи тижневі поїздки на Сорочинський ярмарок громадським транспортом (рейсовими автобусами, потягами, електричками, спеціальними ”ярмарковими” автобусами), які здійснюють рейси для зручності ярмаркувальників.

Щодо житла на українських традиційних ярмарках, то найповнішу картину нам вдалося отримати саме завдяки науковому аналізу зібраних нами матеріалів у польових етнографічних експедиціях на територіях колишніх Полтавської та Подільської губерній. Так, наприклад, жителі с. Дрижина Гребля Кобеляцького району Полтавської області ночували на Сорочинському ярмарку в одну ніч: машині приїжджали з вечора і вранці починали скуплятися на цьому торгові [11]. Опитані нами респонденти стверджують, що в них були переважно одноденні ярмарки, на які вони приходили рано-вранці й поверталися увечері додому після завершення торгу [13; 11; 12]. Методом спостереження нами було встановлено, що окремі ярмаркувальники, на Сорочинському ярмарку стелили постіль (простирадло, ковдру чи підодіяльник) та подушку на задньому сидінні свого легкового автомобіля.

Для наукового компаративного аналізу регіональних особливостей традиційної і сучасної української ярмаркової культури нами було проаналізовано також і харчування власне самих ярмаркувальників, страви у закладах громадського харчування та асортимент, що продавався у торговельних рядах на ярмарковій площі на подільських, наддніпрянських та слобідських ярмарках. У процесі проведення дослідження нами було помічено незначні розбіжності в асортименті ярмаркової продукції у вигляді продуктів харчування та вже готових страв, їхніх локальних назв на Поділлі, Наддніпрянщині та Слобожанщині. Так, наприклад, спільним було те, що у досліджуваних нами етнографічних регіонах серед закладів громадського харчування на традиційних українських ярмарках ХІХ – початку ХХ ст. на Поділлі були корчми, шинки і ”Борщ” [8], а у середині – наприкінці ХХ ст. жителі подільського села Ялтушків Барського району Вінницької області мали так звану ”Вареничну” [9], на Полтавщині – шинки [5] та у середині ХХ ст. – на початку ХХІ ст. – корчми.

Але харчуватися разом з родиною чи самотужки у закладах громадського харчування як на традиційних українських ярмарках ХІХ – початку ХХ ст., так і на сучасних, в середині ХХ – на початку ХХІ ст., міг дозволити собі не кожен ярмаркувальник, а тому селяни, що приїжджали на ярмарки, брали з дому вже готові до вживання страви. Так, наприклад, у с. Потоки Жмеринського району Вінницької області родина нашої респондентки брала з собою на ярмарок наступне: ”Їсти єдина їжа була – це буханець хліба, пару головок часнику, цибульки і кусочок сала. Кусочок сала іменно такого, щоб сирого, м’якесенького, щоб скибочку хліба відрізати й намастити ним, як на масло! Отак!” [4]. Досить питома кількість опитаних нами респондентів зауважувала про наявність різних власне готових страв на возах і підводах, які брали з дому у такому вигляді для харчування ярмаркувальники. Закуски при розпиванні могоричу також переважна більшість опитаних нами респондентів брала з дому і уже більш заможні учасники ярмарку могли дозволити собі

похід у заклади громадського харчування: корчму, шинок, харчевню, трактир, борщевні, вареничну та ін. Вартим уваги був і той факт, що на території Поділля, Наддніпрянщини і Слобожанщини у XIX – на початку XXI ст. торгували не лише готовими стравами у закладах громадського харчування та на прилавках торгових рядів, але і продуктами харчування. Регіональні особливості традиційної і сучасної української ярмаркової культури у цьому аспекті насамперед проявляються у видах пропонованих продуктів харчування і харчів, а також у різновиді та назвах уже готових страв. Так, для прикладу, якщо респонденти у подільських с. Дашів Іллінецького району Вінницької області [10] та с. Гранів Гайсинського району Вінницької області [14] вказують, що на ярмарках у Подільській губернії селяни продавали власноруч виготовлені страви зі свинини – рубці (вимиті, добре обчищені та довго варені свинячі кишки, до яких додавалася засмажка із цибулі) [14], сальтисони (начинений відвареним та подрібненим м'ясом із окосту чи голови свинячий шлунок) [2] і домашню ковбасу та кров'янку [10], то уже респонденти із території колишніх Полтавської та Харківської губерній не називають у переліку продаваних ярмаркових страв сальтисонів та рубців, що дозволяє припустити, що ці дві страви були притаманні лише подільським ярмаркам. Якщо на традиційних подільських ярмарках продавалися так звані сластони, то на полтавських цю ж саму страву називали уже "вергуни". Тобто, ми бачимо, що страва була та сама, а різниця полягала лише у її назві в різних етнографічних районах.

Таким чином, ми бачимо, що основні регіональні особливості на традиційних та сучасних ярмарках, згідно з отриманими в етнографічних експедиціях та проаналізованих нами польових матеріалів, проявилися у наступних векторах функціонування ярмаркової культури XIX – початку XXI ст.: періодичності проведення, місці проведення, організації та структурі ярмаркової площі; транспорті та житлі ярмаркувальників; харчуванні учасників ярмарку. Також під час проведення нашого наукового дослідження виникла необхідність для подальшого дослідження векторів-відмінностей в українській ярмарковій культурі Поділля, Наддніпрянщини та Слобожанщини у XIX – на початку XXI ст. в одязі, взутті, прикрасах, які носили ярмаркувальники на ярмарках окресленого нами історичного періоду; торговельних звичаях, обрядах, молитвах, приказках, прислів'ях, анекдотах, торговельній магії, ярмарковому звичасвому праву.

Джерела та література

1. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 1 жовтня 2015 року в с. Дашів Іллінецького району Вінницької області від Баранець Євгенії Миколаївни, 4 липня 1949 року народження.
2. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 10 серпня 2015 року в с. Спичинці Погребищенського району Вінницької області від Грохольської Олени Михайлівни 26 серпня 1923 року народження.
3. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 3 липня 2015 року в с. Черемошне Погребищенського району Вінницької області від Довга Катерини Максимівни, 3 листопада 1954 року народження.
4. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 8 червня 2015 року в селі Потоки Жмеринського району Вінницької області від Довгань Марії Улянівни, 7 грудня 1924 року народження.
5. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 6 листопада 2014 року в с. Дрижина Гребля Кобеляцького району Полтавської області від Замкової Людмили Антонівни, 19 листопада 1948 року народження.
6. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 20 вересня 2015 року в с. Снітків Мурованокуріловецького району Вінницької області від Копичинської Олени Вікторівни, 20 квітня 1964 року народження.
7. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 3 червня 2015 року в с. Чернятин Жмеринського району Вінницької області від Кочмарюк Ніни Семенівни, 23 жовтня 1933 року народження.
8. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 11 лютого 2015 року у селі Дрижина Гребля Кобеляцького району Полтавської області від Кудінова Юрія Миколайовича, 13 липня 1985 року народження.
9. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 30 липня 2015 року в с. Ялтушків Барського району Вінницької області від Луканьової Еліси Тимофіївни, 19 червня 1947 року народження.
10. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 2 жовтня 2015 року в с. Дашів Іллінецького району Вінницької області від Люткіної Юлії Іванівни, 12 травня 1924 року народження.
11. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 11 квітня 2015 року від Малимон Ліни Полікарпівни, 29 червня 1937 року народження, та Скоряк Надії Василівни, 12 лютого 1958 року народження, в с. Дрижина Гребля Кобеляцького району Полтавської області.
12. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 27 червня 2015 року в с. Бобрик Білопільського району Сумської області від Погорілої Катерини Михайлівни, 19 листопада 1949 року народження.
13. Записала Кудінова (Скоряк) А. Г. 27 липня 2015 року в с. Пиків Калинівського району Вінницької області від Семенець Володимира Степановича, 2 червня 1955 року народження.
14. Записала Скоряк Анна Григорівна 29 грудня 2008 року в с. Гранів Гайсинського району Вінницької області від Чибісової Людмили Михайлівни, 8 січня 1961 року народження.
15. Злобін Ю. В. Сорочинський ярмарок як явище української традиційної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури". – К., 2011.

16. Луніна Г. Є. Ярмаркове дійство у творчості російських композиторів: Образність. Драматургія : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво". – К., 2009.

17. Юрченко В. О. Вивчення ярмаркування як явища традиційної культури населення Подільської губернії другої половини XIX – початку XX ст. / В. О. Юрченко // Етнічна історія народів Європи : Зб. наук. праць. – Вип. 22. – К. : УНІСЕРВ, 2007. – С. 138 – 142.

18. Юрченко В. О. Вплив ярмарків та базарів на розвиток ремесел та промислів Поділля (друга половина XIX – початок XX ст.) / В. О. Юрченко // Наукові записки Вінницького держ. педаг. ун-ту ім. М. Коцюбинського. – Вип. 12. Серія: Історія : Збірник наукових праць. – Вінниця, 2007. – С. 253 – 257.

19. Юрченко В. Народні звичаї на ярмарках України у другій половині XIX – на початку XX століття / В. Юрченко // Етнічна історія народів Європи : Зб. наук. праць. – Вип. 24. – К. : УНІСЕРВ, 2008. – 162 с. – С. 119 – 125.

20. Юрченко В. О. Народні повір'я, звичаї та обряди, пов'язані з купівлею та продажем худоби на ярмарках України у другій половині XIX – на початку XX ст. / В. О. Юрченко // Науковий вісник Чернівецького ун-ту : Зб. наук. статей. Історія. Політичні науки. Міжнародні відносини. – Чернівці : Рута, 2008. – Вип. 380 – 381. – С. 169 – 173.

21. Юрченко В. О. Народні розваги на українському ярмарку (друга половина XIX – початок XX ст.) / В. О. Юрченко // Етнічна історія народів Європи : Зб. наук. праць. – Вип. 27. – К. : УНІСЕРВ, 2008. – С. 49 – 55.

22. Юрченко В. О. Організація та проведення торгів у Подільській губернії наприкінці XIX – на початку XX ст. / В. О. Юрченко // Етнічна історія народів Європи : Зб. наук. праць. – Вип. 21. – К. : УНІСЕРВ, 2006. – С. 141 – 145.

23. Юрченко В. Періодичність проведення, організація та структура ярмарків у губерніях Київського учбового округу (друга половина XIX – початку XX ст.) / В. Юрченко // Краєзнавство : науковий журнал. – 2014. – Ч. 2 (87). – 218 с. – С. 101–110; 103.

24. Юрченко В. Традиції харчування на ярмарках України у другій половині XIX – на початку XX століття / Українознавство. – К., 2009. – № 1. – С. 221 – 225.

25. Юрченко В. О. Ярмарковий репертуар кобзарів і лірників Поділля (друга половина XIX – початок XX ст.) / В. О. Юрченко // Етнічна історія народів Європи : Зб. наук. праць. – Вип. 23. – К. : УНІСЕРВ, 2007. – С. 105 – 109.

26. Юрченко В. О. Ярмарок в системі традиційної культури українців (друга половина XIX – початок XX ст.) : монографія / В. О. Юрченко. – К. : Талком, 2014. – 268 с.

Резюме

ТРАДИЦИОННАЯ И СОВРЕМЕННАЯ УКРАИНСКАЯ ЯРМАРОЧНАЯ КУЛЬТУРА: РЕГИОНАЛЬНЫЙ СРЕЗ ОСМЫСЛИВАНИЯ (по материалам полевых этнографических исследований)

Кудінова А.Г. (Київ)

На основании полевого этнографического материала, собранного автором, проанализированы отдельные региональные особенности путей появления и развития ярмарок на территориях Подольской, Полтавской и Слободской губерний в XIX – начале XX вв. и этнографических регионов Подолья, Приднепровья и Слобожанщины в середине XX – начале XXI вв. на означенных территориях, что проявилось в акцентировании внимания на отдельных компонентах появления и функционирования ярмарок, транспорте и быте участников ярмарок, бытовых условий в XIX – начале XXI вв.

Ключевые слова: ярмарки, ярмарочная торговля, ярмарочная культура, транспорт, быт, питание, рубцы, сальтисоны, вергуны, сластены, домашняя колбаса.

Summary

TRADITIONAL AND MODERN TRADE FAIR UKRAINIAN CULTURE XIX–XXI CC.: REGIONAL CUTOFF FOR UNDERSTANDING (based on field ethnographic research)

Kudinova A.H. (Kyiv)

On the basis of field ethnographic materials which collected by the author, she has analyzed the specific regional features of the emergence ways and development of fairs on the territories of Podillia, Poltava and Sloboda provinces in the XIX – early XX c., and ethnographic regions Podillia, Over-Dnieper Ukraine and Slobozhanshchyna in the middle of the XX–XXI c.; there are distinguished and analyzed the fair culture regional peculiarities of the XIX – the beginning of XXI cc. on the abovementioned territories that were showed in attention focusing on the separate components of the fairs' origination and functioning, food, transport and fait trade members daily life.

Key words: fairs, fair trade, fair trade culture, transport, life, manners and customs, food, rubtsi, saltisony, verhuny, slastyony, domestic sausage.

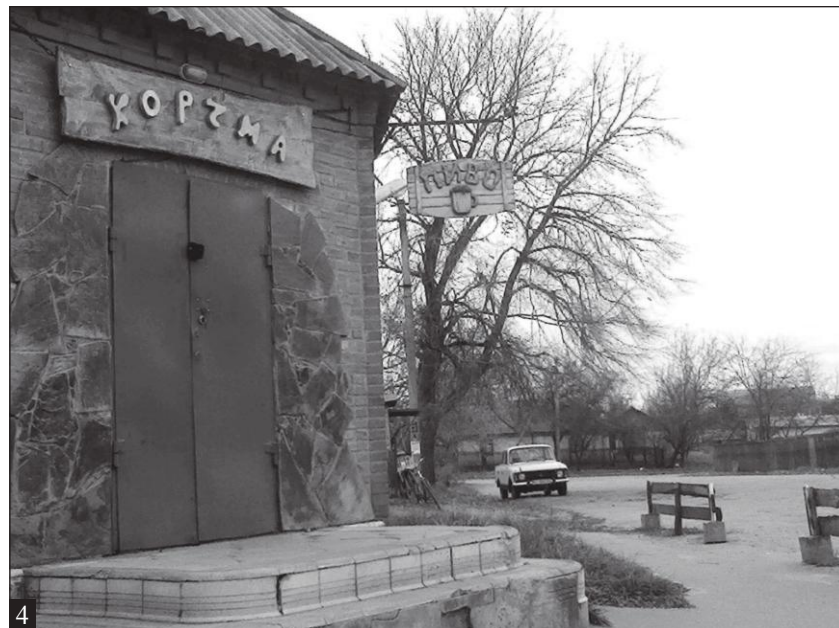


Фото 1. Стрітенський благодійний ярмарок, організований Українською православною церквою Київського патріархату та приурочений для збору грошей і придбання гуманітарної допомоги українським військовим, що беруть участь в Антитерористичній операції на території Донецької та Луганської областей та є жителями сучасної Полтавської області. Проводився 15 лютого 2014 року в м. Полтава навколо Свято-Успенського собору по вул. Соборна площа, 3. Фото автора.

Фото 2. Воли. Експозиція Полтавського краєзнавчого музею ім. В. Кричевського, розташованого по вул. Конституції, 2. Фото автора.

Фото 3. "Ярмарковий автобус". Спеціальний громадський транспорт, призначений виключно для поїздки на Сорочинський ярмарок, який рухається із м. Миргород Миргородського району Полтавської області в с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області на період проведення щорічного Сорочинського ярмарку. Фото автора, зроблене на Сорочинському ярмарку 19 серпня 2015 р.

Фото 4. Корчма по вул. Шевченка в м. Кобеляки Кобеляцького району Полтавської області. Фото автора.

Бойко І.О.
(Львів)

ТРАДИЦІЙНІ МУЧНІ СТРАВИ ЯК ОДИН ІЗ МАРКЕРІВ ЕТНОГРАФІЧНОГО РЕГІОНУ БОЙКІВЩИНА (КІНЕЦЬ ХІХ – ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТ.)

УДК 391(477.87)(=1.23)

Анотація: На підставі критичного аналізу досвіду вітчизняної та зарубіжної культурної (етнографічної) регіоналізації автором запропоновані принципи виділення культурних регіонів, областей та районів. На основі літературних, архівних та польових матеріалів запропоновано етнографічні границі Бойківщини та перехідні зони за маркером *традиційні мучні страви*, а також здійснено порівняння особливостей цього аспекту матеріальної культури регіону з іншими гірськими областями. Зокрема, автор вважає головними маркерами (виділеними самими носіями та їх сусідами) бойківської культури за досліджуваною ознакою: перевагу прісного та прісноподібного хліба, вівсяного чиру та субститутів тіста на основі картоплі, зокрема в терчаних пирогах.

Ключові слова: Бойківщина, мучні страви, культурний регіон, оципок, чир, гонка, етнографічна границя, перехідна зона, терчані пироги.

Карпати принципово відрізняються від оточуючих природних та культурних областей й водночас вони неодноманітні, отже, особливий інтерес для культурної антропології представляє культурна (етнографічна) регіоналізація. Розглянемо досвід в цій сфері різних наукових шкіл Карпатського регіону. В українській науці, де живі традиції радянської етнології, етнічна парадигма присутня у всіх культурно-антропологічних студіях, включаючи й етнографічне районування. Зокрема, у підручнику з етнології М. Тиводар визначає етнографічні групи (далі – е.г.), як *внутрішні територіальні складові етносів із слабо розвинутою локальною самосвідомістю, прийнятою сусідами назвою, зрідка самоназвою та місцевими особливостями культури, побуту, говірок*. Він розділяє е.г. на локально-територіальні групи та округності; останні розуміючи як популяцію [1]. М. Глушко єдиним доводом недоцільності виділення е.г. підгорян вважає відсутність в них окремого діалекту [2]. Осібно від більшості робіт з етнографічного районування є позиція Г. Кожелянка, котрий виділяє на території Буковини Підгір'я на основі суто етнографічних ознак [3].

За визначенням польського дослідника Р. Райнфуса, етнографічна група – *група людей, яка проживає в певному географічному ареалі та відрізняється від сусідів специфічними культурними рисами й усвідомлює свою культурну окремішність*. Досліджуючи границю краков'яцько-гуральську, Р. Райнфус зауважив, що вона за останні 100 років значно посунулася в бік краков'яків без міграційних процесів [4]. На південному сході Польщі Р. Райнфусом та Є. Чайковським виділено: польсько-українсько-німецьку групу долинян (в Сяноцких долах)¹ та українсько-польську групу східних підгорян у Диньовському підгір'ї. Надзвичайно важливим є: а) проведення границі Бойківщини та Лемківщини долинами Ослави й Ославці, які розділяють Бескид Низький та Бещади Західні, водночас не є границею діалектів та за визначенням не розділяють різні популяції; б) наявність перехідної зони між долинянами та бойками в смузі горбогірного низькогір'я в долинах Сяну та його приток [5, с. 38]. Отже, польська етнографічна наука досить чітко позиціонує е.г. як явище суто культурне.

У розділі *Культурні області та регіони* Етнографічного атласу Словаччини (1990) виділяють окремо область *гірської культури* та *низинну область*; окремо: *західно-словацьку*, *центральнорословацьку* та *східно-словацьку* області. Накладання меж різних культурних областей надає варіативність цілій народній культурі Словаччини, таким чином утворюються регіони. Згідно із запропонованою схемою область гірської культури Словаччини є частиною Загально-карпатської культурної області, низинна – частиною Паноніо-Потисянської області; Західно-словацька – пов'язана із Моравією, Чехією та Австрією, Східно-словацька – із Закарпаттям, Галичиною та Семіградям [6, с. 38, 43, 49, 60, 65, 76, 82, 102].

Румунськими представниками Бухарестської соціологічної школи² вся територія Румунії розділена на зони *селянського господарства* (*gospodăria țărănească*). Зокрема, на території Трансільванії виділили 7 зон: а) Зона Апусенських гір, Моканії; б) Заранд; в) Підгір'я Альби; г) Трансільванського плато; д) Калата; е) Етнографічна зона Насадулі; є) Марамуреш [7]. Причому більшість з цих зон мають чітку прив'язку до певних географічних об'єктів – гір, підгір'я чи окремих населених пунктів, які мають найбільш виражені

¹ Протягом ХХ ст. поступово перетворилася на моноетнічну – польську групу.

² Школа Дімітрія Густі, який заснував один з перших в Європі скансенів – у 1936 р.

для цієї зони риси³. В смисловому плані названі зони наближаються до *культурних регіонів* словацької та до *етнографічних груп* польської шкіль, адже в якості маркерів виділяють традиційне господарство та характерні риси матеріальної культури й водночас ігнорують мовну та етнічну мапи.

В угорській науці під етнографічною (етнокультурною) групою (*néprajzi csoport, etnokulturális csoport*) розуміють групу людей, яка відрізняється від інших особливостями історичної традиції, культури, способом життя, соціальною структурою або особливостями мови [8]. Отже, до цього поняття відносять абсолютно різні за походженням групи, включаючи етнолінгвістичні.

Таким чином, досить чітко протистоять іншим школам українсько-радянська, в котрій одним з маркерів є г. є говірка (діалект), натомість у всіх інших – лише компоненти традиційної культури; у випадку із угорською школою ще й самі по собі лінгвістичні особливості. Необхідність застосування єдиного понятійного апарату та єдиної методології в карпатознавчих студіях спонукає до пошуку спільного знаменника. В етнографічній регіоналізації ми пропонуємо відрізнити:

а) етнографічну (культурну) область (регіон, зону, район), які виділяються на підставі особливостей народної культури;

б) розглядати границі тої чи іншої етнографічної області (регіону, району) лише в межах певного історичного часу;

в) відмовитися при регіоналізації народної культури від етнічної парадигми й не брати до уваги мовні, фізично-антропологічні та конфесійні ознаки;

г) послуговуватися у фіксації того чи іншого явища та в етнографічній регіоналізації виключно фізико-географічною мапою.

В цій схемі Бойківщину, Лемківщину, Гуцульщину розглядатимемо як етнографічні (культурні) регіони, себто території, де склалась в певний історичний час певна комбінація культурних явищ-маркерів; бойками, гуцулами, лемками відповідно називатимемо носіїв певної культури.

Метою дослідження є аплікація цього підходу, яка обумовлює завдання:

1) проаналізувати деякі особливості системи харчування регіону Бойківщина (а саме мучні страви);

2) виокремити маркери традиційної культури досліджуваного регіону, а також маркери таксонів вищого та нижчого порядку на період кінець XIX – перша половина XX ст.;

3) окреслити границі та перехідні смуги етнографічного регіону за цими ознаками. За робочу мапу Бойківщини ми беремо ареал, представлений в монографії “Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження” [9, с. 27].

Майже у всіх ландшафтах Бойківщини під час холодного кліматичного циклу (до середини XIX ст.) овес займав перше місце у посівах зернових, в більшості ландшафтів будучи зерновою монокультурою, а отже, відігравав головну роль у постачанні рослинного білка та вуглеводів. Як й повсюдно у Флішових Карпатах, друге місце серед злакових посідав ярий ячмінь-ярець та його різновид – голий ячмінь оркіш (бойк. *воркіш, оркош*; моравсько-волицьк. *orkiš, gengel, špalda*); наступною по значущості зерновою культурою було жито, представлене в трьох формах: озима, яра та дворічна (бойк. *криця, святоянське жито*, слц. *ikrica, horské žito, krivica*; морав. *ikrica, křuca*; гурал. *krzyca*) [10, с. 63]. Не вирощували крицю у Закарпатській Верховині (крім поодиноких ландшафтів, напр. Буковських Верхів), у верхів’ї Мізунки в Чорноріпненському підрайоні Славської верховини [11, арк. 4, 17; 12, арк. 64]. Пшениця, як і в інших гірських країнах Європи (Балканські гори, Апеніни, Піренеї, Кавказ) була представлена вологолюбними, стійкими проти несприятливого клімату та хвороб давніми різновидами: полба (*голоміа, гароміа*) (*Triticum dicoccum Schrank*) та двозернянка-спельта (*оркіш, оргош*) (*T. spelta L.*) (переважно на крупу) [13, с. 79]. Пшеницю вирощували в великих об’ємах на городах лише у так званому Ужському кліматичному коридорі, включаючи басейн Сяну та Сянсько-Стрийське межиріччя в Турківській верховині, а також в Береговому Низькогір’ї: Хирівському, Воле-Блажівському, Орівському та Синьовиднівському ландшафтах, в дуже малих об’ємах – в багатьох інших природно-територіальних комплексах (далі – ПТК), де ці давні форми дожили до середини XX ст. [14]. Як свідчать польові матеріали, ці різновиди пшениці у першій половині XX ст. були невідомі у верхів’ї Мізунки, Горґанах, на Закарпатській Бойківщині, лише спорадично про них згадували у Магуро-Бескидському та Великоверхському підрайонах Сколівських Бескидів, у Сможівській верховині [11, арк. 34, 61; 12, с. 97, 159].

Починаючи із другої половини XIX ст. (теплий кліматичний період) овес та давні коренеплоди стали поступово витіснятися картоплею, житом та ін. На більшій частині Бойківщини⁴, як й у більшості районів

³ Цей принцип застосовується й в ландшафтознавстві.

⁴ Крім більшості ПТК закарпатської Верховини.

Флішових Карпат, Фатрансько-Татранської області та Словацько-Моравських Карпат, з кінця XIX ст. продукти із картоплі вже переважали у системі харчування [6, с. 38, к. 1]. Витіснення житом вівса відбувалося спочатку у Береговій області Верхньодністерських Бескидів (друга половина XIX ст.), відтак повсюдно у названому районі (до кінця XIX ст.), а також Рибницькому, Підгородцівському та Парашківському підрайонах Сколівських Бескидів (міжвоєнний період)⁵ [12, арк. 428, 321]. В більшості ландшафтів Бойківщини овес залишався домінуючою культурою. В названий період в невеликій кількості у деяких селах Хирівського, Орово-Магуро-Лімнянського ПТК, у долинах річок Стужицько-Рунського масиву, на Буковських Верхах сіяли гречку та просо, а у закарпатській частині ще й колоскове просо (*бор*); але висівали їх переважно по пасіках й відповідно зі зниженням ролі вогневих методів частина цих культур неухильно падала. Кукурудзу, яка поширилася на границях Бойківщини наприкінці XIX ст., верховинці практично не садили; у прикарпатській частині ареалу вона зустрічалася лише в Орівському підрайоні, де вирощувалася у деяких заможних газдів. На Закарпатті границя поширення кукурудзи чітко збігається із Полонинським хребтом, за виключенням сіл Підполоззя та Грабівниці, що на північному схилі Полонини Руни⁶. У дуже невеликих об’ємах її вирощували у селищі Міжгір’я, проте лише від с. Запереділля можна говорити про будь-яку серйозну частину у посівах⁷. У долині Ужа кукурудза росла на південь від с. Кострина, у долині Латориці від с. Ганьковиця [12, арк. 21, 34, 61, 79, 197, 214, 354].

Головним компонентом харчування населення Бойківщини був хліб. Про це можуть свідчити різні прислів’я: *хліб – усьому пан, хліб – голова* тощо, а також його велика роль у звичаях й обрядах (зустріч гостей, складання договору, визначення місця майбутньої хати) тощо [17, с. 58]. Майже повна відсутність у вівса й невелика кількість у ячменю клейковини, а також малі об’єми зерна, які не дозволяли добре очистити його від домішок (грису, плівки, зародку, алеїронового шару), застосовуючи жорна, ступи та наливні млини на один камінь, сприяло втраті навички виробництва вчиненого тіста, тому на більшій частині Бойківщини до широкого поширення житньої культури (друга половина XIX ст.) єдиним хлібом був прісний та прісноподібний вівсяний, рідше ячмінний, вівсяно-ячмінний, подекуди з кінця XIX ст. й кукурудзяний (*мелайний*) *ощипок* (*виціпок, корж, полинято, плячок, вівсяник*), відомий у Європі ще з епохи енеоліту й бронзи [16, с. 51; 15, с. 59]. Допоміжну роль на Бойківщині, як й в багатьох копаничарських регіонах Західних Карпат, відігравало ще архаїчніше *паленя* (бойк. *паленято, богач, углянче*; слц.-морав. *kabáč, pagáč*), яке було меншого розміру й випікалося на припічку, розпеченому камені або на вуглях, інколи – просто неба [17, с. 121; 18, с. 109].

Починаючи із середини XIX ст. хліб із вчиненого тіста поступово починав витісняти ощипок, втім на більшій території Бойківщини ощипок залишався в раціоні населення. Характерною особливістю вчиненого тіста на Бойківщині, як і у більшості областей Флішових Карпат, було те, що не застосовували хмільні дріжджі, закваска робилася на основі квасного молока, прокислої відвареної та сирій картоплі, рідше дріжджів, а в районах виробництва деревного попелу використовували як розпушувач поташ [11, арк. 14, 29].

Як основний хлібний продукт, ощипок крім Бойківщини був поширений в Бескиді Низькому та Бескидах Сондецьких (*ощипок, адзимка*) – на Лемківщині, повсюдно у Флішовій та Фатрансько-Татранській областях Західних Карпат (*osúch*); ячмінний, а згодом й кукурудзяний корж (*малай*) – на Гуцульщині; вівсяний, ячмінний та житній корж під час холодного кліматичного циклу переважав у багатьох ландшафтах внутрішньої зони Пригорганського передгір’я. Водночас в хлібопеченні він відігравав малу роль у тих районах Карпат, де родилися інші культури (зокрема, жито, пшениця)⁸; швидше витіснявся вчиненим хлібом там, де не було польового хліборобства, водночас нормою була закупівля зерна в підгірських районах⁹ [6, с. 40, к. 1; 15, с. 61; 19, с. 47].

Саме вівсяний ощипок був культурним маркером, за яким відрізняли справжніх верховинців їхні сусіди – підгоряне та закарпатці-долиняне (включаючи й населення Полонинського хребта). Наші польові матеріали дозволяють провести чітку границю широкого вживання ощипка у першій половині XX ст. У Закарпатті цей ареал проходив на північ від лінії: Жорнава – Костринська Ростока – Підполоззя (не включно), далі лінія йшла Полонинським хребтом до смт Міжгір’я (включно), відтак ареал охоплював всі Внутрішні Горґани, пра-Тересву. У басейні Ужа ощипок заходив до Стужинецького потоку включно, втім був мало вживаним в басейні Ублі та Цирохи, куди безперешкодно проникали теплі повітряні маси з Панонської

⁵ Аби не виникла плутанина, у зазначеному ареалі вже старалися не називати ані жито, ані овес збіжжям.

⁶ Там через низький перевал, що дренується Малою Пінею, перевалують теплі повітряні маси.

⁷ Село Запереділля вже знаходиться поза межами верховини як географічного регіону.

⁸ Південніше Полонинського хр.

⁹ Напр. в населення пра-Тересви.

низовини. Наприкінці XIX – в першій половині XX ст. вівсяний оципок втрачав позиції головного хлібу в селах Верхньодністерських Бескидів [12, арк. 42, 68, 80, 111, 481]. У найтепліші десятиліття останнього теплого кліматичного періоду (1930–1940 рр.) вчинений хліб поступово став витісняти оципок й в Турківській верховині, натомість залишився головним хлібом: на Вододільному хребті, у Либохорівській, Сможівській, Славській, Тухольській та Міжгірській верховинах, Сколівських Бескидах та Внутрішніх Горгонах [12, арк. 429, 80].

Через нестачу борошна (особливо навесні – у *переднівок*), часті неврожаї характерним явищем культури бойків, як й інших горян Карпат, було додавання до тіста різних заміників муки. Найдавнішими компенсаторами були полова та бобові (горох, біб)¹⁰, інколи варена бруква, згодом повсюдно у Карпатах (особливо у північних областях) їх замінила картопля [20, с. 178]. На Бойківщині розрізняли 2 види хліба з картоплею: *бульбяник* (*ріпляник*, *буляник*, *кромпляник*, *тепшаник*, *рисильованик*, *кромпляні оциплята*; слц. *zemiakouú chlieb*) і терчана палениця (кисляк). Бульбяник представляв собою оципок, до якого додавали вичавлену, терту картоплю. Терчаник побутував в басейні Ріки на закарпатській Верховині й був прісноподібним, адже воду з тертої картоплі не зливали, додавали житнє, рідше вівсяне борошно й залишали на ніч у теплій печі киснути [12, арк. 8, 108]. У відносно врожайні роки переднівок називався *бульбяним переднівком*, а в голодні роки (*тісні роки*) – *тісним переднівком*. Восени, коли відбирали різану й підгнилу картоплю від свіжого урожаю, корж міг повністю або майже повністю випікатися з картоплі [15, с. 65].

Брак зерна, пшеничної та житньої муки та часте й тривале перебування населення на території субойкумени (на зимівках, осенівках, віддалених сінокосах, салашах, в лісі)¹¹ спонукав горян Карпат, як й інших гірських народів Євразії, зокрема кавказців [19, с. 58-59; 21, с. 18-19] шукати заміники хліба, котрі не потребували випікання в печі. Найпоширенішими субститутами хліба у Карпатах¹² була *кулеша* (*токан*; слц., гур. *brija*, *kul'aša*, рум. *mămăligă*, вайнах. *худар*, абхаз. *абыста*, кабард. *мырамысе*, груз. *гомі*, вірм. *хашил*) та його аналоги – *чир* (слц. *čir*, *trvance*), варена чи печена картопля та боби [22, с. 364, 377; 23, с. 80]. Кулеша варилася із круто звареного борошна, могла різатися ножом і подаватися як хліб. Зверху за принципом сендвіча давали на неї сметану, сало, а в середньогірних районах, де тримали багато овець, як і на Гуцульщині, – також сир, вурду або бринзу. Бойки верхів'я Ужа давали сметану; токан зі сиром називали *гуцулка* [12, арк. 76, 108]. Чир, на відміну від токану, був рідшим, його варили на воді, капустяному розсолі, а у середньогір'ї, як й на Гуцульщині, часто й на молоці, відтак виливали до холодної води. Спорідненість чир та токану ілюструє *байка* із с. В. Бистрий: *Коли пішли д вівцям, бідний чоловік та рідкий токан зробив, а як жид то густий, а жид й питає – а чого з моєї муки такий товстий токан вийшов?, – а вони му – бо мука в Вас добра. А у бідного муки не було, лиш чир вийшов* [12, арк. 5].

На поширення токану чималий вплив мала господарська специфіка різних ландшафтів Бойківщини. Незамінною стравою вона була в тих районах, де хліборобство не відігравало провідної ролі й борошно доводилося купувати. Зокрема, токан характерний для Горганів. У середньогірних ландшафтах закарпатської Верховини¹³ токан майже повністю заміняв хліб. В розглянутий час на Бойківщині переважав токан з купованої кукурудзяної муки, рідше – з ячмінної чи житньої муки та їх суміші. Як й у випадку із хлібом, особливо в середньогірних ПТК, де муки часто бракувало¹⁴, з кінця XIX ст. під час готування до токану додавали варену, порізану картоплю (*буляний токан*) [24, с. 340; 12, арк. 5, 100].

Чир старалися варити з пшеничної, кукурудзяної (*мелайної*) чи житньої муки, втім перші дві мусли купувати, а остання в розглядуваний час в достатній кількості була лише в Верхньодністерських Бескидах, де жито вже починало витісняти овес. Враховуючи те, що житній та пшеничний чир побутував й в рівнинних областях Галичини, а з мелайної робили здебільшого токан, саме вівсяний чир можна вважати маркером бойківської культури [15, с. 62-63].

На прикарпатській Бойківщині більш поширеними були аналоги токану. Одним з них є давня страва, відома, однак менш вживана й в рівнинних областях Галичини – *голомбець* (*гембуля*, *гамбиць*, *галамбиц*, *гембиць*), що відрізняється від токану грубшим борошном, котре мололи на жорнах. Його, як і токан, їли з молоком, салом, маслом, жиром [15, с. 63].

Другим аналогом токану є пулента, яка з'явилася, під впливом італійських лісорубів, з кінця XIX ст. у тих районах Бойківщини¹⁵, Гуцульщині, Закарпаття та у Міжбистрицькій височині, де велися інтенсивні

¹⁰ Мука з них або потовчене зварене насіння.

¹¹ Осенівки, зимівки, лісорозробки, салаші, де не використовували пічне опалення.

¹² Головно у Флішових Карпатах (на Ораві, Спіші, Кісуцах, Баб'їй Гурі, Живецьких та Сондецьких Бескидах) та Підгаллі.

¹³ Тобто у Центральній Карпатській депресії, на північних схилах Полонинського хр. тав долині Лютянки, у Внутрішніх Горгонах.

¹⁴ Особливо у верхів'ях Ріки та Мізунки, повсюдно на Гуцульщині.

¹⁵ Сколівські Бескиди, Скибові Горгани, сусідні села Славської верховини.

лісорозробки. Вона представляла собою печену суміш відвареної, розколюченої з борошном (переважно кукурудзяним) картоплі. У Скибових Горгонах пулента стала основною їжею не лише у лісі, але й у селі, міцно увійшла у традицію, набула місцевої назви – *гопка*; напівготову, її часто ще ставили до печі *доп-ривати* [12, арк. 74, 88, 482]. Слід зауважити, що на відміну від Гуцульщини, де скотарство повсюдно відіграло головну роль в життєзабезпеченні, на Бойківщині не склалася традиція приготування *бануша* – борошняної (переважно кукурудзяної) каші з грубої муки, звареної на сметані, самі бойки це пояснюють відсутністю такої кількості сметани.

Вельми цікавим є співвідношення різновидів хлібу та його заміників у різних ландшафтах Бойківщини та ін. гірських областях. Зокрема, в першій половині XX ст. у Верхньодністерських Бескидах вже переважав вчинений хліб, який згодом став витісняти оципок також в Турківській верховині; у середньогірних та у низькогірних крутосхилових ПТК – домінував оципок, велику роль відігравали густі каші на основі муки, в районах з високою роллю лісових промислів (Горгани) – переважав токан та гопка, велике значення мав оципок. На Гуцульщині майже повсюдно переважала кулеша, зрідка випікали прісні коржі, хліб на основі квасного тіста робився переважно з нагоди ритуального та урочистого застілля. У народів Кавказу, зокрема в Дагестані на рівнинах, переважав печений дріжджевий хліб, зрідка, особливо під час економічних криз, вживалося толокно; у низькогір'ї та середньогір'ї – основною стравою було варене прісне тісто (*хінкал*), хліб, особливо дріжджевий, виконував здебільшого обрядову функцію, у високогір'ї переважало толокно та прісний хліб, що випікався в золі чи блясі [25, с. 114-130].

Окрім хліба на Бойківщині споживали також різні страви, що мали борошняну природу. Однією з них були печені *книші*. Специфікою бойківських книшів були як основа для тіста, так й начинка. Основою тіста ставала вівсяна, житня та мішана мука, у Верхньодністерських Бескидах – частіше житня. Нерідко тісто робили з тертої картоплі – *терчані книші* (*буляники*, *бульбяники*). Книші мали трикутну, чотирикутну або круглу форму, причому тісто не повністю закривало начинку. Подібно до книша, був *печений пиріг*, начинка котрого не виступала на поверхню. Пироги та книші начинялися товченою картоплею з цибулею, квашеною капустою, картоплею із сиром, чистим сиром, рідше кашами, а у середньогірних ландшафтах – ще й бринзою або іншим сиром (напр., вурдою). У селах верхнього Ужа пекли *банники* – конверт із тіста, в котрий загортали сир [15, с. 73; 26, с. 34; 27, с. 145; 18, с. 109; 12, арк. 77].

Недільною і святковою перепічкою на Бойківщині були *балабухи*. Однак, на відміну від рівнинних районів України, бойківські балабухи кінця XIX – першої половини XX ст. готувалися не з вчиненого тіста, а з товченої картоплі, до якої після варіння й злиття води додавали молоко; масі надавали різну, переважно овальну форму і пекли в печі. Часто такі балабухи називали *бульбяники* [27, 145]. На Бойківщині, як і у багатьох областях України та Білорусі, Західних Карпатах, були відомі приготовлені в печі чи плиті налисники та млинці, проте їх здебільшого робили з тертої картоплі чи картопляно-мучної суміші (*треники*, *тарчаники*, *терчанина*, *трена буля*, *терчані налісники*) [27, с. 144–145].

Святковою і недільною вареною стравою на Бойківщині, як й всюди на Україні, були вареники (бойк. *пирого*). Їх робили з усіх видів борошна, проте наприкінці XIX – у першій половині XX ст. у більшості ПТК Бойківщини, на відміну від Передкарпаття та південного схилу Полонинського хр., – переважно з тертої картоплі (*терчані* (*трени*) *крумляні пироги*) [12, арк. 91, 133, 135]. Начинка для вареників була аналогічна начинці для печених пирогів та книшів; крім того, давали свіжі (влітку) та сушені (взимку) фрукти.

Горяни знали й безначинкові варені страви на основі муки, втім готували їх значно рідше, ніж жителі рівнини, деякі (напр., локшина) практично були невідомі й увійшли до асортименту страв у низці районів у першій половині XX ст. [11, 12]. Для низькогірних пологосхилових ландшафтів Бойківщини характерне готування подібних до варениці *паляничок* (*бобальків*). Досить поширеними були загальновідомі слов'янам: слишки (різане розкатане чи *розпляцькане* тісто), *шкубанки* (слц. *škubánky*) (відщипнуте тісто) і галушки та їх аналоги (*кльоцки*, *стиранки*), втім через брак житньої муки робили їх дещо інакше. Зокрема, при приготуванні слишок розкатане й скручене тісто пекли, а потім розкручували, ламали на шматки й варили¹⁶ [12, арк. 76; 19, с. 58-59]. Галушки робили переважно не з муки, а з тертої картоплі (*рисильовані галушки*, *трена стиранка*). У середньогірних районах (напр., у Внутрішніх Горгонах, пра-Тересві, Міжгірській верховині, Східному Вододільно-Верховинському хребті), як і на більшій частині Гуцульщини, практично не знали варених мучних безначинкових страв [15, с. 65; 12, арк. 467].

Повсякденною (особливо під час посту) рідкою стравою на Бойківщині, як й повсюдно в північній смузі Карпат, був вівсяний кисіль (*киселиця*, *вівсяний борщ*), який готували із закваски на основі вівсяного борошна, їли кисіль із хлібом або картоплею [15, с. 69; 6, с. 39].

Таким чином, розгляд лише одного аспекта традиційної культури – *мучних страв* дає змогу провести досить чіткі межі етнографічної групи Бойківщини в розглянутий час. Така регіоналізація, поза всяким

¹⁶ В такому випадку вівсяне чи змішане вівсяно-ячмінне, ячмінно-житнє тісто не розлазиться під час варіння.

сумнівом, потребує кореляції із картами поширення інших маркерів традиційної культури; власне накладання різних мап укаже на остаточну границю Бойківщини. В традиційній культурі бойків можна виділити різні ієрархічні ознаки:

- До загальногірських можна віднести: низьку роль в традиційному харчуванні пшениці, натомість велику – невибагливих до агротехніки та клімату місцевих культур; значну роль прісного та прісноподібного хліба та ін. печива і хлібних заміників, переважно з грубої муки чи дрібної крупи, зварених до густої консистенції.

- Спільними рисами з кухнею населення північної смуги Західних та Східних Карпат (етнографічна область) можна вважати: велику роль мучних страв з вівса та ячменю, полби, криці: обов'язкова присутність вівсяної або ячмінної муки в хлібі; невживання хмелю для закваски тіста; велика роль заміників хліба: кулеші, чиру, гопки, голомбцю, а також вівсяного киселю; присутність у багатьох стравах, в тому числі й в хлібі: бобу, гороху та коренеплодів; перевага картопляних страв, перетворення картоплі на сурогат мучних та круп'яних продуктів (картопляні: хліб, галушки, пироги, кулеша, печені млинці тощо).

- Специфічними бойківськими особливостями мучних страв та їх заміників можна вважати: перевага ошипка над кислим хлібом до середини ХХ ст.; виключна роль чиру, побутування терчаних пирогів.

- Специфічними рисами низькогірних пологосхилових ландшафтів Бойківщини (напр., Верхньодністерських Бескидів, Турківської верховини, Берегового низькогір'я, Сколівських Бескидів)¹⁷ були: побутування житнього ошипка та поступове витіснення ним вівсяного; широке споживання житнього хліба на основі вчиненого тіста; перевага житнього (подекуди ячмінного) чиру та голомбцю; перевага начинки у перепічках та варених мучних стравах рослинного (картопля, квасоля, каші) або мішаного із молочними продуктами (напр., картопляно-сирна) походження.

- Специфічними рисами середньогірних та крутосхилових низькогірних районів, що лежать поблизу полонинських масивів (зокрема – Міжгірська та Славська верховини)¹⁸ є: перевага вівсяного ошипка, низька роль житнього хліба; перевага вівсяного чиру, вівсяної чи картопляно-вівсяної кулеші; докуповування зерна в разі нестачі; перевага начинки на основі бринзи, сиру, вурди та картопляно-сирної суміші; розвинута система харчування суббойкумени на основі варених мучних страв¹⁹.

- Харчування населення середньогірних та крутосхилових низькогірних районів, де населення брало активну участь у лісозаготівлі та лісосплаві (напр., Горгани, пра-Тересва), було подібним на вищезазначені ландшафти, втім там значно більшу роль відігравали страви на основі купованої муки (переважно кукурудзяної), які витісняли вівсяні не лише з раціону харчування лісових робітників, але і з домашньої кухні; традиційними є запозичена пулента-гопка.

Границею етнографічного регіону Бойківщина за ознакою мучні страви в міжвоєнний період, на нашу думку, слід вважати: головний гребень Полонинського хребта (виключаючи Буковські верхи, пра-Тересву), Розлучсько-Магуро-Ломнянський хребет, границі Парашківсько-Високоверхського масиву та Верхньодністерських Бескидів, Кальнівського та Сукельського районів Сколівських Бескидів, в Горганській частині – границю гір та підгір'я. Практично нема границі за цими ознаками із Лемківщиною, південно-східна границя Бойківщини (із Гуцульщиною) представляє собою широку перехідну зону, яка охоплює всі Скибові Горгани в басейні Бистриці Надвірнянської; перехідним клином між Бойківщиною та Підгір'ям слід вважати Майданське острівне низькогір'я. Північно-західна границя збігається з обрисами Західних Бешадів. Верхньодністерські Бескиди лише в міжвоєнний період остаточно втратили головні маркери бойківської культури, набувши статус перехідної зони, натомість їх частина – Берегове низькогір'я – отримало його ще наприкінці ХІХ ст. Так само перехідним клином слід вважати села пра-Тересви та правобережжя Жденівки (Підполоззя, Грабівниця).

Важко виокремити етнографічні райони на підставі розглянутого елемента, адже специфіка здебільшого носить зональний характер і відповідає принципам виділення екотипів або господарсько-культурних мікрозон.

Джерела та література

1. Тиводар М.П. Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.) / М.П. Тиводар // *Carpatica – Карпатика*. Етнічні та історичні традиції населення Українських Карпат кінця ХVІІІ – ХХ ст. – Ужгород, 1999. – Вип. 6. – С. 4–64.

¹⁷ Де хліборобство переважало над скотарством, а лісові промисли відігравали незначну роль в системі життєзабезпечення.

¹⁸ Відповідно там скотарство відігравало або провідну або надзвичайно важливу роль в системі життєзабезпечення.

¹⁹ У другій половині ХІХ – першій половині ХХ ст. переважно з купованої кукурудзяної муки.

2. Глушко М. Підгір'я – окрема етнографічна одиниця України / М. Глушко // *Вісник Львівського університету*. Серія Історична. – 2013. – Вип. 48. – С. 299–318.

3. Кожоляно Г. Етнографія Буковини / Г. Кожоляно. – Чернівці, 1999. – Т. 1.

4. Reinfuss R. Pogranicze krakowsko-góralskie w świetle dawnych i najdawniejszych badań etnograficznych / R. Reinfuss. – Lublin : nakł. Towarzystwa Ludoznawczego, 1946.

5. Czajkowski J. Historyczne, osadnicze i etniczne warunki kształtowania się kultur po północnej stronie Karpat / J. Czajkowski // *Zeszyty Sądecko-Spiskie*. – Т. 1 (2006). – С. 18–49.

6. *Etnografický atlas Slovenska*. – Bratislava, 1990.

7. Bădescu I. *Enciclopedia Sociologiei*, vol. I, II / Bădescu I. – București : Editura Mica Valahie, 2006.

8. Néprajzi csoport // *Magyar Néprajzi Lexikon* – [Електронний ресурс] // *Magyar Néprajzi Lexikon* <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/4-7.html>

9. Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 302.

10. Beňušová E. Tradície roľnícko-pastierskej kultúry na Orave v premenách času / E. Beňušová // *Dokumentácia druhej polovice 20. storočia a súčasnosti : XV. ročník odborného seminára Etnológ a múzeum sa podľa plánu uskutoční 8.-9.11.2011 v SNM Etnografickom múzeu v Martine*. – Martin : SNM, 2012. – С. 60–83.

11. Архів Інституту народознавства НАН України (далі – АІН НАНУ). – Ф. 1. – Оп. 2. – Спр. 469.

12. АІН НАНУ. – Ф. 1. – Оп. 2. – Спр. 610.

13. Павлюк С.П. Народна агротехніка українців Карпат другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (Історико-етнографічне дослідження) / С.П. Павлюк. – К., 1986.

14. Центральний історичний архів у Львові. – Ф. 19. – Оп. 14. Спр. 41; 116, 14, 183.

15. Гонтар Т.О. Народне харчування українців Карпат / Т.О. Гонтар. – К. : Наук. думка, 1979.

16. Артюх Л.Ф. Українська народна кулінарія / Л.Ф. Артюх. – К. : Наук. думка, 1977. – 155 с.

17. Plessingerová A. Vačování na papradských Kopanicích / A. Plessingerová // *Český lid*, 6 ročník, č. 1-2, 1951. – S. 118–126.

18. Зубрицький М. Село Кіндратів (Турецького пов.) / М. Зубрицький // *Зібрані твори і матеріали у трьох томах*. Т. 1: Наукові праці. – Львів, 2013. – С. 95–116.

19. Štika J. Lidová strava na Valašsku / J. Štika. – Vydavatelství KNEIFL, 1997.

20. Čaplovič P. Lud Oravy v minulosti / P. Čaplovič. – Martin, 1980.

21. Арутюнов С.А., Сергеева Г.А. Пища / С.А. Арутюнов, Г.А. Сергеева // *Материалы к серии Народы Кавказа*. – Кн. 4: Материальная культура (пища и жилище). – М. : ИЭА РАН, 1995. – С. 7–134.

22. *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska*. – Bratislava, 1995, t. 1.

23. Клиновецька З. Страви й напитки на Україні / З. Клиновецька. – К.-Львів, 1913.

24. Кобальчинська Р. Обрядові страви на Закарпатті та Покутті. Страви і пов'язані з ними звичаї та обряди, що побутують на Закарпатті в с. Річка Міжгірського району / Р. Кобальчинська // *Українська родина: рідинний і громадський побут*. – К., 2000. – С. 337–347.

25. Османов М.О. Система питания народов Дагестана (ХІХ–ХХ вв.) / М.О. Османов. – Махачкала, 1990.

26. Великович Д. Народна пожива в Турчанським повіті (Бойківщина) / Д. Великович // *Матеріали до української етнології*. – Т. 18. – Львів, 1918.

27. Кобільник В. Матеріальна культура села Жукотина Турчанського повіту / В. Кобільник. – Самбір, 1937.

Резюме

ТРАДИЦИОННЫЕ МУЧНЫЕ БЛЮДА КАК ОДИН ИЗ МАРКЕРОВ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО РЕГИОНА БОЙКОВЩИНА (КОНЕЦ ХІХ – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА ХХ В.)

Бойко И.А. (Львов)

На основе критического анализа опыта отечественной и зарубежной культурной (этнографической) регионализации автором предложены принципы выделения культурных регионов, областей и районов. На основе литературных, архивных и полевых материалов предложены этнографические границы Бойковщины и переходные зоны по маркеру *традиционные мучные блюда*, а также проведено сравнение особенностей этого аспекта материальной культуры региона с другими горными областями. В частности, автор считает главными маркерами бойковской культуры (выделенными самими носителями и их соседями) по исследуемому признаку: преобладание пресного и пресновидного хлеба, овсяного чира и субституттов теста на основе картофеля, в частности в тертых пирогах.

Ключевые слова: *Бойковщина, мучные блюда, культурный регион, ошипок, чир, гопка, этнографическая граница, переходная зона, тертые пироги.*

Summary

TRADITIONAL FLOUR DISHES AS ONE OF THE MARKERS OF BOIKIVSCHYNA ETHNOGRAFICAL REGION (THE END OF XIX – THE FIRST HALF OF XX CENTURY)

Bojko I.O. (Lviv)

Based on critical analysis of the domestic and foreign experience of culture (ethnographic) regionalization the author offers guidelines of highlighting cultural regions, provinces and districts. On the basis of literature, archival and ethnographic field materials the author proposes borders of Boikivschyna and transition zones on the marker *traditional flour dishes*, as well the author compares the features of this region material culture aspect with other mountain regions. In particular, the author considers Boikivschyna culture's main markers (allocated by the culture carriers and their neighbors) based on researched feature: the dominance of unleavened and similar to unleavened bread, oatmeal (*chyr*), substitutes potato-based dough, in particular – the grated (*terchani*) pies.

Key words: *Boykivshchyna, flour dishes, cultural region, oschypok, chyr, hopka, ethnographic borders, transition zone, grated (terchani) pies.*

Конопка В.М.

(Львів)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХЛІБОРОБСЬКИХ МОТИВІВ У КАЛЕНДАРНІЙ ОБРЯДОВІСТІ ЛЕМКІВ ЗАКАРПАТТЯ

УДК 398.332(=1:477.87):2-536.7

Анотація: На основі власних польових етнографічних матеріалів, джерел та наукової літератури автор розглядає одну з ділянок традиційної культури – календарну обрядовість. Стаття присвячена аналізу трансформації хліборобських мотивів в окремих календарно-обрядових комплексах зимового та весняно-літнього циклів. Аналізуються звичаї та обряди, пов'язані з обрядовим хлібом (“карачуном”, “паскою”), кутею, святом Благовіщення та оказіональні дії під час посухи чи бурі.

Ключові слова: *Лемківщина, календарна обрядовість, звичай, хліборобські мотиви, Благовіщення, “карачун”, кутя, сніп.*

Глобалізаційні процеси охопили усі сфери професійного, суспільного та духовного життя. Традиційна культура в такому випадку виступає “жертвою”, адже вона нівелюється, змінюється масовою культурою та інтернаціоналізується. Цьому сприяють й науково-технічні досягнення, зокрема механізація сільського господарства. Обряди і звичаї залишаються тільки у пам'яті респондентів, а тому з'ясування значення хліборобських мотивів в календарній обрядовості є актуальним.

Хліборобство здавна було основним заняттям українців, але й сьогодні воно не досліджено вповні. Здебільшого науковці цікавили проблеми, пов'язані з агротехнічною складовою, розвитком знарядь обробітку ґрунту, а також фіксація та аналіз фольклорних текстів, які супроводжували польові роботи. Зв'язок хліборобства з календарною обрядовістю, джерела хліборобських звичаїв та обрядів майже не висвітлені у фахових наукових виданнях або ж досліджувалися фрагментарно.

Календарній обрядовості лемків присвячено досить багато наукових та науково-популярних статей, але здебільшого закарпатська частина висвітлювалася в контексті розгляду народного календаря усієї Лемківщини. А тому етнографічний матеріал про хліборобські звичаї та обряди з Великоберезнянського та Перечинського районів Закарпатської області представлений недостатньо. Окремої уваги заслуговують тематичні статті Й. Вархол, І. Красовського та О. Остапик з історико-етнографічного дослідження “Лемківщина” [20, 21], а також наукові розвідки львівського народознавця М. Горбаль, яка з'ясовує специфіку зимової календарної обрядовості лемків [11, 12, 13]. Аналіз окремих хліборобських мотивів дослідженого ареалу міститься у наукових розвідках автора [17, 18, 19]. Однак джерельну основу складають польові етнографічні матеріали, зібрані автором статті у червні 2012 р. у селах Великоберезнянського (Загорб, Стужиця) та Перечинського (Ракове) районів Закарпатської області [2].

У цій розвідці зупинюсь на окремих звичаях та обрядах хліборобського характеру, адже обсяг статті обмежений. Метою даного дослідження є аналіз трансформацій традиційних хліборобських звичаїв та обрядів у хронологічній перспективі (кінець XIX – початок XXI ст.). Насамперед слід термінологічно означити, що автор розуміє під терміном “хліборобські мотиви”, тому пропоную наступне його тлумачення: під окремим хліборобським мотивом слід розуміти ритуал чи частину ритуалу (обрядодію), виражену у певних формах (вербальній, предметній та акціональній), що спрямовані на забезпечення врожаю злакових культур.

Найчіткіше хліборобські мотиви у різдвяній та великодній обрядовості виражені через обрядовий хліб (“карачун”, “паска”). Випікання спеціального хліба на Святий вечір на Лемківщині побутувало до середини XX ст. Поширення у лемківських селах хліба промислового виробництва спричинило занепад традицій, пов'язаних з випіканням як повсякденного хліба, так і обрядової випічки, зокрема у с. Стужиця респонденти стверджували: “Керечун я колись пекла у себе вдома. Но, я там мала піч – теперка вже не маю” [2, арк. 2]. Респондентка 1938 р. народження із с. Загорб розповідала: “Пекли давно, але то не за мене, то моя мати. Хліб кречун. Там мед клали в такуй маленьку фляшечку” [2, арк. 22]. Отож, про випікання такого типу обрядового хліба респондентам відомо, але не всі надалі дотримуються цього звичаю. У с. Стужиця хліб і далі випікають: “пекли на Святий вечір, і теперка печуть, називався керечун” [2, арк. 2]. На запитання, чому так називали різдвяний хліб, найчастіше можна почути відповідь: “Да я не знаву. Так його люди називали” [2, арк. 2].

У пам'яті респондентів зберігся опис приготування цього обрядового хліба, часто трапляються відомості про спеціальну начинку “карачуна”: “*А в тот карачун клався чеснок, мед – то ся там запхало. Капусту, фасолу, що ся варило на Святий вечір, то з того ся брало і то ся клало в тот керечун*” (с. Стужиця) [2, арк. 2]. Але станом на сьогодні такого способу випікання уже не дотримуються, “карачуном” називають простий хліб, а якщо щось запікають у середину, то мед або щось солодке (“*Карачун був, давали до нього мед, пекли перед Святим вечором – два дни свят і їли*” (с. Стужиця); “*Такі карачуни з повидлом, то в більшості вдома робили, з яфин, з малини*” (с. Загорб); “*Керечун – звичайний хліб, в середину клали насіння в нього і всьо: мед, мак. Колись був такий великий, тепер вже маленький. І теперка ми печи керечун*” (с. Ракове) [2, арк. 11, 19, 28])¹.

Вербальний компонент обрядів, пов’язаних з різдвяним обрядовим хлібом, редукувався, зокрема, примовляннями, які в минулому були обов’язковим елементом обряду, часто уже призабуті, і їх замінила молитва (“*На стіл карачун ставив хлоп кедь був, що примовляв при тому, я то не знаву*” (с. Стужиця) [2, арк. 2]). Натомість акціональна форма обряду побутує й сьогодні, зокрема, такі елементи як обмивання “карачуна” і членів родини у протічній воді, качання хліба від порога до стола², поділ обрядового хліба і наділення частинами з нього як членів сім’ї, так і худоби³.

Описи звичаю купання обрядового хліба в досліджених населених пунктах збігаються з описом із Бойківщини, який записав М. Зубрицький наприкінці XIX ст. у с. Мшанець [15, с. 37]: “*На Святий вечір ходили тай ся мили у потоці, тай тако воду несли. Там просто обмили обличчя, а господар з собою брали хліб керечун – трошки покропили водою того керечуна. То перед вечерю, клали на стіл і так вже то-то починали все їсти*” (с. Стужиця) [2, арк. 3].

Розпочинали їсти “карачун” у різний час, в минулому це здебільшого робили на Різдво, на третій день різдвяних свят чи на Новий рік (1/14.І). Сьогодні найпоширеніші варіанти – на Святий вечір чи в день Різдва. Респондентка із с. Стужиця згадує, як батько ділив хліб: “*Керечуна їли пак уже як то такої другий день. Казали “Бум ми карачун начинати”. То так го нарізали, взяли з одного боку, з другого такі маленькі куски. А було, що тако на Святий вечір си починало, та то пак давали коровам ті краюшки, всім по кусочку. Кілько було худоби у стайні, то шоткому давали*” [2, арк. 2].

Функціональне призначення обрядового хліба майже не зазнало змін протягом століть, а етимологія назви “карачун” викликала широку наукову дискусію. Зокрема, на думку А. Петрушевича, назва походить від “крачати” – ходити і є синонімом терміна “полазник” [22, с. 85] (детальніше про різдвяний хліб “карачун” див. дослідження Л. Герус, М. Глушка, Р. Кіся та М. Маєрчик [9; 10; 16]). Семантичне значення різдвяного хліба можна проаналізувати, наприклад, на основі звичаю переховування господаря за одним або декількома хлібами, який донедавна був поширений на Лемківщині, Гуцульщині, Поділлі, неодноразово був записаний в інших етнографічних районах, зокрема, на Полтавщині О. Воропаєм [6, с. 100]. Простий аналіз елементів цього звичаю не дає точних відповідей його спрямованості, хронологічної давності. Семантику звичаю можна зрозуміти, зробивши порівняння з іншими слов’янськими народами, заглибившись у минуле. Данський хроніст Саксон Граматик, який жив у XII ст., залишив опис звичаїв західнослов’янських племен. Зокрема, слов’яни, які населяли о. Рюген, під час свята на честь Світовита випікали великий пиріг, який досягав у висоту зросту людини. Жрець Бога ставав за пиріг і запитував усіх, чи вони бачать його. Якщо відповідали, що його видно, то жрець бажав, щоб наступного року ті ж люди не змогли його побачити [23, с. 260]. Хронологічна віддаленість звичаю слов’ян о. Рюген та фіксації того ж звичаю в українців у

¹ Один із варіантів: “*Крачун... То ми починали тот хліб керечун аж на Новий Рік їсти. Круглий такий. Так ми тако зробили всередині там меду таку скляночку маленьку, яка страва була, то страву туди. То спекли... Великий крачун... різали та й їли. Худобі давали сь ми на Святий вечір кусочок такого хліба. Йшли до річки і той карачун водою обмивали – та пішли. Йшли з хлібом до ріки. На Святий вечір. Хлоп йшов. Йшов в воду, зачер крачун тай так*” (с. Стужиця) [2, арк. 13].

² Це відбувалося так: “*Брали колач коли рано йшли до криниці брати воду і тим колаче качали. Кедь колач перевернувсі верх ногами то кажуть шо сі буде вести*” (с. Ракове) [2, арк. 28].

³ Наділення худоби частинами “карачуна” чи паски було обов’язковим елементом різдвяної чи великодньої обрядовості, адже вважали, що “*Худоба говорить на Святий вечір так інколи гвари. Кедь не покормиши буде худоба казати “Ой який я голодний як тріска, так би мій газда був цулий рук такий*” (с. Стужиця) [2, арк. 13]. Один із варіантів – це коли ходили до худоби з хлібом на другий Святий вечір: “*То клич ми женський Святий вечір – газда йде до хліва чи до стайні. Бере в рушник замотує хліб. І не йдуть ножом різати, а ломлять – і кормить худобу*”; “*З паски давали сь ми окрайочку. З кінця тої кори трошки*” (с. Загорб) [2, арк. 19, 23]. У с. Ракове: “*Кедь дають із керечуна худобі, з паски. Вирізали середину і метали худобі. Мед тримали, бо корисний той мед, бо він вважався свяченим. Ну як приходиши з свяченим додому ріжеш на три боки паску і даєши худобі, а то дальше починали їсти. То і тепер так дають*” [2, арк. 29].

середині XIX ст. та на початку XXI ст.⁴ свідчить про збереженість архаїчного пласту хліборобських мотивів у народному календарі українців.

Якщо ж проаналізувати найпоширенішу назву різдвяного хліба – “карачун”, то лінгвістичні дані підтверджують, що термін був перенесений із позначення календарного періоду на окреслення ритуального хліба. Зокрема, українське населення області Воєводина в Сербії, яке переселилось туди із Закарпаття ще в XVIII ст., використовує на означення усього святкового періоду словосполучення “крачуни швета” [16, с. 462], а у румунів свято зимового сонцестояння називають “Кречун” [14, с. 27].

Хліборобські мотиви у різдвяно-стрітенському періоді також виражені через атрибути жнивництва. Сноп на зимові свята у минулому спеціально тримали з часу обжинок (“*Клали позже сноп тот і так от крачун, то так довоєнно так було*” (с. Стужиця) [2, арк. 2]), у радянський період цей звичай виходить із вжитку, з цього часу якщо й брали снопа, то будь-якого, лиш аби він підходив естетичним уподобанням селян.

Більшість респондентів уже не жали на своєму полі, а пам’ятають лише колгоспи. Отож відповіді на запитання “Це був перший чи останній сніп?” не вдалося записати. Щодо назви, то “називали сноп та й всьо” [2, арк. 4–5, 13]. Його ставили у “святому куті” (покуть) або й безпосередньо на стіл, за який мала сідати сім’я до “святої вечері” (сучасний варіант).

Інформації про обрядодії з атрибутами жнивництва у обстежених населених пунктах вдалося зафіксувати обмаль, зокрема, звичай молотби святкового снопа (початок весняної сіви зерном із цього снопа) чи купання його в ріці респондентам невідомий. Спогади про дії із снопом по завершенні свят стосуються останніх десятиліть – його дуже часто зберігають у вікні, пояснюючи це “*бо кінець святам*” чи “*щоб миши не найшли то в вікно мусиш класти*” (с. Загорб) [2, арк. 18, 23]. Серед акціональних дій, пов’язаних із соломою, побутує звичай спалення на воротах (“*На Степана забирають і палили в хвіртці солому*” (с. Ракове) [2, арк. 28]). Згадка про жнивницький атрибут “бороду” лише єдина: “*Спеціально зв’язане зерно докупи, то їдні кажуть, що то ворожать*” (с. Загорб) [2, арк. 20]. Про прикмети, ворожіння на врожай за допомогою атрибутів жнивництва респонденти не розповідали (“*Ну люди старі знали, но я не знала нич такоє. Не знала бо мене ніхто не вчив*” (с. Стужиця) [2, арк. 4])⁵.

Окремо слід зупинитися на обрядовості, пов’язаній із кутею, адже в цих обрядах і звичаях проявлялися як хліборобські, так і поминальні мотиви. Респонденти, яких було опитано, стверджували, що у них такої страви як кутя не було: “*Колись не знали в нашій селі за кутю*” (с. Стужиця); “*В нас не робили колись кутю. Такої не знали робити. А теперка вже так навчилися по телевізору, і вже по Україні порозходилися, тай вже знавут такоє*” (с. Загорб); “*Куті в нас немає*” (с. Ракове) [2, арк. 14, 24, 29]. М. Горбаль, описуючи села західної Лемківщини, зазначає: “*Давніше цієї страви в тих краях цілком не було, бо пшениці в горах не сіяли – там вона не родилась. Натомість варили кашу з ячменю (пенцак), який родив добре*” [11, с. 223]. Твердження про пшеницю вдалося записати і автору: “*Сіяли жито, пшеницю ні, вона тут у нас просто не доспіває*” [2, арк. 17]. Деякі дослідники вважають, що традиція приготування куті на Лемківщині в минулому невідома, а привнесли її греко-католицькі чи православні священики, а пізніше – вчителі [24, с. 104].

Давні слов’яни для пояснення зміни пір року вдавалися до аналогій. Зокрема, за аналогією із життєдіяльністю людини (удень вона працює, а вночі – спить), вони ділили річне календарне коло на два періоди: коли земля животворна та коли вона завмирає, “спить”. Ще точніше це проявилось у порівнянні пір року з життєвим циклом людини: народження – юність – старість – смерть (весна – літо – осінь – зима). У сукупності ці вірування привели до виникнення міфу “про вмираючу та оживаючу природу” [26, с. 425–427].

З поширенням християнства такі вірування змінювалися. Тож станом на другу половину XIX ст. домінуючим поясненням характеризованої обрядовості стали розповіді про те, що певні свята чи святі “зачиняють” і “відчиняють” землю. Першою функцією наділяли такі свята, як Воздвиження (14/27.IX), св. Дмитра

⁴ Наприклад І. Браник в 1875 р. так описує цей звичай: “*У галицьких русинів в перший святий вечір: за пиріг сідає батько і питає дітей чи бачать його. Діти відповідають – “Не бачим”. “Дай Боже, щоб і на той рік не побачили”. Смысл того звичаю состоить очевидно в бажанні, щоб батька не було видно за висотою хліба і на нивах*” [5, с. 11]. Цей звичай мені вдалося записати у 2013 р. на Буковинській Гуцульщині: “*То каже [господар – В. К.]: “Чи бачите мене за хлібом? Дай Боже щоб ви були з хлібом, би був у вас гаразд з сьогоднішнього дня на столу” [...]. То до дітей звертався, до жінки*” (с. Гробище Путильський р-н Чернівецька обл.) [3, арк. 22]. Під час етнографічної експедиції на Волині фрагментарні відомості про звичай, коли батько символічно ховався від дітей за книшами, записав Т. Ярош у с. Града (Кременецький р-н Тернопільська обл.). Цей запис не є повним, але розширює географію фіксації: “*А от на Багатий вечір наготують багато страв, сідає батько за стіл і кажуть до дітей: “А ну, діти, сідай-те”, – а вони кажуть: “А де ж наш тато?” – а тей тато каже: “А то ви мене не бачили, то щоб ви мене на старість не бачили”*” [7, с. 229]. Детальніше про фіксацію цього звичаю у різних слов’янських народів, насамперед, південнослов’янського масиву, див. дослідження російського етнологіста Н. Толстого [25, с. 313–409].

⁵ Детальніше про семантику і символіку зазначених ритуалів див. праці [18, 19].

(26.X/8.XI) або св. Михайла (8/21.XI). Натомість “відчиняли” землю Благовісник (собор архангела Гавриїла – 26.III/8.IV), св. Юрій (23.IV/6.V), св. Марко (25.IV/8.V) або ж неперсоніфіковане свято Благовіщення (25.III/7.IV). Зокрема, на дослідженій території респонденти з с. Стужиці розповідали: “*То Благовісник, ми уже знаємо, що земля вже оживає, то вже весна*” [2, арк. 12]. А наприклад, респонденти зі східної частини Бойківщини говорили: “*Дмитро передає землю на віддих Юркові*” [4, арк. 31].

У досліджених лемківських селах Великоберезнянського та Перечинського р-нів збереглися народні вірування, пов’язані із “відкриттям” землі. Усі респонденти пов’язували це із святом Благовіщення (“*То до Благовіщення нічого не робили на землі. Люде не хтіли до Благовіщення землю кивати, бо знали казати, не треба кивати*” (с. Стужиця); “*Такоє казали, що не можна на землі робити до Благовіщення, бо земля ще спочиває. На Благовіщення вишито оживає. Ніхто не садить ніц до Благовіщення*” (с. Загорб) [2, арк. 15, 24]). Сьогодні цієї заборони уже мало хто з респондентів дотримується: за сприятливих погодних умов весняні польові роботи розпочинають до свята Благовіщення. Однак заборони на виконання будь-яких робіт у саме свято чи наступного дня дотримуються повсюдно (“*На Благовісника не можна рухати землю. До Благовісника може. А коли Благовісника, то всяка нечистота виходит з землі. В тот день не можна, то великий празник*” (с. Загорб) [2, арк. 19]). Найчастіше респонденти під час інтерв’ювання відзначали: “*Говорили, що до Благовіщення не можна землю чіпати. А одні кажуть, що треба до Благовіщення садити*” (с. Ракове) [2, арк. 30]. Такий тип відповідей свідчить, що здебільшого таких заборон на роботу на землі дотримувалися, орієнтуючись на авторитет (традиції, батьків, сусідів, церкви, ЗМІ тощо), і саме ставлення до цього в українських селян змінювалось впродовж життя.

Натомість інформації про свята чи святих, які “зачиняють” землю зафіксувати під час опитування респондентів не вдалося, відповіді респондентів зводилися до того, що “*восени можна робити до снігу*” [2, арк. 12].

Важливого значення українські селяни надавали першому грому, зокрема, коли і з якого боку він пролунає уперше (“*Кидь з пуд сонця загриміло, то буде сухий рук, а кидь з запада, то вже знавуть казати – буде мокрий рук*” (с. Стужиця) [2, арк. 15]). Щодо цього в Україні існувала низка варіантів, зокрема на Гуцульщині: “*Якщо з сходу вдарє грім, то буде непогана погода, а якщо з заходу, то буде дуже темрява погода і наводнення може багато бути*” (с. Гробище Путильський р-н Чернівецька обл.) [3, арк. 28]; волинсько-опілянському пограниччі: “*Перший грім, – то таке було віщованіс, як вже земля стресла сі, вже можна робити. Як було до Благовіщення вже перший грім, то не схвалювали вже. Ше голій ліс, то ше, як громовиця загримла на голій ліс, ше листя не було, то віщували, же то недобре. Урожая не буде доброго*” (с. Спас, Кам’янка-Бузький р-н, Львівська обл.) [1, арк. 13–14]; “*Землю не касали, поки грім не вдарє. То голодний рік буде, [...] якщо тут [на півночі – В.К.] загриміло, а тудя [на південь – В.К.] пішло, то буде мокрий рік. То чути, він отут загримів і посунувся тудя. Як сюда на полудне [на схід – В.К.], то на добрий рік*” (с. Соколя, Буський р-н, Львівська обл.) [1, арк. 32]. Отже, селяни вірили, що найуспішніший рік пророкує перший грім, який ударив після Благовіщення, пролунавши зі сходу. Варто також додати, що згідно з відомостями І. Гальки, подоляни вірили: саме після першого грому (“*як земля стрясеться*”) розпочинається ріст пагонів різноманітних рослин (“*зелень із землі виходить*”) [8, с. 3].

Якщо ж проаналізувати локальну специфіку досліджених населених пунктів, то повсюдно вважали, що перший грім має бути після Благовіщення (“*Перший грім то по Благовіщенню, а якщо до Благовіщення вдарив, то казали, що це погано, бо буде мокре літо. А якщо після, то буде сухе з промежутками*”; “*Як до Благовіщення, то будуть тісні роки, тяжкі, а кидь по Благовіщенню, то ліпше*” (с. Загорб) [2, арк. 19, 27]. Станом на сьогодні подекуди вірування у перший грім трансформувалися, і коли його почують до свята Благовіщення, то це не віщує ніяких негативних наслідків, а лише прихід весни (“*Як перший грім до Благовіщення загримить, то так говорили, що пробудилася земля. Загриміло скоро в яри – вже пробудилася земля*” (с. Ракове) [2, арк. 30]).

До початку і завершення польових робіт, як і будь-яких загалом, приурочені традиційні формули звернення та подяки. Як розпочинали роботу, промовляли “*Господи Боже помагай*”, а як завершували – “*Дякую Господи же сь ми помуг то-то докончити*” або “*Дякувати Богу жем зробила або зробив*”. Предметна форма традиційних хліборобських звичаїв та обрядів, пов’язаних з весняними польовими роботами, проявилась у ритуалах з хлібом, який обов’язково брали з собою у поле⁶.

Локальною особливістю досліджених лемківських сіл було вірування про те, що шматок незасіяного поля є наслідком злих намірів, які могли спричинити навіть смерть когось з членів сім’ї чи односельців власника цього поля (респонденти згадували про цю заборону: “*Кидь орали, а лишили не досіяно, то дуже*

⁶ Детальніше про це див. [18, с. 73–88].

гойкали люди, жеби досіяли, бо тому дождь не падат” (с. Стужиця) [2, арк. 9]⁷). Тому кожний селянин вважав своїм обов’язком досягти такий шматок ріллі. Такі вірування та застороги і нині побутують на досліджених теренах.

Певними магічними діями українські селяни прагнули забезпечити сприятливу погоду для дозрівання злакових культур. Здебільшого їхньою метою була охорона врожаю у полі від згубного впливу надмірної кількості опадів, бурі чи посухи. Превентивні дії проти цих погодних явищ в основному зводилися до заборони на певні види робіт із конкретною календарною прив’язкою або без неї та дотримання певних звичаїв. У сусідніх селах були поширені декілька різних варіантів: у с. Загорб першого тижня після Великодня не працювали (“*у нас такої не роблять нич*”), а у с. Ракове виконували сільськогосподарські роботи (“*в той тиждень якраз все і садять, кажуть, що в Світлий тиждень треба садити*”) [2, арк. 25, 30]. Унікальні роботи в “зелений” вівторок (дев’ятий четвер після Великодня – Євхаристія), особливо поважали дні св. Миколи (13/22.V) (“*На Ярні Мікулки вообше не можна робити, не прати, не нич. Бо то такоє свято годное*” [2, арк. 7]), Пантелеймона (27.VII/9.VIII) (“*ми гварим Палія*” [2, арк. 15]). У с. Загорб респондент відзначив свій перелік великих річних свят, в які не можна працювати: “*Свята Марія єдна, друга, Ілля, Михайла. На Палія не мож, особливо з сіном не можеш робити. То може ся буря зробити і грім ударить – згорить усьо*” [2, арк. 19–20].

На свято Петра і Павла (29.VI/12.VII) проводили обходи полів: “*В той день ходили на царину, вінці вили на крижі [хрести – В. К.] в церкві, ходили рвали колосся для того*”; “*Йшли на поле на Петра, там молилися, святити царину жеби Бог сохранив від града*” (с. Стужиця) [2, арк. 7, 14]. Нині про обходи полів респонденти розповідають як про давно минулі події: “*Ходили, ходили в царину, а теперка вже не ходять, ходили так і пуп (священик) ходив і свячену воду бризкав, а тепер вже того не є*” (с. Стужиця); “*Колісь йшли, з крижками, з церкви брали*” (с. Загорб) [2, арк. 8, 25]⁸.

Загальнопоширеними серед слов’янських етносів були вірування у те, що люди, які померли передчасною або неприродною смертю, можуть спричинити посуху та неврожай. Зокрема, це відбувається тоді, коли їх поховують на “чистому” місці (цвинтарі) [25, с. 93]. Якщо про такий випадок ставало відомо під час посухи, то громада вживала заходів, включно з руйнацією могили “нечистого” покійника. Поширеними були й вірування, пов’язані з причинами затяжних дощів. За народними уявленнями, їх могло спричинити приховане поховання позашлюбної дитини: її душа не може знайти спочинку, й тому дощ падатиме доти, доки не виміє закопане тіло і його не захоронять правильно (с. Стужиця, Загорб) [2, арк. 21].

Серед оказіональних звичаїв викликання дощу цікавий варіант вдалося записати у с. Стужиця, де висувалися спеціальні вимоги до виконавця обряду: “*Вона вдовиця була, а я сирота була, нянько вмер, мати вмерла. Вона мене все так любила: “Ганько пуйдь ми, пуйдь ми”. Та й я все з ньов ишла. Я нікому нич не казала, нич, лем з ньов пойду, а вона вже про то, шо робити там знала*” [2, арк. 9]⁹. З цього опису помічаємо, що дієвим цей звичай за народними віруваннями був лише тоді, коли виконавцями одночасно були вдова з дитиною-сиротою. За свідченням респондентів цей звичай побутував ще в середині ХХ ст., натомість сьогодні його не виконують, бо немає “знаючих людей”.

Своєрідною формою звертання до авторитету предків є згадки про інший звичай викликання дощу: “*Та інколи то було, але то вже, то не за мене, я за то не тямлю тямки. Наші діди були то так, лопату, шо паску саджати в п’єц, ту лопату знали класти*” (с. Стужиця) [2, арк. 15]. Натомість, на початку ХХІ ст.

⁷ Варіанти: “*Як хтось зорав поле, а не засіяв, то тогди дождь не падат. В нас теперка такої не є, бо то не много поля, то сотина. Але коли било так анди, а кидь сіявсі, а там десь лишив, не досіяв, ну то пак все гойкали на того же: “Туво не досіяв та й дощ не падад”*; “*То було, за то борозда жеби стояла не була порожна, так знали казати: “Йой та тому дождь не є, тому, бо має борозди хтось”, як казати чи не посадив, не засіяв*” (с. Стужиця) [2, арк. 8, 16].

⁸ Варіанти: “*Святити, то святити, лем я не тямлю в який то час, шо ишли так у поле та святити. То вже било так, шо вже било жито, та й колосся било такої на ньом. Та то пак там ходили, святити, ше й рвали. Перед Петрами. А на Петра вже й вінці вили на тудо – на крижі ву церкві. Ходили та рали то-то колосся, а пак вже вінці лем на тому. Ну Петро – то велико свято*” (с. Стужиця) [2, арк. 7].

⁹ Запис подаю повністю: “*Знаву такої же так ек дождь на літо не падав, но тозьми ходили, я з єднов жонов. Ходила аж под границю, на болото. Прийшли зь ми домув і намочили сь ми тото болото так в рядну і положили сь ми, але не в ріку, не у такоє поточинку, жеби било би так, аби ишла вода. А кидь в ріку, то пойде тов водов та й всьо, а так жеби мокло. Но, мене все стара сусіда: “Анько пудь зо мнов, пудь зо мнов на болото, пудь”. Там де все ми так йшли, де все було мокро, ци била хвиля, ци шо било, але у в тум місці все такої било млака. Ну то з того мись знали брати та зьми несли так в поточину, тай зь ми мачали жеби дощ помалу падав. То брали ту млаку і несли так собі, домув. Так сь ми несли в поточинку, так во де в нас ту поточина є така невеличка, шо так лем помаленьку йде, і там зьми положими жеби то-то пур мокрий бил. Не нараз. Ну і воно вже знало, ну я не знаву ци тому ци так Бог дав, але вже знало помалех хмаритися, хмари іти, гриміти і зачав дощ падати*” [2, арк. 8–9].

форми викликання або ж припинення дощу (бурі) уже набули релігійного характеру (“Коли довго дощ падав, то спеціальна служба нанімалася. Колись то і посуха була, то нанімали службу, щоб дощі прийшли” (с. Загорб) [2, арк. 21]).

Серед народних способів припинення бурі, які побутують сьогодні, варто виділити варіант спалення священого зілля: “Я знаву коли гримит ну маю такой, коли святять на Петра колосся, чи ше шос такой свячене. А коли вже дуже гримит, я йду беру граней і того мало, того-того, і палю. І то-то надвур, і то-то курит помалу, і буря стає вже бо то свячене. То не тільки шо на Петра колосся свячене, хоть коли, лем би свячене” (с. Стужиця) [2, арк. 8]. Збереглися й оказіональні звичаї апотропеїчного характеру, пов’язані з різдвяним снопом, яким відганяли бурю: “То коли буря йшла, то знали. Бралам того снопа і розганяла, то треба махати снопом” (с. Стужиця) [2, арк. 5].

Проаналізувавши специфіку окремих хліборобських мотивів у календарній обрядовості зимового та весняно-літнього циклів, можна констатувати, що відбулася редукція, або ж відмирання традицій – більшість звичаїв та обрядів, яких повсюдно дотримувались ще в середині ХХ ст., сьогодні залишилися лише у пам’яті респондентів старшого покоління. Трансформація частини обрядів відбулася у напрямі зміни функціонального призначення чи конотації – обряд чи звичай, який в минулому виконував апотропеїчну чи прогностичну функцію, тепер виконує лише естетичну. Важливо підкреслити, що багато звичаїв збереглися завдяки зверненню респондентів до авторитету предків чи традиції, оскільки відступ від споконвічно усталених дій трактується ними негативно.

Джерела та література

1. Архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 674. Польові етнографічні матеріали до теми “Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців”, зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем у Кам’янка-Бузькому та Буському районах Львівської області 6–8.07.2012, 40 арк.
2. Архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 680. Польові етнографічні матеріали до теми “Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців”, зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем у Великоберезнянському та Перечинському районах Закарпатської області 5–6.06.2012, 30 арк.
3. Архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 697. Польові етнографічні матеріали до теми “Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців”, зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем у Путильському районі Чернівецької області 25–27.05.2013, 51 арк.
4. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. – Ф. 119. – Оп. 17. – Спр. 250-Е. Польові етнографічні матеріали до теми “Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців”, зафіксовані студентом третього курсу Конопкою Володимиром Михайловичем у Богородчанському районі Івано-Франківської області 11–22.07.2008, 110 арк.
5. Браник І. Народні обряди у славянь. – Львовь : Изъ типографіи Ставропигійского Института во Львовь, 1875. – 58 с.
6. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис : у 2 т. / Олекса Воропай. – Репринтне видання. – К. : Оберіг, 1991. – Т. 1 : Зима. Весна. – 455 с.
7. Галайчук В. Різдвяно-Водохрещенські свята в околицях Кременця / Володимир Галайчук // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2009. – Вип. 44. – С. 215–240.
8. Галька І. Народні звичаї і обряди зь над Збруча / Ігнатій Галька. – Львовь : типомъ Института Ставропигійского, 1862. – Ч. II. – 56 с.
9. Герус Л. Хліб у різдвяно-новорічних святах українців / Людмила Герус // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів : Наукове товариство імені Шевченка, 2010. – Т. CCLIX : Праці Секції етнографії і фольклористики. – С. 57–82.
10. Глушко М. Походження та джерела вчиненого хліба в українців (культурно-генетичний аспект) / Михайло Глушко // Народознавчі зошити. – Львів, 2012. – № 1. – С. 3–18.
11. Горбаль М. “Дідух” (“дід”), кутя в різдвяній обрядовості Лемківщини. Типологія та семантика / Марія Горбаль // Народознавчі зошити. – Львів, 2012. – № 2. – С. 218–226.
12. Горбаль М. Різдвяні вогні в обрядовості лемків / Марія Горбаль // Народознавчі зошити. – Львів, 2008. – № 1–2. – С. 40–48.
13. Горбаль М. Хліб у різдвяній обрядовості лемків / Марія Горбаль // Народознавчі зошити. – Львів, 2006. – № 1–2. – С. 126–131.
14. Златковская Т. Д. Исторические корни Европейского календаря / Т. Д. Златковская // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. – М. : Наука, 1983. – С. 24–39.
15. Зубрицький М. Народний календар, народні звичаї і повірки, прив’язані до днів в тижні і до рокових свят (Записані у Мшанці, Староміського повіту і по сусідніх селах) / Михайло Зубрицький // Матеріяли до українсько-

руської етнології. – Львів : з друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка, 1900. – Т. III. – С. 33–60.

16. Кісь Р. Аграрна верства архаїчної обрядовості Карпатського ареалу / Р. Кісь, М. Масрчик // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат : у 4 т. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. – Т. II : Етнологія та мистецтвознавство. – С. 459–472.

17. Конопка В. Хліборобські мотиви у великодньому та пізньовесняному циклах календарних звичаїв та обрядів українців Південно-Західного історико-етнографічного регіону України / Володимир Конопка // Етнічна історія народів Європи. – К., 2014. – Вип. 42. – С. 31–39.

18. Конопка В. М. Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців Південно-Західного історико-етнографічного регіону України : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.05 / Конопка Володимир Михайлович ; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича, Ін-т народознавства. – Львів, 2015. – 266 с. (рукопис зберігається в Архіві Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 740).

19. Конопка В. Хліборобські мотиви в Різдвяно-водохрещенському циклі свят на Бойківщині / Володимир Конопка // Фортеця : збірник заповідника “Тустань”. – Львів : Колір ПРО, 2012. – Кн. 2. – С. 594–610.

20. Красовський І. Календарна обрядовість / І. Красовський, Й. Вархол // Лемківщина : [у 2 т.]. Історико-етнографічне дослідження. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. – Т. 2 : Духовна культура. – С. 113–123.

21. Остапик О. Одиниці виміру, народні прикмети та народний календар / О. Остапик // Лемківщина : [у 2-х т.]. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. – Т. 2 : Духовна культура. – С. 127–136.

22. Петрушевич А. С. Общерусской дневник церковных, народных, семейных праздников и хозяйственных занятий, примѣтъ и гаданий / А. С. Петрушевич. – Львовь : Типомъ и иждевениемъ Института Ставропигійского, 1863. – 104 с.

23. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1994. – 608 с.

24. Сивицький М. Різдво / Микола Сивицький // Лемківщина : земля – люди – історія – культура. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1988. – Т. II. – С. 102–111. (Записки НТШ. – Т. 206).

25. Толстой Н. И. Очерки славянского язычества / Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 2003. – 622 с.

26. Фрээр Дж. Дж. Золотая ветвь : Исследование магии и религии / Дж. Дж. Фрээр. – Москва, 2006. – 960 с.

Резюме

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИХ МОТИВОВ В КАЛЕНДАРНОЙ ОБРЯДНОСТИ ЛЕМКОВ ЗАКАРПАТЬЯ

Конопка В.М. (Львов)

На основе собственных полевых этнографических материалов, источников и данных научной литературы автор рассматривает один из аспектов традиционной культуры – календарную обрядность. Статья посвящена анализу трансформации земледельческих мотивов в отдельных календарно-обрядных комплексах зимнего и весенне-летнего циклов. Анализируются обычаи и обряды, связанные с обрядным хлебом (“карачун”, “пасха”), кутьей, праздником Благовещения и окказиональные действия во время засухи или бури.

Ключевые слова: Лемковщина, календарная обрядность, обычаи, земледельческие мотивы, Благовещение, “карачун”, кутья, сноп.

Summary

AGRICULTURAL MOTIFS TRANSFORMATION IN THE CALENDAR RITUALITY OF TRANSCARPATHIAN LEMKOS

Konopka V.M. (Lviv)

On the basis of own field ethnographic materials, sources and scientific literature the author presents investigation in one of the areas of traditional culture – the calendar rituality. This paper analyzes the transformation of agricultural motifs in some calendar ceremonial complexes of winter and spring-summer cycles. Customs and rituals, associated with ritual bread (“karachun”, “Easter”) kutia feast of the Annunciation and the occasional action during drought or storm are analyzed.

Key words: Lemkivshchyna, calendar ritual, custom, agricultural motifs, Annunciation, “karachun”, kutya, sheaf.

Ципишев С.І.
(Львів)

ВИКОРИСТАННЯ ХЛІБНИХ ВИРОБІВ У ЗИМОВІЙ КАЛЕНДАРНІЙ ОБРЯДОВІСТІ ЗАХІДНОЇ ЧАСТИНИ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ ТА ПРИЛЕГЛОГО ПІДГІР'Я

УДК 398.332 (477.81)

Анотація: Розглядається використання обрядових хлібних виробів під час свят зимової календарної обрядовості в західній частині Українських Карпат. Описується їх видове різноманіття, особливості приготування та вживання, обрядовий комплекс, основною та невід'ємною частиною якого вони є. Особливий акцент зроблено на звичаєвості, пов'язаній із обрядовим хлібом.

Ключові слова: обрядові хлібні вироби, хліб, календарна обрядовість, “керечун”, “купання керечуна”, Різдвяні свята, зимові свята, західна частина Українських Карпат.

Українські Карпати протягом тривалого часу є об'єктом особливої уваги дослідників народної культури. Західна ж частина цього географічного регіону цікава збереженням цілого ряду самобутніх реліктових явищ. Власне через цю самобутність цілий ряд проблем потребує подальшого вивчення та опрацювання. Стосується це, на думку автора, і використання хлібних виробів у зимовій календарній обрядовості. Саме тому в нашій роботі ми хочемо розглянути питання видового різноманіття цього обрядового хліба, його районування, використання та ролі у звичаєвості.

Брак етнографічного матеріалу, на думку автора, спостерігається й у питаннях, що стосуються зимових свят календарного циклу. Стосується це й вірувань, і обрядовості, і святкової атрибутики, а найбільше – її локальних варіантів, що можуть дещо виділятися із загальноукраїнського контексту. Зокрема, значною самобутністю вирізняється Карпатський регіон, де окремої уваги заслуговує західна його частина, що заселена такими етнічними групами українців, як бойки та частково лемки, різдвяні традиції яких багато в чому схожі. Досить повно культура цих частин українського народу описана у таких хрестоматійних працях: “Бойківщина” [7] та двотомник “Лемківщина” [15], що побачили світ завдяки невтомній праці дослідників із Інституту народознавства НАН України (Львів) та Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії (Київ). Етнолінгвістичний словник “Славянские древности” [17; 18; 19], що видається у Росії, теж дозволяє почерпнути значний об'єм непересічної інформації. Великий інтерес викликає і збірник “Хлеб в народной культуре” [20], що виданий у Москві та містить наукові напрацювання авторів із багатьох країн колишнього СРСР, частина із яких стосується зимової календарної обрядовості. Це, зокрема, публікації Т. Вороніної, Ю. Мисько, А. Кузнецової, Т. Гонтар, Г. Кожоляно. Окрім того, не слід забувати про матеріали, залишені корифеями української народознавчої думки, що їх можна почерпнути, зокрема, із книг “Матеріальна культура села Жукотина Турчанського повіту” [3] та “Подорож в Українські Карпати” [16]. Ну і, звичайно ж, не можливо обійти увагою знану роботу М. Сумцова “Хлѣбъ въ обрядахъ и пѣсняхъ” [4]. Однак всі ці праці дають лише загальну інформацію, в той час як значна кількість важливих подробиць залишається висвітленою недостатньо. Стосується це і обрядового хліба, що випікався впродовж всього зимового періоду. Взагалі розвідки, спрямовані, власне, на дослідження традиційного випіку, що стосується до зимової календарної обрядовості, розпочались в західній частині Українських Карпат порівняно недавно. Надзвичайно цікаву інформацію, що стосується цієї проблеми, можна знайти у працях наших сучасників: М. Глушка [8], Л. Горошко [11], К. Кутельмаха [13], згадуваної вже Т. Гонтар [10] тощо. Що стосується відомостей із українських етнічних територій, що після закінчення Другої світової війни відійшли до Польщі, то почерпнути їх можна, до прикладу, із розвідок Кінгі Уляш [22].

Однак, попри все, польові дослідження і дотепер не перестають тішити пошуковців новою непересічною інформацією, що невідома або недостатньо висвітлена у сучасній етнології. Саме тому польові матеріали, зібрані автором в 2007–2013 рр. на території західної частини Українських Карпат та прилеглого підгір'я, дозволяють досить докладно розглянути пласт матеріальної та духовної культури, що пов'язаний з використанням хлібних виробів у зимовій календарній обрядовості. Окремо слід зазначити, що для кращого розуміння явищ, зафіксованих у цьому регіоні, їх слід розглядати у контексті культурного спадку всієї України. Безсумнівно, що наведене вище твердження стосується і обрядових хлібних виробів, які випікались впродовж календарного циклу зимових свят у західній частині Українських Карпат і на прилеглому підгір'ї.

Як приклад можна навести випікання обрядового хліба на свято Андрія (13 грудня), яке було надзвичайно поширеним і на Великій Україні. Зокрема, зафіксовано його приготування в кількох випадках на обстеженій гірській частині ближче до підгір'я та на самому підгір'ї, однак масовим це явище не було. До прикладу, на Старосамбірщині цей випік називали пиріжками або “колачиками” [21, с. 137]. Це були невеликі округлі булочки, з якими дівчата ворожили про майбутнє заміжжя. Для цього булочки розкладали на лаві, запам'ятовували, де чия і пускали пса, чию вхопить найшвидше – та й заміж вийде. Набагато цікавішим був процес ворожіння на Турківщині. Печиво, котре тут пекли, називали “бубликом”, випікали 3–4 штуки, зверху прикрашали присипкою і “звіздочками” з твердого, прісного тіста. Був цей бублик 20–30 сантиметрів у діаметрі. На Андрія молодь йшла на “вершок” (гору), при цьому пильнували, щоб дівчат і хлопців було порівну, щоб можна було створити пару. Піднявшись, влаштовували забаву із частуванням, зокрема пригощались яйцями, м'ясом, “бубликами”. Пізніше палили околоту, і дівчата “вівкали” (гукали), ворожаючи на майбутнє заміжжя. Вважалось, “як голос піде на долину” – віддасться, “як угору” – ні [21, с. 137].

Проте найхарактернішим та повсюдно відомим на обстеженій території обрядовим випіком є так званий “керечун” чи його локальні відміни, що використовувались під час різдвяних свят. Цей різновид хліба був одним із найважливіших різдвяних атрибутів, без якого селяни не уявляли собі самого перебігу свят, і використовувався у багатьох чинах звичаєвості. Окрім того, “керечун” був і надзвичайно важливою сакральною їжею, його наділяли апотропейними властивостями. Що стосується назви цього випіку, то на Львівщині найчастіше зустрічаємо кілька варіантів назви: “керечун”, зрідка “гереджун”, ще рідше – “коровай”; на півночі Турківщини та прилеглий Старосамбірщині, включно із підгір'ям, поспіль поширене найменування “паяниця” або ж “паланія”, “перпичка”; у селі Стара Ропа Старосамбірського району – “жорняний во-сух” або просто “восух”; у селах Мшанець, Тисовиця Старосамбірського та Бабино Самбірського районів пекли “струслі” (у значенні – калачі); на Сколівщині у селі Труханів – “василеник” [21, с. 131-132]; у тому ж Сколівському районі в смт Славське говорять “корочун” [1]. На Закарпатті ж поширеними є: “керечун” у Великоберезнянському, Перечинському та частково Воловецькому і Міжгірському районах; у двох останніх, крім того, ще варіант “крачун” чи “крайчун”, зрідка – також “киричун” [5; 6].

Однак, на відміну від поширеного в Україні різдвяного калача, який, як уже згадувалось, подекуди зустрічається і тут [6, с. 4; 21, с. 132], тутешній його аналог не є плетінкою із трьох чи чотирьох смужок тіста, а швидше аналогом паски чи й простим хлібом. Був це заквашений одношаровий по вертикалі [8, с. 9] плесканий буханець округлої форми, що розмірами (чи в більшу, чи в меншу сторону) відрізнявся від щоденного хліба. Місили “керечун” із кращого житнього, рідше “тангеричаного” [10, с. 97] чи навіть купованого пшеничного борошна, що було в хаті. Якимось особливим декором його не прикрашали, однак, для того, щоб відрізнити від щоденного випіку, майже повсюдно у центрі цієї хлібини робили вм'ятину, у яку поміщали певні вкладення, що могли відрізнитись залежно від місцевості. На Лемківщині та у тій частині Бойківщини, що близька до західного кордону нашої держави, вкладали “пасоллю” (квасоллю), “часнок” (часник, який іноді навіть не чистили від лушпиння), мед у невеликій склянній посудинці, мак, варену пшеницю, зрідка сіль, насіння коноплі, а інколи й по дрібці усіх страв, що стояли на столі на Святу вечерю, або встромляли свічку. Іноді перелік таких вкладень розширювали і навіть вводили певні їх норми. До прикладу, до їх переліку могли входити: “тенгеріця” (кукурудза), насіння злаків і що найцікавіше – по 3 сушені сливки та стільки ж зубців часнику. Зрідка мед, родзинки та навіть зубці часнику підмішували у саме тісто чи вкладали всередину хлібини при формуванні [5, с. 4; 21, с. 132]. Окрім того, на Львівщині, в поодиноких випадках, фіксуються й інші самобутні варіанти декорування: витискання пальцями трьох порожніх луночок, прикрашання “керечуна” плетеним віночком із прісного тіста або солярною символікою – витиснутим хрестом, промені якого не сходились до середини буханця [21, с. 132]. У Воловецькому ж та Міжгірському районах Закарпаття повсюдним стає вкладання “вівсяної косиці” – колосся, яке іноді спеціально відбирали наприкінці жнив. Подекуди вівсом прикрашали всю площу верхньої скоринки. Пізніше, на Василя, ці колоски разом із шматочками, надрізнаними із трьох боків “керечуна”, давали з'їсти худобі, бо “коровка свята”. Зрідка по периметру цього випіку запихали насіння бобу або ж у ще сире тісто додавали зубцями “часнок” (часник). У поодиноких випадках після Другої світової війни “керечуни” прикрашали написом із тіста “Христос рождається” [5, с. 4; 6, с. 4; 21, с. 133-134]. Цікаво, що садячи цей обрядовий хліб у піч, на закарпатській частині Бойківщини господиня одягала рукавиці і верхній одяг – гуно. Робилось це для того, щоб бути багатим, бо за народними уявленнями оголеність – символ бідності [10, с. 98]. Власне сам випік відбувався напередодні Святого вечора, споживали ж “керечун” переважно на “Нови рук” (Новий рік за старим стилем – Василя), зрідка їли і на Різдво або аж після Водохреща [5, с. 4; 6, с. 4; 21, с. 133-134].

Походження назви “керечун” чи її різновидів достеменно не встановлене, однак, однозначно, є дуже давнім. Відоме це слово і спорідненим із українцями народам, зокрема болгарам, росіянам, словакам, сло-

венцям, а також і сусіднім неслов'янським націям, як-то: молдаванам, румунам, угорцям [20, с. 186]. Одним із можливих варіантів походження цього терміна є спорідненість з Корочуном – зимовим святом солярного циклу [12, с. 308], чи – за іншою версією – хліб цей уособлював божество, що впливало на врожай [20, с. 186]. Однак, на думку автора, цей обрядовий хліб, попри можливу солярну символіку, надзвичайно тісно переплетений із обрядами вшанування предків. Згадаймо хоча б його постійне використання у зв'язці із дідухом – різдвяним обрядовим снопом, причетність якого до поминальної обрядовості є безсумнівною. Окрім того, слід зазначити, що хліб (у тому числі й обрядовий), як найцінніша пожива, був обов'язковою складовою тієї їжі, що відчувувалась на користь померлих предків із метою встановлення із ними патроніальних стосунків [13, с. 336].

Там, де побутує назва “керечун” або схожі (а це південна половина Турківського, більша частина Сколівського, деякі з південно-східних сіл Старосамбірського районів Львівщини, а також Великоберезнянський, Воловецький, Міжгірський, Перечинський райони Закарпаття), майже повсюдно надibuємо цікавий обряд – “обмивання” або ж “купання керечуна”. Під час цього дійства випік обливали водою біля “поток” (ріки), “де воду беруть”, або “мили у колодязі” [1] чи хоча б у хаті, часто з трьох боків, деінде – навхрест. Відбувалось “обмивання” різдвяного ранку, інколи навіть о 4-й годині, рідше на Святий вечір, а деколи ще й на Василя. Участь у дійстві брала вся “челядь” (всі члени сім'ї), а “купава керечуна” газда. Для цього він кілька разів набирав жменею воду і на три боки або навхрест обмивав хлібину та промовляв спеціальні примовки чи молився. Цікаво, що інформатори не хочуть розповідати слів цих примовок, говорять лише, що “як хто що знав, то й промовляв”. Це може бути ознакою того, що у цих приповідках може міститись якась сакральна інформація, яка не повинна передаватися чужим, щоб не втратити своєї сили, або того, що у цих приповідках йде звертання до ще дохристиянських вищих сил, і їх побутування не схвалюється парохами місцевих храмів. Після “обмивання керечуна” часто вмивалась і вся “челядь”, втираючись червоним полотном. Робилось це для того, “щоб Бог здоров'я дав” [5, с. 5; 6, с. 5; 21, с. 133]. Найімовірніше, тут маємо справу із сакральною дією, котра ґрунтується на вірі в особливі якості води під час багатьох свят, що ототожнюються дослідниками народних звичаїв із солярним циклом. Це, до прикладу, Стрітання, Юрія, Купала [12, с. 106]. Окрім того, у воду іноді попередньо кидали монети – вірили, що тоді грошей для сім'ї вистачатиме впродовж цілого року. Цікаво, що у випадку, коли обмивання відбувалось на річці, господар після цього ще й обіймався із ясенем, “щоб бути таким же здоровим” [6, с. 5; 21, с. 133].

Місцями “керечун” ще й обв'язували прядивом із льону, яке, як вважали селяни, від цього набуває магичних та лікувальних властивостей. Місцеві жителі вірять, що “підкурювання” димом із цього повісма допомагає при багатьох хворобах. Також це ляне прядиво вважалось “помічним, як найде хтось” (при вроках). Саме тому його спалювали при “гасінні води” – обряді “скидання” (нейтралізації) вроків. Описувані вірування є яскравим прикладом контактної магії – перенесенням особливих властивостей з одного предмета (“керечуна”) на інший (прядиво) при їх контакті [6, с. 5; 21, с. 133].

На заході Закарпаття до обряду “купання керечуна” залучали і різдвяний вівсяний сніп, однак його не мили, а лише виносили “до води”. Місцями господар проводив ще й своєрідну ворожбу про врожай та здоров'я родини у новому році [7, с. 153]. Для цього він котив “керечун” від порогу до столу. Якщо цей обрядовий хліб після такого катання падав на підшву – на вдалих рік, якщо ж “дуба” (угору підшоною) – до негараздів. Іноді вже обмитий “керечун”, принісши додому, прикрашали вівсом [5, с. 4-5; 6, с. 5; 21, с. 134].

Місцями звичай омивання спростився і побутував у дещо зміненому вигляді – “керечун” тут не мили, а лише ходили із ним, тримаючи під пахвою, зранку по воду. Деінде “керечун” лише окроплювали у хаті свяченою водою [6, с. 5]. У тих селах західних гірських районів Закарпатської області, де спостерігається таке спрощення, жодних ворожін із цим печивом не було, але зустрічались цікаві обрядодії, що мали забезпечити здоров'я та добробут у прийдешньому році. Так, згідно з одним із варіантів, господар після ходіння до криниці заходить до хати і “бає здоров'я” (бажає здоров'я) домочадцям. У іншому варіанті до “студні” (криниці) крім “крайчуна” брали ще й обрядовий вівсяний сніп. Саме цей сніп мочали у воду і кропили ним на 4 сторони, примовляючи: “Водице-герданице, вмилась луги-береги, вмий і нас від усяких болізнеї”. Після цього втирались “красним” (червоним) полотном, “щоб красні були” (щоб гарні були). Прийшовши ж до хати, під цей сніп клали хліб. Взагалі, побутування різдвяного вівсяного “снупа” (снопа) було широко розповсюдженим явищем у даному регіоні, проте із наближенням до підгір'я його замінює солома, на яку клали “киричун” та якою встеляли долівку [5, с. 5].

Окремо слід звернути увагу на кілька цікавих подробиць. По-перше: “керечун” вживали в їжу лише після проведення процедури “купання”; по-друге: там, де пекли “струсли”, “паланиці”, “паланиці”, “перепічки”, “осухи”, обряд обмивання обрядового різдвяного хліба нині не зустрічається [5, с. 4-5; 6, с. 4-5; 21, с. 133-134].

Місцями за допомогою “керечуна”, його частин чи хлібопекарського інвентаря, що контактував із ним, виконували певні апотропейні, благословляючі чи лікувальні маніпуляції. Так, зокрема, у селі Бітля, що на Турківщині, після того, як випік за допомогою хлібної лопати витягли з печі, цим же знаряддям слід було злегка вдарити по голові всіх домочадців “на здоров'я” [2]. На сусідній Сколівщині до “керечуна” клали 12 бобів, котрі давали з'їсти корові, якщо у неї раптово знижувались надой молока. Зазвичай такі негативні трафунки пов'язували із так званими “поробленнями” – негативними магичними діями, що їх виконують відьми. На тій же території фіксується ще один цікавий приклад магичних дій. Тут “василеники” розкладали на кутах столу по двоє, один на одного, стояли вони так аж до Нового року за старим стилем (Василя), лише тоді їх споживали домочадці та давали худобі. Певний еротизм цього дійства є безсумнівним, воно, найшвидше, мало б сприяти фертильності людей та домашніх тварин [6, с. 5; 21, с. 134]. Схожі дії чинили у селищі Славське, що на Сколівщині. Тут два “корочуни” клали поблизу різдвяного обрядового снопа на покуті, теж один на одного, а ще один окремо біля миски з кутею [1]. У Воловецькому ж районі, що на Закарпатті, повернувшись на Різдво із церкви додому, господар брав “керечуна” і йшов до хліва “бити худобу”. Такий контакт тварини із сакральним хлібом є яскравим прикладом захисної благословляючої магії [6, с. 5; 21, с. 134]. Подібною семантикою сповнене і використання спеціально збереженого шматка “керечуна” під час заорювання першої борозни, коли його у торбинці підвішували до ярма між волами [7, с. 153]. Однак тут йдеться, насамперед, про бажання всіма можливими способами забезпечити хороший майбутній врожай.

Що стосується способу вживання у їжу “керечуна” та його різновидів, то він споживався перед звичайним хлібом, замінюючи його, разом із іншими стравами. Інколи його для смаку терли часником або мокали у мед. Однак це печиво ніколи не накраювали, а лише ламали руками, що свідчить про давність появи цього хліба і його генезу від примітивного прісного випіку, який взагалі не надавався до різання ножом. Ще одним непрямим доказом давності виникнення “керечуна” є його різновид “жорняний восух”, назва якого утворилась від того, що борошно для його приготування мало бути розмеленим виключно на жорнах [5, с. 4-5; 6, с. 4-5; 21, с. 134].

Окремо слід зазначити, що, на думку відомого українського дослідника М. Глушка, вчинений “керечун” є досить пізнім явищем, первісним же є прісний виріб цього ж виду [8, с. 13-14]. Із цим твердженням важко не погодитись, особливо зважаючи на відносно недавній вихід з широкого ужитку прісного повсякденного хліба в Українських Карпатах. Однак на теперішній час, як уже зазначалося вище, “керечун” повсюдно є заквашеним випіком.

Як ще один приклад традиційних різдвяних виробів з борошна, що з'являються на межі гір Львівщини, були спечені у печі пампухи, які з часом почали смажити на олії. Якщо все ж вони були печеними, то перед вживанням їх запарювали у макітрі із розтертим маком і медом, деколи додавали горіхи [21, с. 135]. Такий спосіб вживання в їжу, безсумнівно, перегукується із такими давніми обрядово-жертвними стравами як кутя та коливо.

Що стосується власне самої куті – відомої практично всім українцям обрядової каші, що є попередницею ритуальних хлібних виробів, то її готували у західній частині Українських Карпат не всюди. Як і скрізь на теренах нашої держави, в окресленому регіоні теж було поширене залишання всіх страв Святвечірньої трапези, разом із начинням, на ніч на столі. Вони, згідно з народними віруваннями, призначалися для померлих, що нібито приходили до родичів на частування [14, с. 245-248]. Подекуди їх навіть запрошували, вийшовши на подвір'я: “Пуйдіте з нами вечеряти”. Зрідка небіжчиків запрошували ще й поіменно, але лише тих, хто помер у тій хаті, де на даний час проживала сім'я. Якщо ж переїжджали до нового житла, то запросин уже не робили. Цікаво, що ложки, які теж залишали на столі, деінде ще й зв'язували до купи соломою, котра традиційно встеляла долівку під столом [6, с. 5].

Цікаво, що місцями існував й особливий обрядовий хліб, який пекли після Різдва. Як приклад, можна згадати “івани”, що їх випікали на другий Святий вечір на Львівщині. Ззовні це були округлі хлібини, прикрашені зверху хрестоподібними солярними знаками або гратчастою символікою, що символізує розорану землю [9, с. 22, 86]. З'їдали їх одразу за вечерею, однак, крім того, що вони вживались за столом, із ними відбувалось ще й доволі цікаве дійство, під час якого господар споживав їх за хлівом: “Іванами йшли поза хліви закусувати” [21, с. 135]. Очевидно, що обряд цей має якість апотропейне чи благословляюче значення. Окрім того, слід згадати “палениці”, які виготовляли також з нагоди Водохреща на Закарпатті. Цим випіком пригощали й худобу, при цьому примовляли: “На корово палениці, щоб родила самі телиці”. Слід зазначити, що різдвяним обрядовим хлібом тварин пригощали доволі часто (про що згадувалось вище),

інколи це робилося навіть перед тим, як його скуштували самі люди. Прилучення домашніх тварин до цього сакрального дійства є виявом глибокої шани селян до своїх чи не найважливіших годувальників, їх фактичним прирівнянням до людини [5, с. 5; 21, с. 134].

Також на Водохреща місцями практикували малювання на одвірках і навіть меблях так званих “хрещиків” – оберегових знаків у вигляді простого хреста. Вони теж мають опосередковане відношення до хлібних виробів, оскільки малювали їх рідким тістом, попередньо вмочивши у нього палець [5, с. 5].

Отож різноманітні хлібні вироби у багатьох варіаціях, пов’язані із ними явища народної культури та обрядові страви, є невід’ємною частиною зимової календарної обрядовості мешканців західної частини Українських Карпат. Зрештою, це не дивно, адже схожа ситуація прослідковується практично у всій звичайності українців. Використання ж обрядового випіку під час циклу зимових свят для автохтонів є надзвичайно важливим. Причина цього і в тому, що хліб та його різновиди є однією із основних страв, і у великій кількості різноманітних маніпуляцій та обрядодій, під час яких їх застосовують, і у тих апотропейних, магічних властивостях, якими обрядовий випік наділяла народна уява. Слід відзначити надзвичайну давність всього звичаєвого комплексу, що стосується різдвяного хліба, а також наголосити на його дохристиянському корінні. Однак із сумом мусимо констатувати, що із плином часу ця перлина різдвяної традиції українців Карпат поступово відходить у забуття.

Джерела та література

1. Зап. автором 11 вересня 2013 р. у смт Славське Сколівського р-ну Львівської обл. від Онець Пелагеї Іванівни 1932 р. н.
2. Зап. автором 20 лютого 2012 р. у с. Бітля Турківського р-ну Львівської обл. від Сверловича Мирона Васильовича 1949 р. н.
3. Кобільник В. Матеріальна культура села Жукотина Турчанського повіту / Др. Володимир Кобільник // Відбитка з “Літопису Бойківщини”. – Ч. 7–9. – Самбір, 1937. – 156 с.
4. Сумцов Н.О. Хлѣбъ въ обрядахъ и пѣсняхъ / Н.О. Сумцов. – Харьковъ : Типографія М. Зильберберга (Рыбная, 25), 1885. – 140 с.
5. Ципишев С.І. Звіт про відрядження у Великоберезнянський та Перечинський райони Закарпатської області / Сергій Іванович Ципишев. – Львів, 2009. – 9 с. – (На правах рукопису / Архів МНАіП у Львові; Зв – 103).
6. Ципишев С.І. Звіт про відрядження у Воловецький та Міжгірський райони Закарпатської області / Сергій Іванович Ципишев. – Львів, 2010. – 12 с. – (На правах рукопису / Архів МНАіП у Львові; Зв – 105).
7. Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження / [З.Є. Болтарович, А.Ф. Будзан, Р.П. Герасимчук та ін.]. – К. : Наук. думка, 1983. – 304 с.
8. Глушко М. Походження та джерела вчиненого хліба в українців (культурно-генетичний аспект) / Михайло Глушко // Народознавчі зошити : Двомісячник. – 2012. – Зошит 1 (103). – С. 3 – 18.
9. Голан А. Миф и символ / Ариэль Голан. – М. : Русслит, 1993. – 374 с.
10. Гонтар Т.О. Народне харчування українців Карпат / Таїсія Олександрівна Гонтар. – К. : Наук. думка, 1979. – 138 с.
11. Горошко Л. “Водна” символіка обряду купання різдвяного хліба / Леся Горошко // Історія релігій в Україні : Науковий щорічник. – Кн. 1. – Львів : Логос, 2008. – С. 49 – 56.
12. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / Віталій Вікторович Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
13. Кутельмах К. Полісько-карпатські паралелі в загальноукраїнській календарно-обрядовій сфері / Корнелій Кутельмах // Народознавчі зошити : Двомісячник. – 2006. – Зошит 3-4 (69-70). – С. 328 – 337.
14. Кутельмах К. “Спасова борода” : магія чи реальність? / Корнелій Кутельмах // Древліани : Збірник статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. – Вип. 1. – 423 с.
15. Лемківщина : у 2-х томах. – Том 2 (Духовна культура) / Відп. ред. С. Павлюк. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. – 417 с.
16. Подорожі в Українські Карпати : Збірник / Упоряд. і вступна стаття М.А. Вальо; Худож. В.В. Ковальчук. – Львів : Каменяр, 1993. – 297 с.
17. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. – Т. 1. А – Г / Под. ред. Н.И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – 576 с.
18. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. – Т. 2. Д – К / Под. ред. Н.И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1999. – 702 с.
19. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. – Т. 3. К – П / Под. ред. Н.И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1999. – 706 с.
20. Хлеб в народной культуре : Этнографические очерки / Отв. ред. С. А. Арутюнов, Т. А. Воронина ; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М. : Наука, 2004. – 413 с.

21. Ципишев С. Дохристиянські релікти у обрядовому хлібі Західної та Центральної Бойківщини на початку ХХ ст. / Сергій Ципишев // Історія релігій в Україні : Науковий щорічник. – Кн. 1. – Львів : Логос, 2009. – С. 127 – 139.

22. Uliasz K. Zachowania zwyczajowo-obrzędowe związane z wypiekiem chleba na pograniczu Pogórza i Lemkowszczyzny / Kinga Uliasz // Materiały : Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku. – Nr 37. – Sanok : Hedom, 2008. – S. 321 – 346.

Резюме

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ХЛЕБНЫХ ИЗДЕЛИЙ В ЗИМНЕЙ КАЛЕНДАРНОЙ ОБРЯДНОСТИ ЗАПАДНОЙ ЧАСТИ УКРАИНСКИХ КАРПАТ И ПРИЛЕГАЮЩЕГО ПОДГОРЬЯ

Цыпышев С.И. (Львов)

Рассматривается использование обрядовых хлебных изделий во время праздников зимней календарной обрядности в западной части Украинских Карпат. Описывается их видовое разнообразие, особенности приготовления и употребления, обрядовый комплекс, основной и неотъемлемой частью которого они являются. Особый акцент сделан на обычаях, связанных с обрядовым хлебом.

Ключевые слова: обрядовые хлебные изделия, хлеб, календарная обрядность, “керечун”, “купание керечуна”, Рождественские праздники, зимние праздники, западная часть Украинских Карпат.

Summary

USING BREAD PRODUCTS IN WINTER CALENDAR RITUALS OF THE WEST PART OF UKRAINIAN CARPATHIANS AND THE ADJOINING LOWLAND

Tsypyshev S.I. (Lviv)

The paper deals with issues connected to bread products in traditional winter rituals of Ukrainians Carpathians and inhabitants of the adjoining lowland. A present condition of investigations in the field of traditional bread products is observed. The author draws the special attention to beliefs, rites, habits, observances in the context of using bread products. Kinds of breads, spread of certain types of breads and use of the bread in calendar rituals are described. Conclusions are drawn that the major part of contemporary rituals has the pagan origin.

Key words: ritual bread products, bread, calendar rituals, kerechun, bathing kerechun, Christmas, winter feasts, west part of Ukrainians Carpathians.

Зюбровський А.В.
(Львів)

ЧИННИКИ ВПЛИВУ НА ЧАСТОТУ ВИПІКАННЯ ПОВСЯКДЕННОГО ХЛІБА В УКРАЇНЦІВ ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОЇ ВОЛИНИ НАПРИКІНЦІ ХІХ – У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

УДК 398.3:664.6(477.87-2=161.2)

Анотація: Дана стаття присвячена аналізу чинників, що мали визначальний вплив на встановлення частоти випікання хліба у селянському господарстві історико-етнографічної Волині. Серед них найвагомими були чинники соціального (кількісний та статевіковий склад сімей) та економічного (достаток конкретно взятого господарства) характеру. Аналіз безпосереднього впливу вказаних чинників автор проводить на основі широкої джерельної бази, у тому числі залучає власні польові матеріали.

Ключові слова: хліб, сім'я, прісне хлібне печиво, "переднівка", голод, дрова.

Випікання хліба у традиційний спосіб було складним, багатоетапним, трудомістким та тривалим у часі практично безперервним циклічним процесом, який розпочинався вчиненням тіста, а завершувався після повного споживання партії хліба.

Зважаючи на значні обсяги споживання хліба, який був основою народного харчування населення не лише Волині, а й усіх регіонів України, та й слов'янських народів, яким було притаманне випікання вчиненого хліба [23, с. 112; 29, с. 18], частота хлібопекарських циклів у традиційному господарстві сягала досить високого рівня. Однак, як і кожен вид господарської діяльності, частота випікання хліба в конкретному селянському господарстві зумовлювалась цілим рядом певних чинників, які суттєво коригували цей параметр хлібопечення.

Перш за все, розглянемо питання частоти хлібопекарських циклів на території історико-етнографічної Волині. Так, дослідник народного харчування цього району М. Давидок стверджує, що традиційно волинці випікали хліб один раз на тиждень [17, с. 42], що частково підтверджується повідомленнями респондентів, зафіксованими нами у різних частинах Волині [3, с. 48; 6, с. 30, 70, 118]. Однак слід зауважити, що таке трактування частоти хлібопекарських циклів є дещо однобічним, оскільки українські селяни з території цього історико-етнографічного району повідомляють, що в першій третині ХХ ст. хліб могли випікати і двічі [2, с. 8; 3, с. 35; 6, с. 80] протягом тижня, а спорадично "пекли й кожен день або через день" (с. Стійло Горох. Влн.) [3, с. 150].

Слід зазначити, що плуралізм думок стосовно частоти випікання хліба характерний дослідникам народного харчування й інших частин України. Так, Л. Артюх, В. Борисенко, В. Ліпінська вважають, що українцям загалом притаманне випікання вчиненого хліба один раз на тиждень [8, с. 126; 10, с. 47; 11, с. 216; 14, с. 641; 21, с. 294]. Натомість, дослідники Західного Полісся С. Ципишев та О. Мандебура вважають інакше: перший констатує випікання хліба один раз або двічі на тиждень [25, с. 148], друга – кількарізний (по мірі споживання печива) [22, с. 326]. Стосовно прояву даного питання на ширшому слов'янському ареалі, наприкінці ХІХ ст. З. Глогер констатував, що поляки випікають хліб, зазвичай, один раз на тиждень і лише зрідка, у виняткових випадках, двічі або ж один раз на два тижні [27, с. 338].

Тож, чим зумовлена така полівалентність підходів до частоти випікання повсякденного хліба українцями Волині? Відповідь на це питання криється у значній кількості чинників, які суттєво впливали на кратність хлібопекарських циклів.

1. *Значний кількісний склад волинських сімей.* Так, за дослідженнями Р. Чмелика наприкінці ХІХ ст. середній розмір волинської сім'ї становив від 7,9 до 9 осіб [26, с. 65–66]. Причому, незважаючи на загальний процес редукції кількісного складу сім'ї, для Волині, за повідомленнями респондентів, характерні великі за кількістю членів сім'ї також у першій третині ХХ ст. Слід також зважати на значні обсяги споживання хліба, що був основою традиційного харчування волинців (як і більшості хліборобських народів): за твердженням Ф. Вовка, "вся інша пожива є тільки приправа, щоб можна було з'їсти якомога більше хліба" [12, с. 84]. Так, за підрахунками учених, селянин на початку ХХ ст. споживав близько одного кілограма хліба на день [24, с. 15]. Названі чинники приводили до суттєвого збільшення частоти хлібопекарських циклів на Волині: "То залежало од сім'ї, од душ. Якшо в нас було 12 душ в хаті, вона на тиждень могла два рази пекти хліб" (с. Залісці Шумського р-ну Тернопільської обл.) [2, с. 8]; "Як челядь велика: як нас було шестеро (четверо дітей і двоє старих), то я мусіла пекти два рази на тиждень" (с. Бебехи Радехівського р-ну Львів-

ської обл.) [6, с. 80]; "Колись такі сім'ї були (20-ті рр. ХХ ст. – А.З.), що пекли хліб кожен день, або й через день. Якшо ж було шестеро дітей, то чого ж не пекти! Треба було пекти частенько" (с. Стійло Горох. Влн.) [3, с. 150]; "Сім'ї великі були: по дев'ять, десять людей – шотижня хліб пекли. А і два рази на тиждень – було одинацять душ в хаті" (с. Кутрів Горох. Влн.) [3, с. 175]; "Якшо була челядь, якшо були діти, то і два рази на тиждень пекли" (с. Забрід Буського р-ну. Львів.) [7, с. 190]. Незважаючи на те що малосімейність не була притаманна українцям (на кінець ХІХ ст. кількість сімей, що складалась лише із подружньої пари, становила не більше 7%), а бездітність взагалі вважалась карою за гріхи [26, с. 69], спорадично на Волині траплялись і такі форми існування цього соціального інституту. Звісно, зважаючи на малу кількість споживачів, у такому господарстві хліб випікали значно рідше ніж у повноцінній сім'ї: "Як добра сім'я, то й два рази мусиш пекти на тиждень. А як є так, що і раз спече, то ше зачерствіє і поцвіте" [3, с. 35] (с. Гумнище Горох. Влн.); "Я знаю як в нас – нас було 11 душ в сім'ї, треба було на тиждень два рази пекти по 7 по 10 булок хліба. А в кого там дві-три душі, то на тиждень раз спече, чи на півтори неділі раз" [4, с. 107] (с. Мос-ти Здолбунівського р-ну Рівненської обл.); "На малу челядь напечешся на дві неділі [раз]" (с. Бордуляки Брод. Львів.) [6, с. 5]. Аналогічно був вплив названих чинників і у традиційному хлібопеченні західних слов'ян. За повідомленнями З. Глогера, наприкінці ХІХ ст. у великих за чисельністю сім'ях пекли хліб двічі на тиждень, у малих – один раз на два тижні [27, с. 328].

2. *Статевіковий склад сім'ї.* За дослідженнями Р. Чмелика, найбільш поширеною на території України в середині ХІХ – на початку ХХ ст. була мала повна сім'я (одружена пара із дітьми); значно рідше – пара без дітей (менше 7%) [26, с. 68–69]. При такій структурі сім'ї визначальним чинником, що збільшував господарське навантаження на жінку під час хлібопекарських циклів, був середній вік її членів. Найбільш відчутним воно було для господині у молодій малій сім'ї:

а) якщо в сім'ї була лише одна доросла жінка (її мати чи свекруха проживали окремо), випікання хліба було її виключною прерогативою (чоловіки ж край рідко (лише в екстрених випадках) допомагали при приготуванні їжі, вважаючи цю роботу не притаманною, ганебною для чоловіків – "бабською", на загал [18, с. 852, 856, 858; 19, с. 63–65]: "То є бабська робота. Шо, то хлоп буде хліб пекти?!" (с. Стійло Горох. Влн.) [3, с. 164]);

б) за наявності у молодій волинській сім'ї великої кількості дітей молодшого віку, які не надавали господині реальної допомоги при випіканні хліба, натомість вимагали додаткового піклування, посилювали таким чином господарське навантаження на основну виконавицю акту випікання;

в) превалювання (чи, хоча б, наявність) серед дітей дівчат віком 7-12 років полегшувало навантаження на жінку під час хлібопечення, оскільки вони виконували частину підготовчих робіт (просівали борошно, підсипали висівками хлібну лопату) або певні етапи (саджали хліб, замішували тісто), навчаючись, таким чином, хлібопекарській справі [19, с. 63–64]. До цього ж зауважу, що на Волині (так і на всій території України) громадською свідомістю засуджувалась дівчина на виданні, яка не вміла пекти хліб [18, с. 853–854].

Отже, комбінація цих негативних чинників посилювала господарське навантаження на жінку-господиню. Це, в свою чергу, як справедливо зауважує О. Кісь, спричиняло актуалізацію механізму економії зусиль, який забезпечував жінці вивільнення певного часу для відпочинку [20, с. 155–156]. У площині хлібопечення він проявлявся у зниженні частоти хлібопекарських циклів, найчастіше у формі одноразового випіку протягом тижня.

З іншого боку, необхідність дотримання певного рівня калорійності харчування родини, особливо в період інтенсивних польових робіт та у випадку, коли більшість членів сім'ї були дорослими, впливало на кратність випіку протягом тижня у бік його збільшення: "На тиждень два рази треба було спечи [хліба] людям, як люди роблят на жнива" (с. Кутрів Горох. Влн.) [3, с. 171]; "Як сім'я мала, то спече в суботу, да й хватає. А як більша сім'я, то й два рази. То ше як сім'я велика, а зросла, то ше й три рази [на тиждень] печуть" (с. Башине Гошанського р-ну, Рівн.) [1, с. 117].

3. *Вид хлібного печива.* Дослідники народного харчування, які дотримуються думки стосовно одноразового випікання хліба протягом тижня, не уточнюють, що в такому разі йдеться про виготовлення повнорозмірних боханців вчиненого хліба, випік яких був трудомістким, тривалим у часі, багатоетапним процесом. Натомість, часто, особливо в період інтенсивних господарських робіт волинські господині частково або повністю відмовлялись від випікання вчиненого хліба. Натомість пекли прісні хлібні вироби. Їх виготовляли щодня і, як правило, одразу ж (або протягом дня) споживали: "Паляниці пекли на поташи. Дали поташу, спекли – і зара їли. Коли бракувало хліба, не було часу спечи (бо то була господарка, то було замаїто), замісив – і день перебули" (с. Стрептів Кам'яно-Бузького р-ну. Львів.) [7, с. 55]; "Прісні коржі пекли. Як у кого, по будні [дні]: то сем'я – то їсти [хочуть]. Да й печуть, да й ломлять, да молоком поливають, да й

їдять – так обідають” (с. Башине Гошан. Рівн.) [1, с. 121]; “Коржі звуться. То як де нема хліба. То на соді воно вже, прісне цеє тісто” (с. Суйми Здолб. Рівн.) [4, с. 35]. На Холмщині наприкінці XIX ст. у зв’язку із браком часу для випікання повноцінного кислого хліба пекли “підпалки” – “невеликі плескаті хлібини” [11, с. 216]. Зазначу, що випікання “підпалків” було загальнопоширеним у першій третині XX ст. по всій території Волині. Незважаючи на те що сировиною для них було вчинене тісто (проте часто воно було недостатньо ферментоване, значно рідкіше, аніж те, з якого випікали повнорозмірні об’ємні боханці), за іншими технологічними параметрами вони наближались до прісних коржів: виробляли їх у формі тонких дископодібних паляниць та випікали перед вогнем, під час випалювання печі. Часом “підпалки” випікали із того ж тіста, що було приготоване на хліб, особливо, коли треба було терміново забезпечити їжею родину – випікались вони значно швидше, аніж хліб: “Колись так: сім’я, діти хтять [їсти] уже, як то казали, “підпалки” [пекли]. З того хліба [тіста] возьме, і як того пляцка, зроби. І жар так-о там в печі горить, а жар ту, то перед вогнем і пекли. Так, пекли, бо вже діти їсти хтять: “Чекай, підпалка спечу!” – кажуть. “Спечу підпалка!” – враз підпалків тих спече і вже є, вже їх їдять” (с. Липа Горох. Влн.) [3, с. 80].

Постійне чи тимчасове домінування прісного хліба у повсякденному вжитку характерне також для інших історико-етнографічних районів України – Покуття [31, с. 296], Опілля [32, с. 77], Поділля [9, с. 286]. Особливо яскраво це явище проявлялось на території Українських Карпат: в харчуванні етнографічних груп цього регіону (бойків [15, с. 150], лемків [13, с. 350], гуцулів [16, с. 205]) в першій третині (спорадично до половини) XX ст. переважало споживання прісних видів хліба: “Пекли каждый день вівсяні ті оципки, то каждый день був свіжий хліб. А хліб пекли такий житний (вчинений – А.3.) лиш на неділю” [5, с. 687] (с. Латірка Воловецького р-ну Закарпатської обл.).

З наведеного матеріалу зрозуміло, що у разі повного чи часткового переходу господарства на споживання прісного печива не можна вести мову про одно- чи дворазовий випік хліба протягом тижня – прісне печиво пекли щодня. Крім того, наприкінці XIX – в першій третині XX ст. на території Волині випікання вчиненого та прісного печива повсякденного вжитку комбінується. Тобто прісні та прісноподібні хлібні вироби виготовляли тоді, коли завершувалось споживання партії вчиненого печива, таким чином, подовжувались проміжки між циклами випікання вчиненого хліба.

До того ж випікання вчиненого хліба було процесом, розтягнутим у часі, внаслідок того, що необхідно було дотримувати певну тривалість бродіння тіста (від 6 до 12 годин), що, навіть у випадку разі сімей, утруднювало щоденний випік такого роду печива. Іншим лімітуючим чинником була тривалість зберігання випеченого хліба. Незважаючи на повідомлення респондентів стосовно того, що житний хліб домашнього виробництва (домінував в народному харчуванні волинян в досліджуваній період) довгий час не черствів, проте гранична межа його зберігання – від одного до півтора (крайній максимум – два) тижні: “Шотижня [хліб пекли], як велика челядь. А не – шодватижні. Бо то житний: він так не черствів” (с. Збруї Брод. Львів.) [6, с. 48]; “Він буде добрий Вам цілий тиждень, тільки шо він черствіший буде. Він свіжий буде три дні, хороший хліб такий свіженький. А вже на четвертий він трошки черствіший, далі – ше черствіший. Як черствий хліб – не хоче хазяйка пекти часто” (с. Півче Здолб. Рівн.) [4, с. 18]; “Хліб житний, то взагалі він не черствів скоро: він був тиждень, і більше, і він не був черствий. Пшеничний скоріше. А ше як дали троки ячменю: ячмень взагалі файна мука, но тільки черствіє скоріше” (с. Тадані Кам.-Бузьк. Львів.) [7, с. 31]; “А як нас було тільки троє дітей, то шо ж там. Батька не було. І разу хліба мона було не пекти. Але він так не черствів” (с. Залісці Шум. Терн.) [2, с. 8].

4. *Економічне становище сім’ї.* Під час недородів, у весняно-літній період “переднівки”, після (під час) воєн, стихійних лих у волинських селянських господарствах (особливо у тих, що належали до категорії “незможних”) траплялись випадки, коли запаси борошна повністю вичерпувались – хліб ставало пекти ні із чого. Показовим стосовно цього є повідомлення респондента з території Галицької Волині щодо періоду голодних років під час Другої світової війни: у її незможній сім’ї хліб пекли лише тоді, коли вдавалось виміняти хоча б кілька кілограмів збіжжя [7, с. 101] (с. Ямне Брод. Львів.). Перерви у випіканні вчиненого хліба були характерними і для більш заможних волинських господарств, у яких виснаження запасів борошна у період “переднівки” були не такими відчутними. Однак причину вони мали дещо іншу. Борошно при тривалому зберіганні псувалось, гіркло, у ньому знижувався відсоток клейковини (знижувалась газотримуюча функція тіста – воно не розпушувалось) – все це суттєво впливало на якість випікання хліба. Аналогічною була ситуація при випіканні хліба із зерна, яке при тривалому зберіганні піддавалось самозгріванню (осолоджувалось) або й проростало. Такі невдачі у хлібопеченні стали навіть причиною створення локальної волинської прикмети, за якою вважалося, що коли зерно у полі квітує (період початку літа – завершальний час “переднівки”, максимум тривалості зберігання борошна) – хліб у печі виходить

низької якості (“не вдається”). Прикмета зафіксована на всій території Волині протягом кінця XIX – початку XXI ст. в різних її частинах: північно-східній (с. Юрківщина (нині село не існує) Новоград-Волинського р-ну Житомирської обл.) [28, с. 203; 30, с. 190], центральній (“Як жито квітує, пшениця квітує, тоді хліб може не вдаватися, підрепується” (с. Сошище Шум. Терн.) [2, с. 56], а також на території Галицької Волині (“Як цвиге пшениця і жито, то хліб не вдаєсі” (с. Стрептів Кам.-Бузьк. Львів.) [7, с. 689].

Певний вплив на частоту випікання хліба мала доступність дров. Для забезпечення вдалого виготовлення вчиненого печива печі слід було надавати високої температури. Це потребувало великої кількості високоякісних дров із твердої породи деревини, які у незаліснених районах Волині були важкодоступним та вартісним ресурсом: “Не було чим палити [на хліб]: і соломою палили, і щітиком палили, і картоплю вибирали – то й те картоплиння палили” (с. Перемиль Горох. Влн.) [3, с. 318]; “Які у вас є дрова, такими і палили [на хліб]. А де їх було взяти, тих дров? То треба було мати свого ліса” (с. Пляшева Радивилівського р-ну. Рівн.) [3, с. 211]. Незаможні господарства не могли собі дозволити надто часто випалювати піч якісним паливом, тому вчинене печиво пекли рідше. Натомість різні види прісного хліба не потребували тривалої термічної обробки: їх доводилось пекти частіше (оскільки їх, як правило, споживали у день випіку), проте дров для цього використовували значно менше – таким чином досягалась економічна вигода. Аналогії знаходимо і на ширшому слов’янському ареалі. Так, З. Глогер повідомляє, що у тих місцевостях Польщі, де якісні дрова були дорогими, теж застосовувався механізм економії – вчинений хліб випікали рідше (аж до одного разу в два тижні) [27, с. 338].

У повсякденні вказані чинники могли діяти як окремо, так і компонуватись у всіх можливих варіантах при розгортанні життєвого сценарію господарства волинських селян. Тому, на мою думку, видається неможливим встановити єдино можливий типологічно однорідний варіант частоти випікання хліба як на всій території Волині, так і у рамках її етнографічних субрайонів, чи й, навіть, у межах адміністративних районів, що входять до її складу. Адже, як було продемонстровано, на кратність хлібопекарських циклів значно впливала велика кількість соціально-економічних чинників, що переважно мали індивідуальний характер в рамках конкретно взятого селянського господарства. Разом з тим, частота випікання хліба залежала і від певних об’єктивних причин: виду печива, яке в певні конкретні моменти домінувало у харчуванні сім’ї, дотримання необхідної тривалої у часі процедури заквашування тіста тощо. Враховуючи все наведене, можна констатувати, що для волинських селян наприкінці XIX – у першій третині XX ст. був характерним суто індивідуальний підхід до встановлення частоти хлібопекарських циклів, між якими часові проміжки становили від однієї доби до двох тижнів.

Більше того, наведені чинники, що впливали на періодичність випікання повсякденного хліба, були актуальними не лише для волинян, а й для населення інших історико-етнографічних районів України. Тому дещо поспішними та не зовсім об’єктивними є твердження деяких дослідників народного харчування, які однозначно констатують одноразовий випік хліба протягом тижня у селянському господарстві для всього українського етносу.

Джерела та література

1. Архів Інституту народознавства НАН України (Далі – Архів ІН НАН України) Ф. 1. оп. 2. Од. зб. 598-а Польові етнографічні матеріали до теми “Хліб в традиційній культурі українців”, зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 4–10 липня 2009 р. у Гошанському та Острозькому р-нах Рівненської обл., 160 арк.
2. Архів ІН НАН України – Ф. 1. оп. 2. Од. зб. 683 Польові етнографічні матеріали до теми “Хліб в традиційній культурі українців”, зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 2–5 червня 2010 р. у Шумському р-ні Тернопільської обл., 133 арк.
3. Архів ІН НАН України. – Ф. 1. оп. 2. Од. зб. 685 Польові етнографічні матеріали до теми “Хліб в традиційній культурі українців”, зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 7–19 липня 2010 р. у Горохівському р-ні Волинської обл., 336 арк.
4. Архів ІН НАН України. – Ф. 1. оп. 2. Од. зб. 686 Польові етнографічні матеріали до теми “Хліб в традиційній культурі українців”, зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 27–29 серпня 2010 р. у Здолбунівському р-ні Рівненської обл., 137 арк.
5. Архів ІН НАН України. – Ф. 1. оп. 2. Од. зб. 687 Польові етнографічні матеріали до теми “Хліб в традиційній культурі українців”, зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 22–25 червня 2011 р. у Воловецькому р-ні Закарпатської обл., 70 арк.
6. Архів ІН НАН України. – Ф. 1. оп. 2. Од. зб. 688 Польові етнографічні матеріали до теми “Хліб в традиційній культурі українців”, зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 7–13 липня 2011 р. у Бродівському та Радехівському р-нах Львівської обл., 150 арк.

7. Архів ІН НАН України. – Ф. 1. оп. 2. Од. зб. 689 Польові етнографічні матеріали до теми “Хліб в традиційній культурі українців”, зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 4–8 липня 2012 р. у Кам’янка-Бузькому р-ні Львівської обл., 201 арк.
8. Артюх Л. Народне харчування, їжа, кухонне начиння / Лідія Артюх // Українці: Історико-етнографічна монографія у двох книгах. – Опішне : Українське народознавство, 1999. – Кн. 2. – С. 121–138.
9. Артюх Л.Ф. Їжа та харчування / Л.Ф. Артюх / Поділля: Історико-етнографічне дослідження / Артюх Л. Ф., Балушок В.Г., Болтарович З.Є. та ін. – К. : НКЦ “Доля”, 1994. – С. 282–323.
10. Артюх Л.Ф. Українська народна кулінарія / Л.Ф. Артюх. – К. : Наук. думка, 1977. – 152 с.
11. Борисенко В. Повсякденна їжа та ритуальні страви / Валентина Борисенко // Холмщина і Підляшшя: Історико-етнографічне дослідження / відп. ред. Валентина Борисенко. – К. : Родовід, 1997. – С. 215–222.
12. Вовк Хв. Етнографічні особливості українського народу / Хведір Вовк // Професор Хведір Вовк. Студії з української етнографії та антропології. – К. : Мистецтво, 1995. – С. 39–218.
13. Гонтар Т. Харчування лемків / Т. Гонтар, М. Мушинка // Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження : у 2-х т. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1998. – Т. I : Матеріальна культура. – С. 347–359.
14. Гонтар Т. Хліб / Т. Гонтар // Мала енциклопедія українського народознавства / За ред. чл.-кор. НАН України, д-ра. іст. наук, проф. С. Павлюка. – Львів : ІН НАНУ, 2007. – С. 642.
15. Гонтар Т.О. Харчування / Т.О. Гонтар // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження / відп. ред. Ю.Г. Гошко. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 149–156.
16. Гонтар Т.О. Харчування / Т.О. Гонтар // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження / відп. ред. Ю.Г. Гошко. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 203–214.
17. Давидюк М. Традиційне харчування волинян / Микола Давидюк // Народна творчість і етнографія. – К., 2006. – № 1. – С. 38–50.
18. Зюбровський А. Традиційні вірування, прикмети, приписи, заборони, обмеження та уявлення, пов’язані із хлібопеченням українців Південно-Західного історико-етнографічного регіону кінця XIX – XXI століття / Андрій Зюбровський // Народознавчі зошити. – 2013. – № 5. – С. 852–862.
19. Зюбровський А.В. Реалістичні та ритуально-світоглядні вимоги до жінки-господині як основного виконавця процесу хлібопечення українців кінця XIX – XX століття / А.В. Зюбровський // Етнічна культура в глобалізованому світі : зб. наук. праць I Міжнар. наук. конф. студентів, аспірантів та молодих вчених, присв. 20-річчю кафедри археології та етнології Одеського нац. ун-ту ім. І.І. Мечникова. – Одеса : Освіта України, 2013. – С. 62–77.
20. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX ст.) / Оксана Кісь. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2008. – 271 с.
21. Липинская В.А. Пища и утварь / В.А. Липинская // Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры / Под ред. Ю.В. Бромляя. – М. : Наука, 1987. – С. 292–312.
22. Мандебура О. Традиційне харчування полішуків: повсякденна їжа / Олеся Мандебура // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / За ред. С. Павлюка, Р. Омеляшка. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2003. – Вип. 3 : У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. – С. 323–336.
23. Мухина З.З. Семейный быт и повседневность крестьян Курской губернии: традиции и динамика перемен в пореформенной России / З.З. Мухина. – М. : ИЭА РАН, 2012. – 299 с.
24. Хлеб в нашем доме. Рецепты с использованием хлеба / Р.В. Кузьминский, Р.Д. Поландова, В.А. Патт, В.В. Кочергин. – М. : Пищевая промышленность, 1979. – 112 с.
25. Ципишев С. Хлібні вироби у культурі полішуків Зарічненщини: традиція та сучасність // Матеріали до української етнології : щорічник. Збірник наукових праць. Вип. 10 (13) / [Голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К., 2011. – С. 147–153.
26. Чмелик Р. Мала українська сім’я другої половини XIX – початку XX ст. / Роман Чмелик. – Львів, 1999. – 142 с.
27. Gloger Z. O chlebie i zwyczajach przy pieczywie u ludu w Tykocińskim / Zygmunt Gloger // Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny. – Warszawa, 1898. – Т. 12. – Zesz. 3. – С. 337–343.
28. Kopernicki I. Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu z materyjalow zebranych przez P. Zofiję Rokossowską we wsi Jurkowszczyźnie / I. Kopernicki // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. – Kraków, 1887. – Т. 11. – S. 130–228.
29. Kubiak I. Chleb w tradycji ludowej / Irena Kubiak, Krzysztof Kubiak. – Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1981. – 231 s.
30. Rokossowska Z. O świecie roślinnym, wyobrażenia, wierzenia i podania ludu ruskiego na Wołyniu, we wsi Jurkowszczyźnie pow. Zwiąhelskim / Z. Rokossowska // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. – Kraków, 1889. – Т. 13. – S. 163–199.
31. Shnaider J. Lud peczeniżyński. Szkic etnograficzny // Józef Shnaider. – Lud. – Lwów, 1906. – Т. 12. – S. 277–308.
32. Zieliński L. S. Lud Basiowiecki. Jego pieśni, zwyczaje i wierzenia / L. S. Zieliński // Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny. – Warszawa, 1890. – Т. 4. – Zesz. 4. – S. 768–798.

Резюме

ФАКТОРЫ ВЛИЯНИЯ НА ЧАСТОТУ ВЫПЕКАНИЯ ПОВСЕДНЕВНОГО ХЛЕБА У УКРАИНЦЕВ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ВОЛЫНИ В КОНЦЕ XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВВ.

Зюбровский А.В. (Львов)

Данная статья посвящается анализу факторов, которые влияли на установление частоты выпекания хлеба в крестьянском хозяйстве историко-этнографической Волыни. Среди них наиболее весомыми были факторы социального (количественный и половозрастной состав семей) и экономического (имущественное состояние конкретно взятого хозяйства) характера. Анализ непосредственного влияния указанных факторов автор осуществляет на основе широкой базы источников, в том числе используя собственные полевые материалы.

Ключевые слова: хлеб, семья, пресное хлебное печенье, “передневка”, голод, дрова.

Summary

THE FACTORS OF INFLUENCE ON THE DAILY BREAD BAKING PROCESS FREQUENCY OF THE UKRAINIANS OF THE ETHNOGRAPHICAL VOLYN AT THE END OF XIX – FIRST HALF OF XX CENT.

Zubrovsky A.V. (Lviv)

This paper is dedicated to the analyses of factors, which have had the primary influence on the frequency of bread baking at the peasant household. As a main factors are both social (numerical and gender staff of families) and economical (prosperity of the concrete household). In the basis of the analysis of the named factors are ethnographical sources gathered by the author.

Key words: bread, family, unleavened bread, “perednivka”, starvation, firewood.

Тиховська О.М.
(Ужгород)

СПЕЦИФІКА ВЕЛИКОДНЬОЇ ОБРЯДОВОСТІ ЗАКАРПАТТЯ У РЕЦЕПЦІЇ ФЕДОРА ПОТУШНЯКА

УДК 398.332.12 (477.87)

Анотація: У статті розглянуто великодні обряди Закарпаття, зафіксовані Ф. Потушняком у 1944 році й опубліковані в газеті “Недѣля”. Акцентовано на семантиці великодніх вогнів, паски, писанки в уявленні українців, їх зв’язку з культом предків, сонцем, магією. Наголошено на маловідомих обрядах, що виконувались у великодню ніч, та повір’ях, які зумовлювали ритуальну поведінку під час свята.

Ключові слова: Ф. Потушняк, Великдень, великодні вогні, весняна обрядовість, ритуал, обряд, паска, писанка, повір’я.

Великодня обрядовість відіграла важливу роль у житті наших предків, і дещо у видозміненій формі вона й сьогодні структурує ритуально-річний цикл життя українців, надаючи впевненості у нескінченності, безперервності життя. Язичники пов’язували Великдень з вірою у воскресіння душ померлих предків й поверненням їх з Вирію разом з першими птахами навесні. Це свято мало тісний зв’язок з культом предків, що й обумовило форму й зміст великодніх ритуалів.

Ф. Потушняк порівнює життя з невинною течією, яка в народних віруваннях символізує нестримний рух уперед. За спостереженням вченого, “характер життєвого процесу має завжди колоподібний вигляд. Велике коло – це період життя людини, який починається народженням, сягає вершини під час весілля, і закінчується смертю – через ритуали переходу (Ван Геннеп). Менше коло – це річне коло, яке складається з менших кіл (пори року та тижні). Воно виникло на основі спостереження за природними явищами. Звідси і ритуальна сторона “народних свят”, тобто імітація природи, яка є власне ритуалом” [3, с. 3]. Помітне місце у “меншому” річному колі займає Великдень, з яким тісно пов’язаний образ сонця, котре навесні набуває більшої сили й здатне стимулювати народження нового життя (рослинності) й вселяти в душі людей віру в оновлення життя, світу, духовного й буттєвого простору. Найчастіше у весняних іграх ми бачимо образ кола, колеса, що є трансформованим уявленням про сонце та річний цикл. “Хороводи у вигляді кола були невід’ємною складовою весняних обрядів. Водили їх виключно за сонцем (рос. “посолонь”) – зі сходу на захід, що символізувало рух сонця по небу, зміну дня і ночі, зміну пір року, народження і смерті” [1, с. 37]. Язичники святкували Великдень (Великий день Сонця), виконуючи ряд обрядів та ритуальних ігрищ на честь відродженого сонця, яке позбулося зимового безсилля. За спостереженням О. Ковалькова, саме на період Великодніх свят “припадають періоди “сакрального” часу. В цей час максимально активізуються надприродні сили, розмиваються межі між світом живих і мертвих, проводяться найважливіші ворожіння, результати яких обов’язково справджуються” [1, с. 70].

Календарні ритуали колись мали магічне значення, виконувались з метою втілення в життя задумів, мрій, бажань. А “щоб бажання здійснилося, необхідно імітувати його здійснення, – пише Ф. Потушняк. – Тому ритуал завжди пов’язаний із річною або родинною обрядовістю, і завжди має зв’язок з природою та її явищами. Він так само важливий як піст, молитва та ін. Всі наші звичаї річного кола завжди пов’язані з культом сонця, його зростанням та спаданням, це факт властивий усім примітивним народам” [3, с. 3]. Закарпатський дослідник наголошує, що виразом і символом Великодня є паска, тобто об’єктивований образ сонця, оскільки вона має круглу форму й повинна так само, як і сила сонця, “рости”, коли замішане на дріжджах тісто бродить. Слово “паска” на означення білого круглого хліба з’явилося у великодній обрядовості з приходом християнства, а круглий ритуальний хліб (короваї, солодкі бабки, колачі) язичники випікали задовго до нашої ери на честь зростаючого сонця навесні.

Паска постає уособленням великого сонця, на противагу “карачуну, котрий є уособленням малого сонця. Сьогоднішня паска майже всюди має однакову форму. Давно це був великий хліб, наприклад, із житньої муки. Тепер паску печуть зазвичай у “формах”. Інколи прикрашають плетінням, косами, вінками, куричками, ружами та ін. На західному Прикарпатті паска зовсім без прикрас” [3, с. 4].

Ф. Потушняк акцентує на технології випікання паски у першій половині ХХ століття на Закарпатті. “Паска має бути велика, оскільки вона є символом багатства, – пише дослідник. – Паска печеться тільки в “сприятливі дні”: вівторок, четвер, суботу; найкраще – в суботу, щоб була хороша. Для паски спочатку роблять “причину” на дріжджах, прикрасивши паску, її перехрестять, і кладуть на неї гілочку верби. Верба

тут постає уособленням чогось святого, оберігає паску від злого впливу і сприяє її росту. На Закарпатті відомий також такий імітаційний акт, як скакання вгору, щоб паска росла” [3, с. 4]. А щоб руки протягом року не були порожні, то й під час приготування паски вони не повинні бути голими, тоді й цілий рік всього буде вдосталь. Випікання паски, згідно з народними віруваннями, є напівмагічним актом (вона може дуже легко не вдатись, а це катастрофа для господині), тому з нею бережно поводяться, поки вона не виросте, не стане сильною сама по собі (святою).

Коли “причина” викисне, місяць паску руками. “Добре вимішана паска смачна. Вона зазвичай робиться з 2-ох до 10-х кілограмів муки. До паски звикли додавати молоко, яйця або шафран, щоб була жовта. Додають і масло, цукор, а також “запашне в паску”, яке розносять у Великодню п’ятницю. Коли паска вимішана, викисла, її кладуть у “форму” і прикрашають. У теплі вона ще кисне. Коли ж вона викисла в “формі”, то кладуть її в натоплєну піч (з буковими сухими дровами, які заготовлять напередодні, щоб спеціально випікати паску)” [3, с. 4]. Ф. Потушняк відзначає, що колись заможні господарі пекли декілька різних за розміром пасок, і, відповідно, вони по-різному називалися: “біля головної “паски-матки” печуть ще й “сестру паски” або ще й “другу сестру”” [3, с. 4]. Існував колись на Закарпатті звичай пекти “пасочки” – для похресників, бідних, вшанування померлих. Цікаво, що давно “паски були такі великі, що треба було піч розбивати” [3, с. 4], бо інакше з печі їх неможливо було витягти. Очевидно, велика за розміром паска мала символізувати рівень достатку, багатства в родині.

Існував також певний ритуал освячення паски, яку несли до церкви не в кошику, а замотаною у великодню скатертину: “Випечену Пасху кладуть на велику тарілку, яка стоїть на окремії “великодній” скатертині, яку зав’язують зверху у вузол, щоб в руку можна було взяти. Під паску кладуть обов’язково яйця, ковбасу, шинку, сир, масло, сіль та ін.” [3, с. 4]. На сході Закарпаття паску несли святити у вовняних та полотняних “бесагах (Вони були поширені в гірській частині аж до Колочави і річки Тересви). Але сьогодні їх замінив кошик, яким користуються у долинних регіонах у Мараморщині (виробляють їх в Ізі). У західній частині паскуносять в білій домашній гарно вишиваній або тканий скатертині. Кожен обов’язково щось несе святити до церкви” [3, с. 4].

Прикметно, що під час великодніх ритуалів відчувався чіткий гендерний розподіл ролей: жінка повинна була місити тісто, пекти паску, готувати до освячення їжу, але освячувати приготоване нею мав чоловік: “Святити паску несе найстарший в родині – батько, а коли його нема, то син. У волинян, коли нема чоловіка в родині, то кличуть сусідського хлопця (він, принісши паску, заступає старшого члена в родині)” [3, с. 4]. Під час освячення паски ставили навколо церкви кожен на своє звичне місце. Були присутні представники усіх сільських родин, тому можна було з’ясувати їх кількість в населеному пункті. Оскільки паска була символом сонця, на ній під час освячення “запалювали воскову свічку (обов’язково саме воскову)” [3, с. 4]. Таким чином, полум’я свічки об’єктивує внутрішній прихований вогонь сонця, який сакрально прихований у ритуальному хлібі.

На Закарпатті існували також вірування про необхідність швидкого повернення додому після освячення паски. Той, хто прийде до хати першим, швидше за сусідів, мовляв, буде першим у всьому. Тому після освячення брали паску на плече і бігли з нею додому. Біг на перегони з паскою після освячення, за спостереженням Ф. Потушняка, є дуже поширеним явищем (в Галичині, Україні, Росії). “Це складне магічне явище, де береться до уваги кількість натовпу, часовий вузол річного значення – Великдень, до чого приєднується і паска, яка своєю святістю підносить і впорядковує життя. Бути першим в ряді – це хороший знак” [3, с. 4], який може за аналогією спроекуватися на ті сфери життя, що з ним асоціюються. Наприклад, “хто перший буде в ряді, той буде перший в усьому, а хто впаде – помре, або ж той, хто відстане з паскою позаду, – помре” [3, с. 4]. Але магія бігу з посвяченою паскою мала здатність трансформувати чи спроекувати не тільки життя людини, в руках якої вона була, але й за аналогією нібито могла впливати на природу: слід було швидко бігти, “щоб сіяння втікало, росло вгору; люди біжать, рухаються, і сіяння біжить, росте” [3, с.4]. У деяких місцевостях з освяченою паскою тричі оббігають хату, можливо, для того, щоб символічно окреслити коло-оберіг навколо житла й убезпечити його від впливу нечистої сили й усього злого. Ф. Потушняк спостеріг також, що молодіці перебігають вулицю з освяченою паскою, щоб діти за аналогією теж швидко почали ходити. Дослідники відзначають існування тісного зв’язку між тим, що відбувається на Великдень, і подіями, що мають місце протягом року. Великодні ритуали та обрядодії ніби запрограмовують сценарій року.

Після повернення з освяченою паскою додому, під поріг стелять плетений килимок (символ багатства, як і при інших обрядах). Перед тим як їсти паску, члени родини “спочатку моляться і хрестять її, потім обрізають із чотирьох (або дванадцяти) сторін (і кажуть при цьому “Христос Воскрес!”). Їдять зі всього,

освяченого в церкві” [3, с. 4]. Відрізані з паски шматки не викидають, а зберігають до Вознесіння, оскільки приписують їм лікувальні властивості, в першу чергу для худоби (як і крихам з паски). Ф. Потушняком зафіксоване повір’я: “якщо б шматочок паски з’їла миша, то стала б кажаном, вирости б у неї крила. А якщо вмитися водою, якою милося пасхальне корито, пропадуть прищі” [3, с. 4]. Магічною силою народна уява наділила також предмети, які освячуються разом з паскою: порошок, кулі, батіг, гроші, часник, сіль – в основному те, що стосується худоби і боротьби з нечистою силою.

Сама паска після освячення вважається святою, а з неї святість передається людині чи тварині під час дотику. “Наприклад, коли господар повертається з паскою, входить до хліва, і дотикається нею до худоби, “щоб худоба, як тісто росла догори”. Паска добра і свята, тому і людина, і худоба, які до неї доторкнулися, стають добрими. Освячену паску також кладуть на голову нечемній дитині і поганій худобі, які через контакт з нею стають добрими” [3, с. 4].

Паска сприймалася українцями і як сакральний предмет, здатний віщувати майбутнє: “коли паска росте нормально, то все добре; коли на ній зробиться пупець, або паска підріжеться, то це означає багатство, або приріст в родині, однак десь це символізує смерть. Або ж коли паска по середині заломиться, то це означає, що хтось цього року в хаті помре (через подібність її до гробу)” [3, с. 4], – зазначає Ф. Потушняк.

Під час Великодніх свят, так само як і на Різдво та Купала, побутував звичай розпалювати ритуальні вогнища, які були символом живого вогню, уламком сонячної енергії, в них ніби було “втільене прагнення допомогти сонцю, коли воно найбільше цієї допомоги потребує. Ще Д.Д. Фрезер, розглядаючи цей звичай, вказував на дві теорії, що пояснюють використання обрядового вогню – солярну і очисну. Вогонь розпалювали на найвищих точках даної місцевості, поближче до сонця, щоб воно повною мірою і з максимальною користю для себе могло скористатися допомогою, яку йому пропонували” [1, с. 71]. Великодній вогонь на Закарпатті запалювали у Великодню суботу, і він теж мав на меті “піднесення й посилення росту творчої сили в природі – теплого сонечка (за Фрезером, [...] посилював вроду). Весняні вогнища супроводжувалися співами (діалоговий хор), танцями, забавами, котрі в першу чергу повинні були сприяти підсенню вегетаційної сили природи” [4, с. 3].

На думку Ф. Потушняка, значний вплив на ритуал розпалювання вогнища на Великдень справило також релігійне оповідання про те, що, охороняючи Христа в гробі, теж розпалювали вогонь. Однак дослідник припускає й можливість іншого трактування сутності цих вогнів, оскільки “поширені вони в середній і західній Німеччині, Голландії, Швеції, а також у східних слов’ян. Після Фрезера, свята вогню мають у своїй основі людські жертвоприношення, які трансформувалися в сучасні культу вогню” [4, с. 3]. Ф. Потушняк згадує звичай “гріти покійників” великодніми вогнями – тобто символічно вшановувати предків у такий спосіб. Цей обряд зафіксований Я. Самотіс у середовищі гуцулів, і тут він має назву – “гріти діда”. Дослідниця зазначає, що про цей ритуал свого часу писали Оскар Кольберг та Адам Фішер. Виконувалось це обрядове дійство здебільшого у середу або четвер перед Великоднем, а місцями і у Великодню суботу: “Вранці на Живний четвер на пагорбах поблизу хат роздмухують вогонь. Цей звичай називається “старого спалити” (“гріти діда”)”. Суть звичаю полягала в тому, що в зазначені дні переважно діти ходили від хати до хати і під вікнами кликали: “Грійте діда! Грійте діда! Дайте хліба! Аби вам овечки, аби вам ягнички, аби вам телички”, на що хтось із хати відповідав: “Гріємо, гріємо, даємо!” Дітей обдаровували “кукуцями” – спеціально спеченими малими пшеничними чи житніми хлібцями” [2, с. 106].

Розпалювання пасхальних вогнів відбувалося у певний час доби й мало свою специфіку, на відміну, наприклад, від вогнів Чистого четверга. Святий суботній вогонь розпалювався “після заходу сонця, за старим звичаєм. Цей звичай затримався в західній частині Підкарпаття (починаючи десь від Драгова, на східній частині його майже не знають). Наприклад, починається це так: церковник виносить все сміття і недопалки з церкви і спалює (таким є спосіб знищення святих речей – вогонь їх очищає). Потім розпалюють великодній вогонь, на який зноситься будь-який матеріал з усіх-усюд. За хвилину вогнище оточує молодь з села, і починаються звичайні при такому зібранні веселі витівки, які пеходять у веселі жарти, а інколи й у випадкові бійки та крики на все село” [4, с.3]. Але такі веселощі біля вогню тимчасові й характерні тільки для молоді, оскільки зумовлені віковими особливостями – юнаки й дівчата постійно жартують. Дорослі ставляться до великоднього вогню серйозно, оскільки для цього ритуалу загальноприйнятою є тиша. Коли “до молоді приєднуються старші люди, біля вогню триває серйозна бесіда, і такою, вважається, вона й повинна бути. До грубих жартів справа не доходить” [4, с. 3]. Ф. Потушняк відзначає, що звичай розпалювання великоднього вогню набуває релігійного забарвлення. У церкві горять свічки (народ з подяками молиться та співає), а у той самий час надворі теж “розгорається вогонь, стає великим, на сусідніх горах також спалахують вогні, наступає момент підняття. Перш за все з’являється бажання ще його підняти і збільшити.

Вогонь вночі серед села – це щось саме по собі веселе та радісне (тим більше, що в церкві у цей час люди стережуть плащеницю)” [4, с. 3].

Для молоді запалювання великодніх вогнів перетворюється на захопливе заняття, своєрідну пригоду. Юнаки прагнуть зробити вогнище ще більшим, вищим і задля цього шукають всюди матеріал для спалення: “не пожаліють ні сусідську огорожу, ані щось інше, що їм потрапить до рук – може бути завдана досить значна шкода” [4, с. 3]. Наступного дня деякі господарі сердяться на витівки молоді, але образа швидко минає, оскільки це жарт, який доповнює “великодній обряд, і за який ображатися не можна” [4, с. 3].

Великодній вогонь у народних віруваннях українців теж наділявся здатністю віщування: “коли вогонь гарний, кидає іскру вгору, то це означає, що буде гарний урожай, найкращою буде кукурудза. Коли вогонь не хоче горіти, слабкий, то це означає, що цього року буде поганий урожай” [4, с. 3]. Тому люди й прагнули розпалити велике вогнище й за аналогією притягти у своє життя хороший урожай та удачу.

Ф. Потушняк згадує, що раніше про великодній вогонь піклувалися старші люди і звозили для цього вогню возами дрова. “Тоді вогонь був великий і помітний на цілу околицю. Коли перейшли на православну віру, також палять вогні і коло новозбудованих церков” [4, с. 3]. Існувало повір’я, що великодній вогонь має бути чистим – його не можна оскверняти невідповідними речами, не можна зневажати, бо він “святий вогонь”.

Невід’ємним атрибутом Великодня є крашанка, котра сприймається як символ народження світу в міфології. “Відповідно до космогонічних уявлень українців саме з великоднього яйця сонце отримує творчу енергію. Дитяча великодня гра в розбивання крашанок є відлунням давнього вірування про космічне яйце, яке, розбившись, дарує природі творчі сили, – зазначає О. Ковальков. – Християнство ж, переконавши на Ісуса Христа багато функцій язичницького бога сонця, наділило його й атрибутами останнього, зокрема вшануванням яйця на його честь” [1, с. 47]. Крім того, освяченій писанці (крашанці) у народних віруваннях приписувалося значення потужного оберега від злих сил та пожежі, вона магічним чином нібито могла покращити здоров’я, сприяти зародженню кохання, швидкому росту рослин. Досліджуючи великодню обрядовість буковинських гуцулів, Я. Самотіс відзначила: “Свячене розфарбоване яйце було символом життя, тому й малювали на ньому безкінечник. Писанкою не грали в “навбитки”, не котили з пагорба, її дарували і берегли до наступного свята. Дарували дівчата парубкам як запоруку своєї вірності, дарували хрещеникам як оберіг, дітям на щастя. Після освячення в церкві старші люди обмінювалися між собою писанками, давали одні одним “за простибіг”, а парубки відбирали писанки у дівчат” [2, с. 107]. Подібні обряди зафіксовані й на Закарпатті.

За спостереженням Ф. Потушняка, писанки перш за все є подарунками похресникам: “Хресні матері на другий і на третій день свят біля церкви дають своїм похресникам разом з пасочками одне (або два) писані яйця. Коли похресник не прийде до церкви, хтось із дітей хрещеної матері принесе їх йому додому. (Коли дають яйце з пасочкою, промовляють, щоб хресник був файний як писанка, а благий як пасочка). Коли похресник раптом помре, то хресна матір дає йому в руки розписане яйце, “щоб мало чим гратися на тому світі”” [5, с. 3]. Крашанки приносили як подарунок померлим, залишаючи їх на могилах.

Яйце саме по собі загадкове, тому і в магії воно часто виступає як посередник та символ. Звичай виготовлення писанок поширений всюди, він вмотивується магічним світоглядом нашого народу.

Ф. Потушняк пише про цілий ряд великодніх табу, які мають здатність впливати на хід подій протягом року: “Іх суть полягає в тому, що те, що відбувається сьогодні, буде повторюватися цілий рік, а також через символічну подібність переноситься на інший предмет” [6, с. 3]. Загальновідоме великоднє табу – заборона спати у перший день Великодня. Оскільки, “хто спить на Великдень, в того буде сіяння “спати”, і вітер, і бурі його перевернуть” [6, с. 3]. Або: “Коли жінка спить, то її льон і коноплі будуть спати (лежати)” [6, с. 3]. Таке табу вмотивовує недоцільність сну під час свята, оскільки це може спровокувати неврожай та інші негаразди. Існують й інші табу, які стосуються Великодня. Зокрема, “на Великдень не можна їсти на дворі паску, бо звірі будуть насіння їсти. Хто на Великдень буде голодний, лінивий, сумний, буде голодний, лінивий, сумний цілий рік. Тому на Великдень мають бути всі чисті та ситі” [6, с. 3], – зазначає Ф. Потушняк.

Великдень українці вважали часом, коли можуть відбуватися різні дива. Одне з них – можливість зустріти власну Долю, для цього слід було “одразу ж після того, як пообідали, вийти на вулицю і стати обличчям до сонця. Якщо Доля приходила у вигляді красивої молодої дівчини, то і майбутнє мало бути безхмарним і привітним. Якщо ж зустрічали літню та кволу Долю – не було чого доброго чекати попереду” [1, с. 106]. О. Ковальков згадує вірування українців про перетворення на вовків (вовкулак) на Великдень: “Для цього потрібно було узяти ножа, піти до лісу, увіткнути його в пеньок і перекрутитися через нього. Цікаво, що й зворотнє обернення відбувалося на Великдень, але через 1–2 роки” [1, с. 106].

Отже, Великодня обрядовість відігравала важливу роль у житті українців, оскільки утверджувала ідею безперервності людського життя, акцентувала на можливості структурування особистого й світового простору через певні обряди та ритуали, через виконання магичних текстів (веснянок, гаївок, величальних пісень). Великдень, великодній вогонь асоціювалися з сонцем, сонячною енергією, теплом, життєдайною силою, котра прискорювала вегетаційні процеси у природі.

Джерела та література

1. Ковальков О.Л. Час у структурі традиційної ментальності (на матеріалах української етнології) / О.Л. Ковальков. – Кіровоград, 2011. – 170 с.
2. Самотіс Я. Традиційна великодня обрядовість буковинських гуцулів (на матеріалах етнографічних експедицій) / Я. Самотіс // Народознавчі зошити. Серія історична. – 2014. – № 1. – С. 103-113. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/NaZoi_2014_1_14.pdf
3. Ф.П. Великдень // “Недѣля” / Федір Потушняк. – Ужгород, 1944. – Р. IV. – Ч. 16. – 16 апрѣля. – С. 3–4.
4. Ф.П. Великдень // “Недѣля” / Федір Потушняк. – Ужгород, 1944. – Р. IV. – Ч. 17. – 30 апрѣля. – С. 3.
5. Ф.П. Великдень // “Недѣля” / Федір Потушняк. – Ужгород, 1944. – Р. IV. – Ч. 21. – 28 мая. – С. 3.
6. Ф.П. Великдень // “Недѣля” / Федір Потушняк. – Ужгород, 1944. – Р. IV. – Ч. 22. – 4 юнія. – С. 3.

Резюме

СПЕЦИФИКА ПАСХАЛЬНИХ ОБРЯДОВ ЗАКАРПАТЬЯ В РЕЦЕПЦІИ ФЕДІРА ПОТУШНЯКА

Тиховская О.М. (Ужгород)

В статье рассматриваются пасхальные обряды Закарпатья, зафиксированные Ф. Потушняком в 1944 году и напечатанные в газете “Недѣля”. Автор акцентируется на семантике пасхальных огней, паски, писанки в представлении украинцев, их связи с культом предков, солнцем, магией. Сосредоточено внимание на малоизвестных обрядах, которые исполняли в пасхальную ночь, и поверьях, влияющих на ритуальное поведение во время праздника.

Ключевые слова: Ф. Потушняк, праздник св. Воскресенья Христового, пасхальные огни, весенние обряды, ритуал, обряд, пасха, писанка, поверья.

Summary

SPECIFIC CHARACTER OF EASTER CEREMONIES OF TRANS-CARPATHIA IN THE RECEPTION OF FEDIR POTUSHNYAK

Tykhovska O.M. (Uzhgorod)

The article considered Easter ceremonies of Transcarpathia which were fixed by F. Potushnyak in 1944 and were published in “Nedelia”. The stress was made on semantics of Easter fires, cakes and eggs in the conception of Ukrainians, their connection with ancestors' cult, sun and magic. Attention was paid on little-known ceremonies which were performed at Easter night and superstitions which determined ritual behavior during the festival.

Key words: F. Potushnyak, Easter, Easter fires, spring ceremonies, ritual, ceremony, Easter cake, Easter egg, superstition.

Ковальчук Н.А.
(Київ)

ОБРЯДОВІ ТРАДИЦІЇ ТРОЇЦЬКОГО ЦИКЛУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ТЕРИТОРІАЛЬНОГО ПОШИРЕННЯ НА РІВНЕНЬСЬКОМУ ПОЛІССІ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

(за матеріалами архіву Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф)

УДК 398.332 (477.81) “19”

Анотація: У даному дослідженні висвітлюються та аналізуються специфічні особливості традиційних звичаїв і обрядів Троїцького циклу на Рівненському Поліссі – території, етнографічна особливість якої зумовлена приналежністю до перехідної етнокультурної зони між Західним і Середнім Поліссям Правобережної України і характеризується давніми активними міжетнічними контактами. На основі принципу виділення в обрядових явищах притаманних їм структурно-функціональних елементів та порівняльного аналізу їх різновидів визначено локальні варіанти звичаїв та обрядів троїцької обрядовості та встановлено ареали їх поширення на Рівненському Поліссі.

Ключові слова: календарний обряд, звичай, Рівненське Полісся, локальна специфіка, Трійця, Русальний тиждень.

Одне із першочергових завдань вітчизняної етнологічної науки – ґрунтовне і всебічне вивчення етнокультури регіонів із урахуванням їх специфіки. Тож виявлення локальних відмінностей та ареальних зв'язків у термінології, структурі й семантиці системи свят окремих регіонів є важливим аспектом дослідження й календарної обрядовості¹, яка з давніх часів була невід'ємним компонентом системи народної духовної культури.

У вивченні історії традиційної народної культури необхідно враховувати фактор географічного простору. Такий підхід забезпечує картографічний метод, який разом з іншими дослідницькими методами сприяє практиці пізнання просторово-часових закономірностей розвитку народної культури. Зокрема, цей метод допомагає систематизувати і класифікувати явища, визначити їх територіальні різновиди і межі поширення, аналізувати ієрархію ареальних зв'язків, з'ясувати проблеми історико-етнографічного районування території [1].

Із наукової літератури 50-60-х років ХХ ст. відомі приклади картографування окремих явищ календарної обрядовості [2]. Спроба системного картографування явищ календарної обрядовості здійснювалася в останній чверті ХХ ст. ученими Інституту слов'янознавства і балканістики Академії наук СРСР, переважно Т. Агапкіною та С. Толстою. Частина попередніх результатів роботи опублікована у низці наукових видань та монографіях [3]. Проте слід визнати, що календарна обрядовість української території Полісся виявилася менш вивченою в географічному і тематичному відношенні, ніж білоруська частина регіону.

Картографічний метод використовував також український вчений Ю. Климець у праці, присвяченій купальським обрядам [4]. Матеріали з картосхемами окремих великодніх, різдвяних та купальських обрядів Західного Полісся опублікував у 2000-х роках дослідник М. Давидюк [5].

Із 1994 року систематичне комплексне дослідження традиційної культури Полісся в Україні проводить Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (ДНЦЗКСТК)². Накопичений під час комплексних і тематичних експедицій значний фактичний матеріал дає можливість комплексного географічного вивчення традиційної поліської культури.

Предметом даного дослідження стали відзначувані дати Троїцького святкового циклу, який займає одне із ключових місць у структурі народного календаря, зокрема: народна термінологія та той чи інший набір приурочених обрядів, звичаїв, заборон, повір'їв, у зв'язку з якими простежується територіальна диференціація традиційних обрядових явищ на Рівненському Поліссі. Етнографічна особливість обраної території значною мірою зумовлена приналежністю до перехідної етнокультурної зони між Західним і Середнім Поліссям Правобережної України, і характеризується давніми активними міжетнічними контактами. Масив зібраних фактичних даних в цілому стосується 105 населених пунктів, які склали картографічну мережу досліджуваного регіону.

Мета даного дослідження полягає у визначенні територіальної диференціації традиційних звичаїв та об-

¹ Слово “обрядовість” застосовується як збірне означення сукупності свят, звичаїв, обрядів і пов'язаних з ними вірувань.

² ДНЦЗКСТК – первісно як Історико-культурологічна експедиція Мінчорнобиля України, з 1996 року – Міністерства надзвичайних ситуацій України, а з 2011 року – ДНЦЗКСТК Державного агентства з управління зоною відчуження.

рядів Троїцького циклу на Рівненському Поліссі. Для реалізації поставленої мети було проаналізовано звичаї та обряди, зафіксовані у ході польового обстеження населених пунктів північних районів Рівненщини та залучені з друкованих джерел, і на основі виділення притаманних їм структурних елементів та їх варіативності з'ясовано локальні обрядові варіанти. Для зручності такого аналізу застосовано запропонований Н. Толстим принцип виділення у кожному обрядовому дійстві структурно-функціональних складових: акціональних, вербальних, предметних, темпоральних та персональних [6]. На наступному етапі дослідження з'ясовано географію поширення явищ Троїцької традиційної обрядовості на Рівненському Поліссі. Принципи і методи систематизації фактичних даних, їх відбору і класифікації для складання карт, які лягли в основу нашого дослідження, викладені у монографії Н. Гаврилюк, присвяченій картографуванню традиційних родильних звичаїв і обрядів українців [7].

День Святої Трійці відзначається відповідно до руху пасхалій. У народному календарі свято означене термінами *Троїця, Троїця, Труїця, Зелінісвятя*. Напередодні *Троїці* п'ятниці асубота присвячувалися поминанням померлих – звичай, добре відомий на Українському Поліссі і рівномірно простежується по всій досліджуваній території. Саме у ці дні відзначалися поминальні *діди (діди, деди)*. *Діди* правили у п'ятницю увечері (пісна вечеря) та у суботу вранці (скоромний обід). На означення поминальної суботи спорадично фіксуємо термін *баби*.

Звичай прикрашати до Трійці свіжою зеленню оселю, господарчі споруди, подвір'я є спільним для усіх слов'ян і добре відомий у регіоні. У цій зелені, відповідно до народних вірувань, ховаються душі померлих родичів. Долівку в стелю аїром. Цезілля у народному побуті означали по-різному: *лепех, ліпиха, татапнік, татапка, панни, панкі, плешні* к. Географія поширення термінів цієї ритуальної зелені подається на карті № 1: найпоширенішими є терміни *лепех, ліпиха*; у середній частині обстеженої території паралельно побутує *татарнік, татарка*; у межиріччі Случа та Горині вживають терміни *панни, панкі*. Інші згадані назви фіксуються як острівні явища на півночі регіону. Для озеленення брали також гілки клена, липи, в'яза, берези, ясена. Часто біля воріт чи біля входу до хати закопували цілі берези – звичай має дисперсне поширення. Кількість закопаних берізок не була усталеною – могли закопувати три, дві чи й одну деревинку. У багатьох селах аїр, зілля та гілочки дерев освячували у церкві. Окрім того, гілочки дерев та аїр носили на поле (город) та на кладовище: *“На Трійцю йдуть всі люди, беруть липиху з собою, клен, липу, всю зелень. І йдуть, на могилки ложать, так як обичай. <...> Да, на Трійцю йдуть, тільки просто-напросто, батюшка не йде, не відправляє”* [8]; *“Цьо у бульбу затикаєш в'яза, в огуркі – в'яза, щоб в'язалосо. А ліпу у льон, щоб такій був ліпкій, як ліпа, щоб було прядиво таке ліпке. А в жито затикаєш кльона, щоб колосся таке довге було, як на кльони та таке моцне. То так коліс нас учили наші деди уже, дай таке воно велосо”* [9]. Локуси ритуального оздоблення зеленню представлені на карті № 2. Територіальна диференціація утворюється внаслідок нерівномірного поширення звичаю носити зелень на могилки – простежується у північній половині Рівненського Полісся; а також звичаю застромлювати гілки поміж сходів городини, льону, жита та інших культур – зустрічається у східній частині.

У переважній більшості населених пунктів троїцька зелень не прибиралася тиждень, рідше – три дні, іноді її тримали до четверга цього ж тижня. Відома заборона викидати ці зелені гілки і зілля – як правило, їх або спалювали, або використовували в обереговій та репродуктивній магії, в народній медицині, у поховальній обрядовості. Зокрема, клали під снопи, щоб захистити їх від гризунів, підвішували у хліві для захисту худоби “від всього злого”, закладали на горище хати для захисту від грози, використовували для одержання хорошого приплоду птиці (на троїцькому зіллі садили квочок), розкидали по полях, відганяючи у такий спосіб гризунів, клали у домовину для померлих: *“Да татарку зв'язут у пучечок, да десь у хліві вішають. То як шось там з худобою непорядкі, то там вішають <...>. Людям тоже, як яка людина вмере, шо мають сіно яке класти, то ту татарку, вона пахне так”* [10]; *“Тоді ей вже безезнік береца, кладеца вже, як жито несуть, щоб миши там не точили”* [11]; *“А тоді його збирали і несли в поле той лепех. Ну, щоб тічка от ета, шо то точить і не точила, і щоб тоже град не побив, тако як гроза йде. По полю розкидали. Найбішенство в капуста, я знаю, кидали, мати носила. <...> І ше, як от стожки кидаємо, то тоже той лепех накидаєш, то вже туди миши не йдуть”* [12].

В контексті троїцької обрядовості на Рівненському Поліссі відомий давній обряд “Водіння *Куста*”. Ритуальні обходи дворів здійснювали з рядженням у гілки та трави *Кустом*, який символізував дух померлого предка. Обряд відомий у районах білорусько-українського порубіжжя [13], а безпосередньо на досліджуваній території фіксується у північно-західній частині (карта № 3). Структурно-функціональні складові обряду: відвідування могил померлих, голосіння, рядження дівчини у листя і трави (*Кустом*), ритуальні обходи дворів із рядженням *Кустом*, співання обрядових пісень, обдаровування *Куста* і *кустян*, пускання

на воду або розкидання по полях вінків з *Куста* [14, с. 18]. Відмінності простежуються у складі учасників обряду, місці рядження та варіантах ритуального скидання вінків з *Куста*. Найчастіше учасниками обряду були дівчата, жінки, діти. Могли бути присутніми і хлопці, чоловіки, однак співали тільки дівчата та жінки [14, с. 14]. Роль парубків найчастіше зводилася до виконання охоронних функцій, оскільки між гуртами *кустян* могли виникати сутички, при яких учасники одного гурту намагалися розібрати фітокоштом *Куста* з іншого гурту. *Кустом*, як правило, одягали дівчину, яка мала право носити вінок. Відповідно до місцевих традицій обиралося і місце рядження – ліс, місцина біля саду чи біля могилок, подвір'я будь-якої жінки. Обдаровували *Куста* і *кустян* хлібом, пирогами, сирими яйцями, іноді грошима. Після обходу дворів *Куста* роздягали – вінки скидалися у річку або розкидалися у полях. Могло відбутися розкидання гілок з костюма *Куста* й під хатою, де господарі не обдарували учасників дійства.

Троїцький тиждень пов'язується із перебуванням на землі душ померлих – *русалок*. Період перебування русалок на землі означався термінами *Русальний тиждень, Русальніца* (за свідченнями переважної більшості опитаних респондентів, починається з понеділка троїцького тижня і триває до наступного понеділка). На Рівненському Поліссі має місце структурно-змістова та територіальна диференціація звичаїв, повір'їв та заборон *Русального тижня* за відмінностями в уявленнях про походження русалок та місця їх перебування, за поширенням звичаю вивішувати русалкам одяг та за різноманітністю приурочених заборон.

Найчастіше вважали, що русалками стають ті, хто помер на *Русальному тижні* – повір'я простежується по всій території; рідше до русалок відносили тих, хто і народився, і помер у цей період – має дисперсне поширення. У групі сіл центральної частини Рівненського Полісся русалками вважали тих, хто втопився на троїцькому тижні. І як острівні явища зустрічаються повір'я, що русалки – це померлі від *Великодня* до *Проводів* та нехрещені діти, які померли впродовж року. Місце перебування русалок – найчастіше поле (безпосередньо квітуче жито), у центральній частині обстеженої території – ще й вода, рідше – ліс.

Русальний тиждень сприймався як час небезпечний і несприятливий, відповідно до нього приурочувалося дотримання багатьох календарних заборон. Зокрема, заборонялося перебувати у полі (особливо йти в жито), бо “русалки затягнуть”, працювати в полі, бо “все посохне”; шити, “бо русалці очі зашиєш”, “русалці ноги підколюєш”, “русалку в одяг зашиєш” тощо – заборони, відомі по всій обстеженій території. Заборони купатися, прати, мочити полотно, бо “русалки затягнуть у воду”; вивішувати на дворі предмети одягу, бо “русалки подеруть” – зустрічаються спорадично у середній смузі з півночі на південь. Заборона білити, мазати припічок, бо “русалкам очі заллеш” та засторога працювати біля вуликів, бо “русалки залоскочуть” – переважають у групі населених пунктів східної частини Рівненського Полісся. Заборонялося спати вдень на *Троїцю*, бо “русалки мішка надінуть і будеш постійно хотіти спати” – таке правило простежується у південно-східній частині регіону. Як острівні явища фіксується засторога садити цього тижня квочку на яйця, бо “виведаця курчата калікі”.

Пов'язані з перебуванням русалок на землі й заборони, так би мовити, побутового характеру. Їх дотримання, вважають поліщуки, контролюється русалками: *“Не три нужка об нужку, і не сій мукі на діжку, і не держи лопати у хати, бо буде важко конати”*; *“Не мий ніжку об ніжку і не сій муку на діжку, бо великій гріх!”*; *“Не кладіте хліб на діжку, бо не буде спору”* [15, с. 107] – зустрічаються як острівні явища.

Особливого значення для захисту майбутнього врожаю від природних стихій у деяких місцинах надавалося заборонам на роботу в полі у середу Троїцького тижня. Згадана середа означалася у традиціях північної Рівненщини по-різному: *Градова, Радова Суха, Крива*. Географія поширення термінів представлена на карті № 4 – усі згадані терміни локалізуються переважно у західній частині Рівненського Полісся.

Нами зафіксовано звичай вивішувати русалкам одяг: полотняну сорочку і спідницю для померлих жінок, які нібито стали русалками, та сорочку і штани для померлих чи утоплених на *Русальніцу* чоловіків вивішували на подвір'ї чи й у хаті: на скрині або на жердці. Звичай відомий переважно на півночі регіону (карта № 5). Домотканий одяг вивішували традиційно на весь тиждень, іноді – лише у четвер чи у наступний понеділок, який вважався останнім днем *Русальніци*: *“Колись бодні таки були, да на ту бодню вивішували вже сподниці, сорочки, шо вже було. Русалкам вивішували, щоб вони перебиралися, бо ж дощ, да вони намокають, щоб вони перемінювалися. Весь тиждень стояли, всьой тиждень Русалний”* [16]; *“Посля Трійци Русалний тиждень. То тоді у нас, як умре у сем'ї чи шо, то виносят одягу, вішають десь под хатою штани, сорочку. Да вже як русалка прийде, то щоб було перемінитиса”* [17]. Звичай вивішувати одяг чи полотно для русалок відомий також на Чернігівщині та на Білоруському Поліссі [15, с. 215-217].

Четвер Троїцького тижня в традиційному календарі на Рівненському Поліссі означали термінами: *Навська (Наська, Мапська) Тройця, Медріх (Мертвих) Тройця, Сухи і четвер, Криви і четвер, Градови і четвер*. Поширення термінів представло на карті № 6. Зокрема, на переважній частині північної Рівненщи-

Боряк О.О.
(Київ)

ПОХОВАЛЬНИЙ ОБРЯДОВИЙ КОМПЛЕКС ЗАКАРПАТТЯ НА ТЛІ ПОЛІСЬКИХ ПАРАЛЕЛЕЙ

УДК 393(477.87+477.41/42)

Анотація: Пропонується порівняльний аналіз комплексу поховальної обрядовості, що побутує в селах Закарпаття і на Українському Поліссі. Показано, що на цих теренах в етнографічному відношенні у сукупності варіантів він являє собою елемент загальноукраїнської традиційно-побутової духовної культури як складової частини слов'янської культури.

Ключові слова: поховальна обрядовість, Закарпаття, Українське Полісся, поминки, кладовище, поминальна трапеза.

У традиційній поховально-поминальній обрядовості українців реалізувався складний комплекс народних уявлень морального, магічного і релігійного характеру. Він посідає особливе місце в системі народної звичаєвості, адже тут в одному вузлі тісно переплелися найдавніші обрядодії та вірування, зокрема про взаємозв'язок живих і мертвих, про душу та потойбічний світ, про померлих предків, необхідність їхнього поминання і ритуального “частування” у певні дні календарного року. На сукупність цих почуттів і поглядів нашарувались елементи християнського світобачення про загробне життя.

Перші поховання відомі вже в середньому палеоліті, а численні археологічні дані свідчать про існування вже за тих часів досить складних ритуалів. Дослідники вказували на першорядне значення поминальних мотивів насамперед у календарній обрядовості, висловлювалося припущення про поховально-обрядове походження річного циклу багатьох хліборобських ритуалів язичницьких слов'ян [1; 12]. Не викликає сумнівів висока ступінь консервативності поховального обряду, що пояснюється ритуально-сакральним ставленням до факту смерті й всього, що з тим пов'язано. Тому поховальний обряд найповніше зберігає сліди давніх ритуальних актів, реліктову обрядову реальність та архаїчну лексику.

Свого часу археологи зазначали, що “...вивчення обрядових форм, через які люди тих часів [архаїчних суспільств. – О. Б.] фактично й усвідомлювали свою етнічну спорідненість, є магістральним шляхом конкретних етноісторичних досліджень” [11, с. 14]. Притому загальноприйнятою є думка, що саме поховальний ритуал обіймає центральне місце в ритуальній практиці архаїчного суспільства. Про укорінення цієї тези свідчить інтерес до поховальної обрядовості, яка, відповідно, розглядається у різних контекстах – і як обряд в цілому [6; 8; 9], і в плані функціонування окремих структурних показників [7], і поширення останніх на конкретній території [3; 4; 5] тощо.

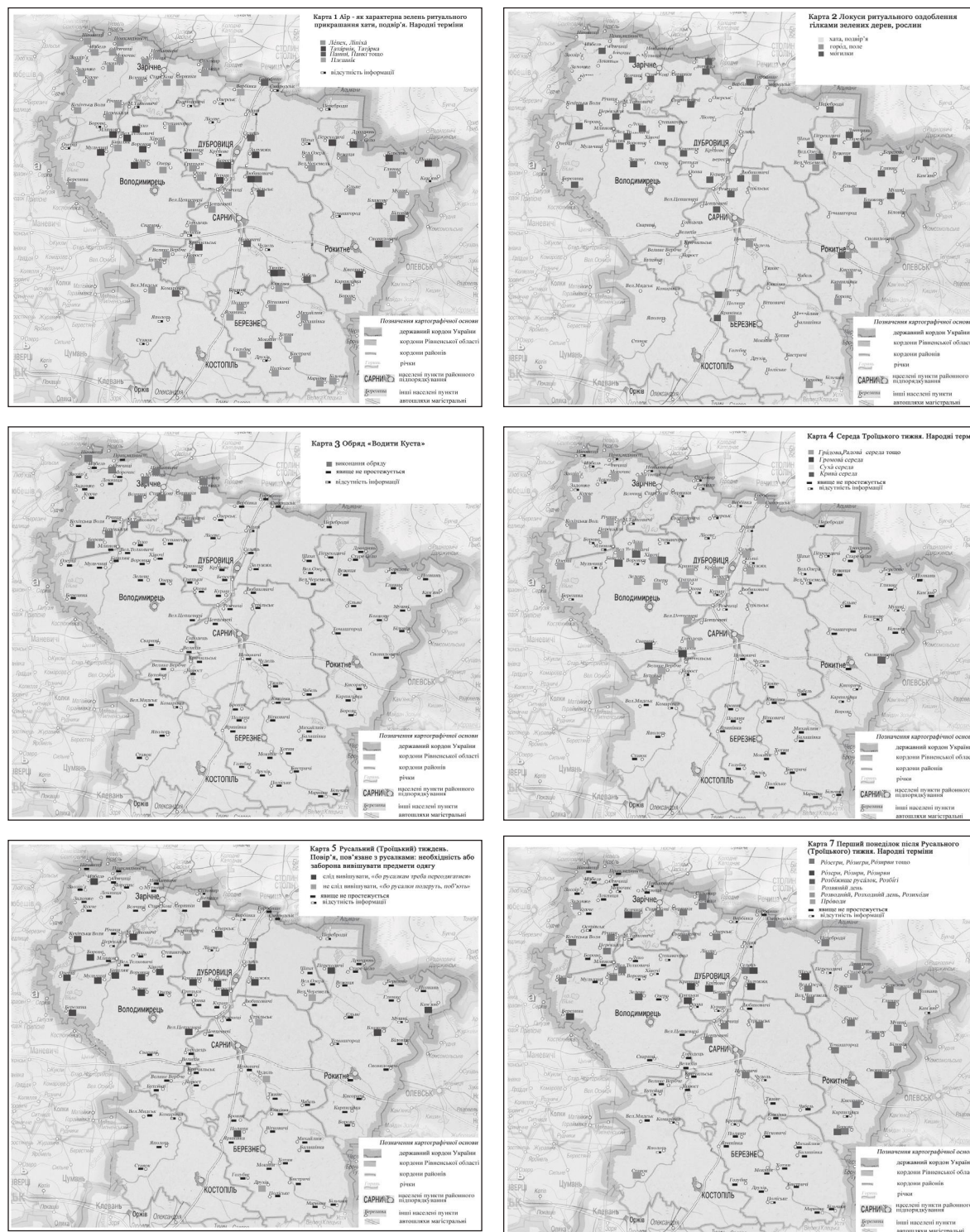
Нашим завданням є розгляд основних рис поховально-поминального комплексу обрядових дій, зафіксованого на території Закарпаття, на тлі паралелей із теренів Українського Полісся. Основою для порівняльної характеристики стали матеріали польових дослідів, проведених у селах Закарпатської області, а також на території, що належить до історико-етнографічного регіону Полісся – Правобережного (Західного) та Лівобережного (Східного)¹. Відповідно, порівняльний аналіз обрядовості здійснюється за основними циклами: підготовка небіжчика до поховання, похорон і власне поховання, поминання померлого.

З настанням смерті кликали обмивати померлого. У селах Закарпаття повсюдно діяло правило: чоловіки (“люди”) обмивали чоловіків, жінки (“жони старі”) – жінок, зазвичай старшого віку. Кількість учасників(ниць) цієї дії варіювалася. Щодо поводження із водою, що лишалася після обмивання померлого, то тут повсюдно їй приписували переважно шкідливу силу, а відтак діяла норма: вилити її “десь на бік”. У свою чергу, вона виявилася повсюдно побутуючою завдяки універсальній вербальній формулі: вилити таку воду “де люди не ходять (не заходять)”, “десь у куток”, “десь у корч”. У с. Верхні Ворота (Волевецький р-н) нами записано: “Виливали воду, де таке місце затінне, туди не ходили – десь у корчі”. Тим, хто обмивали, дають “вечерю” (с. Присліп). Такі саме настанови побутували по всій території України. Їх суворо дотримувалися й у поліських селах: “...воду виливають, де люди не ходять, під корч якийсь таки” (с. Великий Обзир, Камінь-Каширський р-н, Волинська обл.). Проте на Поліссі варіанти щодо локусу утилізації “мертвої води” виявилися численнішими (також: під дерево, “під стіну”, під комору, на межу, під піч тощо).

¹ Польові матеріали зібрані під час роботи експедицій, проведених Українським етнологічним центром Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (керівник – Н. К. Гаврилюк) і Державним науковим центром захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (керівник – Р. А. Омеляшко) при Державному агентстві з управління зоною відчуження.

well as may be characterized by the ancient active contacts. Structural and functional elements inherent to the ritual phenomena were segregated. The comparative analysis of varieties of these elements made possible to determine local variants of rituals and customs of the Trinity ceremonialism as well as to specify the areas of their spreading in Rivnenske Polissia. According to results of mapping, the article concerns three local complexes of ritual traditions of the Trinity cycle that may be determined within the territory of Rivnenske Polissia: western, eastern and northern complexes. Within the western complex, the north-west variant of the Trinity ceremonialism may be emphasized by the compact location of a single ritual form (“Guiding a Bush” ritual).

Key words: calendar ritual, custom, Rivnenske Polissia, local specificity, territorial differentiation, Trinity, the mermaid week.



За традиційними світоглядними уявленнями, слідом за настанням смерті живі, аби забезпечити перехід “мертвого” на той світ, були зобов’язані виконати весь арсенал обрядових дій. Вони носили очисний, оберегальний, деякою мірою – жертвний характер.

Наступна дія передбачала виготовлення домовини (“деревище”) та надмогильного хреста. Як в Карпатах, так і на Поліссі (як і повсюдно в Україні), стружку, що лишалася після виготовлення труни, частково кидали на дно, а решту – спалювали: “Жмінечку у труну, а те палили” (с. Торунь, Міжгірський р-н). Додамо, що на Поліссі зафіксовано також інші способи “утилізації” стружки, зокрема її викидання на воду (с. Хотешів, Камінь-Каширський р-н, Волинська обл.), на дорогу (села Малий Обзир, Полиці Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.), а також спалення із різного роду мотиваційними формулами: “гріти покійника”, “гріти руки/ноги” тощо (села Богущі, Зелене, Більська Воля Володимирецький р-н Рівненська обл.). Порядок внутрішнього облаштування труни в Карпатах передбачав вкладання полотняної “верети” (тепер – “простині”), а також подушки, яку набивали травою (“отава”). Зафіксовано звичай вкладати у “деревище” мотузку, якою зав’язували небіжчику ноги (руки) (с. Торунь). Це правило було добре відомим і повсюдно виконуваним по всій території України, як колись, так і тепер, поскільки остерегались її шкідливих властивостей: “У деревище кладуть мотузку, а хто хоче – десь щось ворожить. Як корова б’є, так тою цурой зв’язати, та й не б’є” (с. Торунь). Одяг, а також постіль з небіжчика, найчастіше спалювали. Щоправда, на Поліссі ця обрядодія нерідко пов’язувалась із спаленням стружки, а відтак підпадала під відповідні мотивації “зігрівання” покійного.

Вбирання небіжчика у смертний одяг також вимагало дотримання певних правил. Зауважимо, що для теренів Закарпаття та Полісся вони є ідентичними. Серед них назвемо звичай вкладати в труну елементи весільного одягу (“в чому вінчалися” – с. Присліп; “...так ся держали, у чому вінчали убират: і сорочка, і півка червона...”, як вінчалася у чепці, так тот чепець убирали. Зараз такого не є” – с. Торунь), а також вишитого рушника (також “ручник”) – під голову та ноги небіжчика (із мотивацією: “аби там утирався” – с. Присліп); для жінок додатково – двох-трьох хусток (“платина” – с. Верхні Ворота, Воловецький р-н), для чоловіків – шапки (“клебаня” – там само). Одяг старалися класти новий. Серед спільних особливостей – укладання в “деревище” додаткових (“запасних”) елементів одягу – крім хусток, також “пілки” – із мотивацією “аби мала у що ся перевдіти” (с. Верхні Ворота, Воловецький р-н). Померлих хлопців і дівчат одягали як молодих на весілля (“і вінок, і біла сорочка” – с. Торунь, Міжгірський р-н). Українське Полісся, а надто – Правобережне, дає нам свідчення про широке побутування вищеназваних норм облаштування домовини й вбирання небіжчика, включно із вкладанням у труну рушника, хусток, полотна (під спину), одягу “в запас”.

Піклування про душу померлого (до і після погребіння) передбачало виконання низки обрядових дій. Майже повсюдно, і Закарпаття не було виключенням, це було виставляння коло мертвого (на столі) хліба, горнятка зі свяченою водою, а також запалювання встромленої у стакан із зерном свічки. Всі ці атрибути у повному обсязі присутні у поховальному обряді й широко фіксуються також на Поліссі. Деяка відмінність простежується у способах подальшого використання води, а також хліба. В обстежених селах Закарпаття воду (разом із кропильцем – гілочкою смереки) несли на кладовище, де її виливали в яму й слідом туди ж кидали (або вкладали) горнятко – “аби мав чим пити там” (с. Присліп, Міжгірський р-н). Щодо хліба, то його також брали з собою на цвинтар, а після повернення додому ділили його за поминальним обідом. За повідомленням із с. Верхні Ворота (Воловецький р-н), кожному давали “дотулитися” до хліба після парастасу – “бо то душа”.

Щодо теренів Полісся (як Західного, так і Східного), то вода, яка тут також чітко призначала для “частування” (й очищення) душі, виставлялася на вікні (столі, діжці, покуті). Особливим розмаїттям відзначаються способи її утилізації після 9-, 12-, 40-денного її перебування у внутрішньому просторі хати. Відповідно, її виливали на “вугол хати, де ікони” (Чернігівське, Київське, частково – Рівненське Полісся), “під пушу” (дерева), на “могилки”, на “бігучу” воду, на перехрестя доріг, під піч. На Закарпатті піклування про душу також фіксується у всі ключові терміни післяпоховального періоду. Так, у селах Колочава, Присліп (Міжгірський р-н) після всіх поминальних трапез наїдки зі столу не прибирали, а залишали до ранку; тут же на наступний після похорону день родичі зранку йшли “палити свічку” (“бо прийде душа” – с. Колочава), а на 40-й день на стіл викладали тарілку з борошном, а також ложку – бо “душа прийде”.

Відвідинам і прощанню з померлим, так само як сидінню біля нього вдень і вночі (читання Псалтиря), надавалося великого значення. Під час відвідин померлого близькі родичі й сусіди приносили продукти – хліб, зерно чи борошно, яйця, мед чи цукор та ін. Важливою частиною прощання була універсальна традиція перебування з небіжчиком уночі – так зване “свічення” (с. Присліп, Міжгірський р-н). Колись сиділи до ранку, на столі стояли хліб, вода, цілу ніч світили свічки. Проте саме для Карпатського регіону харак-

терна наявність особливих рис нічних зібрань – специфічних забав (“бавка”, “гра”) молоді “при мерці”. Вони вже стали предметом спеціального вивчення [2; 10], тому тут лише обмежимося короткою довідкою. Серед таких емоційних розваг, насичених різного роду жартами (передусім еротичного змісту), нами також фіксувалися розповіді про “бавки” під назвами “лубок”, “груша”, “лопатки”, “млин”, “ведмідь”, “копати колодязь”, “мясо сікати”, “гусака пекти” (“пілорама”), “п’яцух валяти” та ін. Частина забав переносилася на час поминальної трапези. Не викликає сумнівів архаїчність їх походження, адже у своїх витоках вони сягають поховальних тризн. Проте зауважимо, що дослідники (Р. Гузій) вказували на наявність подібних розваг, зокрема, у хорватів, болгар, румунів. “Переживання” давнього звичаю зрідка, але подеколи знаходимо й на інших теренах України (присутні на “ночівлі” розповідають анекдоти, різного роду бувальщини, стиха співають пісень).

Власне похорон розпочинався з приходом священика, який здійснював ритуальну відправу (“опровід”), а також “парастас” – “молитву на хлібові” (с. Присліп, Міжгірський р-н). Кульмінаційним моментом виводження й, одночасно, прощання небіжчика з хатою, ставало винесення труни з тілом. У селах Закарпаття повсюдно стійко фіксується звичай тричі “клацати” домовиною над порогом хати – “відкланяються від хижі, від дому” (с. Торунь, Міжгірський р-н). Зауважимо, що на теренах Полісся він не фіксується. Натомість, в Закарпатті також мали місце обрядодії оберігового характеру: “...замели хату, дали жоні там хліб один, чи що. Чужа жона мала хату замести та треба дати [їй] хліб – заплатити...” (с. Лозянське, Міжгірський р-н). Тут побутував звичай перевертати в хаті лавки (села Верхні Ворота, Присліп Міжгірський р-н), залишати двері відчиненими. Наші інформанти й досі пам’ятають, що небіжчика і влітку везли на кладовище (“теметів”) на санях. По дорозі на цвинтар поховальна хода могла тричі зупинитися, зокрема перед хрестом, біля церкви, на перехресті доріг (с. Присліп, Міжгірський р-н). Домовину опускали на мотузках.

Після завершення ритуалу погребіння небіжчика, його учасники поверталися до хати на похоронну гостину. Обов’язковим і універсальним був звичай після повернення з цвинтаря у дворі мити руки. Поминальна трапеза, яку лаштували в селах Закарпаття, переважно називали “комашня” – “...то значить там мертвий, зв’язано з мертвим” (с. Торунь). Серед тих, хто неодмінно мав взяти участь у цьому дійстві, були “ямарі” – ті, що копали яму, “митарі”, які обмивали небіжчика, та “хрестарі”, які несли хрест (с. Присліп, Міжгірський р-н). Така сама традиція побутувала на Поліссі. На поминальний “обід” (вечеря, жалобний обід, “гарячий обід” тощо) йшли всі ті, хто брав безпосередню участь у поховальних дійствах. Такий порядок зберігався на всі наступні жалобні трапези.

На Закарпатті не було спеціальної поминальної страви – так як це повсюдно фіксується на Поліссі (крім крайніх сіл на заході Волинського Полісся). Так само тут не спостерігається побутування визначеної номенклатури страв. У закарпатських селах зазвичай готували кашу, голубці, ріпу з поливкою. Щодо теренів Полісся, то, крім основної страви, з якої обов’язково розпочинали “обід” (коливо, канун, “канна”, сита), готували борщ, кашу, пироги, узвар або кисіль.

Звичай відвідання кладовища на другий після погребіння день в закарпатських селах загалом відсутній. Щоправда, дехто з респондентів визнає, що подекуди після поминального обіду знову йшли на “теметів” молитися за померлого родича. Між тим існує традиція саме наступного дня “іти палити свічку” в хату, де померла людина, що мотивується вже згаданою вище вербальною формулою: “бо прийде душа” (с. Колочава, Міжгірський р-н). На Поліссі стійким був і залишається звичай ранком на “третини” (або другий після похорону день, “дев’ятини”, “сороковини”) “нести снідання покійнику” на “могилки” й в такий спосіб “будити покійника”, “будити душу”.

Зауважимо, що в Карпатах нами зафіксований стійкий звичай залучати до виконання деяких елементів поховального ритуалу жінок-удовиць, до того найчастіше їх було дев’ять. Так, у с. Голятин Міжгірського району саме дев’ять вдів кликали на поминальну гостину на дев’ятий, сороковий дні, а також на “рокову”. Аналогічний звичай побутував у с. Торунь (Міжгірський р-н), де під час “свічення” (однієї при померлому) збираються дев’ять удовиць “псалтирь робити”: “...моляться за здоров’я, за хазяйство, за померлих”. Такий саме звичай участі у поховальних дійствах певної кількості сільських жінок, у яких померли чоловіки, фіксувався нами й на Поліссі. Так, у с. Червона Воля (Новоград-Волинський р-н, Житомирська обл.) “дев’ять баб” на 40-й день виносили й на “бігучу” воду виливали воду, що стояла весь цей час в хаті “для душі”; у с. Курчиця “дев’ять вдівиць” кличуть на поминальний обід на дев’ятий день.

Порівняльний аналіз поховально-поминальної обрядовості на теренах Закарпаття та Полісся засвідчив побутування у широкому ареалі синхронних за часом поширення складових елементів поховальної обрядовості. Притому вони демонструють як особливі (що, припускаємо, визначається багатьма історичними чинниками, зокрема й змішаним етнічним складом місцевого населення), так і загальні риси. Стійкість культурно-побутових форм сполучається з їх порівняно територіальною варіативністю, що лише підтвер-

джує статус “архаїчності” місцевих традицій. Аналіз комплексу поховальної обрядовості, що побутує в селах Закарпаття і на Українському Поліссі засвідчив, на цих теренах в етнографічному відношенні у сукупності варіантів він являє собою елемент загальноукраїнської традиційно-побутової духовної культури як складової частини слов’янської культури.

Джерела і література

1. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Н. Велецкая. – М. : Наука, 1980. – 362 с.
2. Волицька І. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. / Волицька І. – К. : Наук. думка, 1992. – 139 с.
3. Гаврилюк Н. К. Київськополіський варіант традиційної сімейної обрядовості на фоні суміжних територій // Київське Полісся (етнолінгвістичне дослідження). – К. : Наук. думка, 1989 – С. 28–30.
4. Гаврилюк Н. К. Про локальну спільність і диференціацію обрядово-світоглядних традицій Чорнобильського Полісся / Н.К. Гаврилюк // Полісся України : матеріали історико-етнографічного дослідження. – Львів, 1997. – Вип. 1: Київське Полісся, 1994. – С. 339–345.
5. Гаврилюк Н. К. Традиционная обрядность Полесья в сравнении с Карпато-Балканской зоной / Н. Гаврилюк // Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд. Тезисы докладов / ред. Вяч. Вс. Иванов. – М., 1985. – С. 28–30.
6. Гузій Р. З народної танатології: карпатознавчі розсліди : монографія / Р. Б. Гузій; Ін-т народознав. НАН України. – Львів, 2007. – 350 с.
7. Колесса Ф. Вірування про душу й загробне життя в українській похоронній і поминальній обрядності // ЗНТШ. – Т. ССXLII: Праці Секції етнографії та фольклористики. – Львів, 2001. – С. 7–82.
8. Конобродська В. Поліський поховальний і поминальний обряди. – Т. 1. Етнолінгвістичні студії / В. Конобродська. – Житомир : Полісся, 2007. – 356 с.
9. Кузеля З. Українські похоронні звичаї й обряди в етнографічній літературі / З. Кузеля // Етнографічний збірник. – Львів, 1912. – Т. XXXI–XXXII. – С. 133–202.
10. Курочкін О. Поховальні забави – релікти дохристиянського світогляду / О.В. Курочкін // Берегиня. – 1998. – Ч. 3/4. – С. 106–123.
11. Павленко Ю.В. Поховальний ритуал і проблеми дослідження макроетнічних спільностей (до постановки питання) / Павленко Ю.В. // Поховальний обряд давнього населення України : Зб. наук. праць. – К. : НМК ВО, 1991. – С. 5–18.
12. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники: (Опыт историко-этнографического исследования) / В. Я. Пропп. – СПб. : Terra – Азбука, 1995. – 176 с.

Резюме

ПОГРЕБАЛЬНИЙ ОБРЯДОВИЙ КОМПЛЕКС ЗАКАРПАТТЯ НА ФОНЕ ПОЛЕССКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

Боряк Е.А. (Київ)

Предлагается сравнительный анализ комплекса погребальной обрядности, зафиксированной в селах Закарпаття и на украинском Полесье. Показано, что на этих территориях данный комплекс обрядности в этнографическом отношении представляет собой один из вариантов всеукраинской традиционной бытовой духовной культуры как составной части славянской культуры.

Ключевые слова: погребальная обрядность, Закарпатье, Украинское Полесье, поминки, кладбище, поминальная трапеза.

Summary

FUNERAL CEREMONIAL COMPLEX ON THE BACKGROUND OF TRANSCARPATHTIA AND UKRAINIAN POLISSYA PARALLELS

Boriak O.E. (Kyiv)

The author proposes comparative analysis of burial rites complex that exists in the villages of Transcarpathia and in Ukrainian Polissia. It is shown that in terms of ethnography it is one of the variants of general Ukrainian traditional-everyday spiritual culture as part of Slavonic culture in these regions.

Key words: Burial rites, Transcarpathia, Ukrainian Polissia, funeral repast rituals, cemetery, feast.

Керечанин І.В.

(Львів)

СІМЕЙНО-РОДИЛЬНІ ОБРЯДИ І ЗВИЧАЇ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. (за матеріалами сіл Іршавського району)

УДК 392.1(=161.2)(477.87) "19"

Анотація: У даній статті на основі польового матеріалу та наявної літератури авторкою розглянуто сімейно-родові обряди і звичаї українців Закарпаття першої половини ХХ ст. Дослідження проведено на основі польових етнографічних матеріалів із трьох віддалених сіл Іршавського району. Окремо подається опис допологових, пологових та післяпологових обрядів досліджуваного регіону. При їх характеристиці основна увага звертається на заборони та обмеження для вагітної, прикмети і повір’я, що визначали долю майбутньої дитини, роль баби-повитухи під час пологів, обряд хрестин та роль хрещених батьків. Локальні особливості проявляються як у традиційних назвах, так і у самому ході обрядодій.

Ключові слова: табу, забобони, народини, породілля, баба-повитуха, перша купіль, пуповина, перше волосся, “злі очі”, “недобрий перехід”, хрестини, кума, крижма, гостина, коліскова.

Звичаї та обряди, пов’язані з народинами, зберігають знання далекої минувшини, які передавалися з покоління в покоління. В них об’єдналися дохристиянські та християнські елементи, які утворили складний синкретичний комплекс понять, символів та обрядодій [2, с. 46].

Повсюдно у Закарпатті велика увага приділялась народженню дитини. Традиції народин пов’язували з дотриманням різних обрядів, вірувань і заборон (табу). Вони мали забезпечити легкі пологи та здоров’я і благополуччя матері й дитини. В комплексі обрядів і звичаїв, що стосуються народження дитини, виділяються: дородові, родові та післяродові обрядові дії і вірування [20, с. 272].

Багато цікавого пов’язано із родильними обрядами жителів мальовничих сіл Іршавщини, зокрема досліджуваних авторкою Імстичева, Чорного Поток та Кушниць. Та, на превеликий жаль, станом на сьогодні немало звичаєвих, традиційних родзинок загублено у пільмі історії. Але у всіх трьох селах авторці вдалося знайти людей, котрі бережуть у пам’яті та радо розповідають про минувшину, діляться історіями, почути ми від їхніх батьків, дідів, а то й прадідів.

Теперішня ситуація в культурному середовищі спонукає все більше уваги звертати на вивчення, збереження та розвиток традиційних свят, обрядів, фольклору. У цій площині важливе місце належить духовним традиціям. Однією із провідних форм їх функціонування є пологова обрядовість. Отож, *актуальність* нашого дослідження зумовлюється зростанням інтересу людства до своїх духовних джерел і традиційної спадщини.

Вивчення сімейно-родових обрядів та звичаїв українців Закарпаття першої половини ХХ століття вимагають вирішення таких завдань: окреслити рівень наукової розробки даної проблематики; дослідити допологові та пологові обряди, заборони та обмеження для вагітної; навести прикмети і повір’я, що визначали долю майбутньої дитини; уточнити роль баби-повитухи під час пологів; описати обрядові дії з новонародженим; розглянути хрестини, визначити роль хрещених батьків; охарактеризувати обряд “виведення” породіллі; записати давні коліскові пісні.

Головним джерелом для всебічного вивчення традиційних сімейних свят українців Закарпаття першої половини ХХ століття послужили польові матеріали авторки, зібрані шляхом етнографічних експедицій до сіл Імстичево, Чорний Потік та Кушниця протягом 2010–2014 років. Нашими респондентами виступили старожили села Імстичева (середній вік респондентів – 72 роки), Чорного Поток (середній вік – 80 років) та Кушниця (середній вік – 78 років).

Надзвичайний інтерес для нас становить праця М. П. Тиводара “Етнографія Закарпаття”, в якій аналізуються сімейні обряди і звичаї, в тому числі пологові [20]. Водночас нами використано працю закарпатського письменника Юрія Чорі “Від роду до роду” [22]. Він охарактеризував народини, диференціював день народин і день ангела. В іншому дослідженні Юрія Чорі “Звичаї рідного села” родинно-урочистий звичай описаний в розділі “Де народини, там і хрестини” [23]. Оригінальністю відзначається стаття І. Панькевича “Причини до пізнання обряду хрестин на Підкарпатській Русі” [3]. Для нашого дослідження важливою є невидана праця Федора Потушняка “Закарпатська українська етнографія: значення, історіографія, завдання, проблеми та їх розрішення”, яку опублікував у своїй монографії М. П. Тиводар [19]. Праця містить розділ, присвячений традиційним знанням і духовній культурі, де характеризуються традиційні обряди. Іван Дем’ян у статті “Хрестини на Верховині” [1], опублікованій ще 1913 року в журналі “Наука”, описав

організацію хрестин в одній сім'ї. Загалом польові матеріали авторки та праці українських дослідників дали можливість більш-менш повно висвітлити обрану тему.

До вагітної жінки в закарпатських селах Іршавщини ставилися з повагою, але попри те великої шани їй не надавали. У бідних багатодітних сім'ях вагітність матері була звичним явищем. Багато дітей помирали при народженні або ж у малолітньому віці. Проживали жінки (невістки) зазвичай у хаті свекрухи – дуже часто саме це й робило їхнє життя нестерпним. Будучи вагітними (“у положенні”) жінки виконували усі господарські та хатні роботи, від зорі до зорі працювали в полі, де інколи й народжували. Бувало й таке, що вагітна (“товста”) носила на животі (“череві”) каміння для будівництва хати [4, с. 1].

Для виявлення вагітності слугувала поява коричневих плям на обличчі жінки, збільшення грудей та набір ваги. Люди казали: “Поправилася, видав (“бізівно”) товста”. Були у народі й прикмети, пов'язані з долею майбутнього немовляти. В Імстичеві вважали: “Якщо живіт жінки випуклий вперед – треба чекати хлопчика, якщо розширений у боки – дівчинку”. У Чорному Потоці та Кушницьі казали, що якщо живіт піднятий уверх (“удгорі”) – буде хлопчик, якщо опущений – дівчинка. Якщо мати змінювалася на обличчя під час вагітності, то казали, що народиться хлопчик. Коли дитину переносували – точно буде хлопчик. Якщо жінка не гладшала у боках – буде дівчинка. Вірили, якщо мати повідомить про свою вагітність на ранній стадії, то дитина скоро почне говорити. Аби майбутня дитинка мала кучеряве волосся, мати у перші місяці вагітності йшла до столяра, щоб крадькома взяти в кишеню (“жеб”) кілька закручених стружок [4, с. 2].

Серед українців Закарпаття до середини ХХ ст. зберігалися й широко побутували вірування про таємничий зв'язок ще ненародженої дитини із вчинками вагітної жінки. Існували заборони, які повинні були захистити дитину від уроджених фізичних та розумових вад. Для забезпечення здорового спадкоємця у сім'ї старші жінки ретельно стежили, щоб майбутня мати дотримувалася усіх табу, пов'язаних з вагітністю [21, с. 318].

Вагітній не дозволяли стригти (“стричи”) волосся, щоб не було слабке у дитини. Не дозволялося дивитися (“никати”, “здріти”, “дивити”) на калік. У Кушницьі їй не можна (“не валовшно”) було виходити на двір без хустки (“ширинки”). Якщо вагітна крадькома щось узяла (наприклад, яблуко, грушу чи виноград), а її побачили, й вона, злякавшись, торкнулася свого тіла, то на тому місці у дитини буде знак у вигляді того фрукта чи овоча. Вагітній забороняли носити пояс, через те що дитина може народитись заплутана у пуповині [4, с. 5]. Не дозволяли також перелізати через палицю, що була в упряжці коней (“рут”), щоб вберегти жінку від важких пологів. Казали, що вагітній не можна ні в чому відмовляти, бо міль поїсть весь одяг (“цуря”). Не дозволяли вагітній дивитися на померлого. А коли вже так сталося, то вона мала примовити: “Ни сама на тя никаву, ай само друга”. Також заборонялося допомагати у приготуваннях до “Псавтирі” чи “комашні”, бо дитина може завмерти.

Вагітній радили трохи працювати для того, щоб пологи були легкими. Обов'язком для неї була щоденна молитва. Інколи вагітній в'язали на руку червону нитку, аби її не зурочили (“не вrekli”). Перед пологами жінка мала висповідатися [11, с. 3].

При пологах (“родах”) допомагали жінки-повитухи, які часто не мали ніякої медичної освіти, а “мали ся на вто родити”. У Імстичеві таку жінку називали “варницька баба” [9, с. 4], у Чорному Потоці казали “сільська баба”, “жінська баба” [16, с. 4], у Кушницьі – “повитуха” чи “повивальна баба”, або ж просто “баба” [13, с. 4]. У селі всі знали й поважали таку жінку, і коли їй допомога була необхідна, кликали до породілі (“рожениці”, “родільниці”, “родільки”). В Кушницьі за “бабою” йшли на возі. За переказами старожилів, повитуха пальцями відчувала місяць вагітності, причину ускладнень чи безплідності [11, с. 4].

Повитухи контролювали весь процес пологів – допомагали народитися дитині, повивали її, зав'язували пуповину (конопляним клоччям), а також дивилися за станом здоров'я породіллі. Щоб жінці було легше народжувати, “баба” клала їй на спину нагріті подушки. Вікна застеляла веретами, щоб вберегти від “злих очей”. Баба давала породіллі випити горілки, аби втамувати біль. Вона обов'язково купала дитину і нарікала ім'я. Немовля спершу клали у дерев'яне корито з сіном, а вже потім у колиску, якщо така була. Протягом трьох днів, а то й тижня “баба” відвідувала матір з дитиною (“бабила”). За ці послуги її пригощали всім, що було в хаті, наливали вина (клали могорич – “алдомаш”). Також їй давали копійки із першої купелі дитини та дарували вишиваний рушник [9, с. 4].

Часто траплялося, що матері народжували самі, без будь-якої допомоги. Бували випадки, що втомлені (“фарадні”) жінки народжували під час роботи в полі. Часто траплялося, що через відсутність кваліфікованої медичної допомоги жінки помирали під час пологів.

Родильні звичаї у минулому характеризувалися багатьма магичними діями, запобіжними заходами, які мали принести здоров'я й силу породіллі та дитині. Існувала ціла система оберегів, щоб забезпечити дитині щасливе майбутнє, здоров'я й розум [21, с. 318].

Відрізану пуповину закопували в землю, а частину, що відсихала у дитинки згодом – ховали під стріху. Коли дитині виповнювалось 4-5 років, то їй давали цей пупок. Вважали, якщо зуміє розв'язати – буде розумною, кмітливою та мудрою.

Крик дитинки при пологах вважався дуже хорошою ознакою. Очевидно, це показувало здоровий стан. Якщо немовля народжувалося у плаценті, казали: “В сорочці ся родило – щасливе буде”. Якщо обмотане пуповиною – гадали, що в майбутньому може повіситися.

В Імстичеві, якщо народжувалась дівчина, її щічки (“личка”) змащували кров'ю, аби була рум'яна. Щоб мала ямки на щічках, “баба” символічно притискала “личка” пальцями [18, с. 5]. Якщо під стріхою були ластівки, то примовляли: “Як ластовиці знавуть літати, так би ти знала гарно вишивати” [11, с. 5]. Щоб дитинка була розумна, до її ручок клали книжку або (“авадь”) олівець (“цирузу”) [4, с. 5]. Губки змочували свяченою водою. Цікаве народне прислів'я щодо народження дуже маленької дитинки: “Мала грудка – самий сир” [15, с. 5].

На Закарпатті, як і в усіх регіонах України, перша купіль мала надзвичайно важливе магичне значення. У першу купіль обов'язково навхрест лили свячену воду. Аби дитина була багата, кидали (“митали”) монети. Щоб була біла – лили трохи молока. Щоб була сильна – клали сухий бур'ян “дев'ятисил” [10, с. 5]. Щоб була красива – червону квітку (“ружу”). Щоб мала приємний запах – ромашку (“румничик”) [11, с. 5]. Деколи – звіробій, м'яту та череду. Пізніше почали додавати перманганат калію (“марганцовку”). Аби дитинка була кучерява, після першого купання її загортали у каракулеву шубу [16, с. 6]. Воду з першої купелі дитини в Імстичеві залишали до рана. Після купання дитину часто змазували маслом, сметаною чи навіть молоком [10, с. 6].

В Імстичеві, як зійде сонце, воду виливали на вогонь, який розпалювали на земельних межах. У Чорному Потоці купіль дівчинки виливали під яблуню, щоб була родючою, а хлопчика – під горіха, щоб був сильний та міцний [17, с. 6]. У Кушницьі виливали на землю, де ніхто (“нитко”) не ходить (“у незахідное місто”) [14, с. 6].

Повивали маленьких діточок “повивачем”. Це було біле полотно, завдовжки два метри, яким дитину тісно замотували від шиї до ніг. Так повивали приблизно три місяці. Вважали, якщо не затискати “повивачем”, то дитина матиме криві ноги [4, с. 6].

Цікаво, що в Кушницьі з народженням дівчинки її пеленки йшли полоскати (“полокати”) на річку, і в жодному разі не викручували. Це робили для того, аби її в майбутньому не боліло при менструаціях [12, с. 6].

Після народження дитини у хаті виділяли спеціальний куточок для породіллі і затягували його “ширмою”. У Чорному Потоці ця ширма мала бути вишиваною. Жінка вишивала її протягом вагітності.

У гості до породіллі приходила родина. З собою приносили їжу, найчастіше: рис (“рішкашу”) з молоком чи саме кип'ячене (“парене”) молоко, кминкову поливку, пироги з сиром, млинці (“палачинти”), яйця. Зрідка хтось приносив курячий бульйон з галушками (“левеш”, “поливку”) та півня (“когута”). Їжу несли у спеціальних глечиках (“рябунах”, “товканах”), а сам глечик – у “петельках”. У Чорному Потоці використовували солом'яний чи вербовий кошик (“дваушник”) [18, с. 6].

Дотримуючись повір'я, дитину спершу несли на весілля, а не на похорон [11, с. 8]. Дитячий одяг заборонялося залишати на дворі на ніч. Дитину не дозволяли переступати, бо не буде рости [8, с. 8]. Застерігали високо піднімати чи підкидувати, бо так можна “перевернути ринзу”. Повернути її на місце вміли лише деякі жінки чи бабусі.

У народі говорили, що не можна колисати пусту колиску, бо дитина може померти. Колисати одночасно двом також не дозволялося. Дитину не показували у дзеркало, бо вона ще ангелик і бачить себе в долоньках. Якщо у дитини на голові були два віночки, казали, що двічі одружуватиметься [14, с. 7]. Якщо траплялися три віночки – значить буде дуже щасливою [4, с. 7]. Якщо на потилиці виділявся завиток волосся (“коса”) – наступною дитиною буде хлопчик [5, с. 8].

До року дітей не стригли. Перше волоссячко зберігали. В Імстичеві його ховали за стріху чи балку (“се-лемено”) [9, с. 8]. У Кушницьі його клали у подушку. У Чорному Потоці, за свідченнями деяких старожилів, частину першого волоссячка закопували під молоду тополя, частину залишали, щоб показати дитині, як піде в перший клас. У разі коли дитина дуже налякалася (“напудилася”) чи зненацька захворіла, першим волоссям обкурювали. Таке могли робити і у старшому віці. Якщо дитина задихалася (можливо, хворіла на астму), волоссячко клали у “перець” і давали з'їсти псові [8, с. 8].

Протягом трьох днів із хати, де народилася дитина, нічого не давали і не позичали сусідам, аби дитина, як виросте, не ходила по сусідах (“не стала шоровков”), а трималася вдома. До хати без потреби ніхто

(“ніко”) чужий не приходив. Якщо гості все ж були, то виходячи, обов’язково “давали дитині сон” – відривали з себе якусь ниточку і клали у колиску, або просто торкалися коліски, щоб не забрати сон. У селі Імстичево бували випадки, що людина, котра знала про свої “недобрі очі”, сама просила рідних дитини: “Як піду, анушика ви лиш угасить дітині огне” [9, с. 9].

Шкідливими вважалися вияви захоплення щодо вроди дитини, бо так можна було “зурочити” чи “пристріти”, тобто накласти на неї напасть або хворобу. Тому прийнято при похвалі дитини доброзичливо поплювати й тричі постукати по дереву, кажучи: “Тьфу-тьфу, нівроку тя до трічі. Най поковтаву”.

Важливо, щоб при дитинці (особливо поки вона ще не вміла розмовляти) не вживали лайливих чи поганих слів. Особливо табувалися слова: “гадюка”, “ящірка”, “жаба” – всяка “паскудь”. Якщо вже так сталося, що хтось сказав (“уповів”, “упувів”) подібне, то треба було промовити: “Чиснок дітині під язичок” [18, с. 9-10].

Після появи на світ дитину намагалися якнайшвидше охрестити. Це робилося з визначеною метою. Якщо, не дай Боже, немовля помре, то не залишиться (“упстанеться”) без імені (без хреста). Хрестини (“щія”) робили приблизно через тиждень після народження. Якщо наступав піст (“говіння”), то й швидше [17, с. 11]. В народі казали: “Щія – лиш коли ние говіння”. Зачасту хрестини справляли в суботу.

Хресних дитині вибирали батьки. На цю роль запрошували (“кликали”) своїх дружбу та дружку з весілля, або ж друзів (“цімборів”) чи родичів. Рідних братів, сестер не запрошували. У Кушниці був звичай кликати “дуфлованих” кума та куму. Це кумови, які вже кликали батьків дитини на хрестини до своїх дітей [14, с. 12]. Відмовлялись від кумівства не дозволялося. Наголошували: “Дітину мусай ид хрестови принести”. Такому запрошенню завжди були раді. Часто кумовами були у різних поколіннях. До прикладу, якщо батьки були дружніми кумовами, то їхні діти теж “кумалися”.

Існував звичай кликати різних хрещених мам (“маточок”) дівчаткам, щоб вони не “засиджувались у дівках”. До речі, одруження “маточчиних” строго засуджувалось, бо маточка – то друга мати, а отже її діти – родичі [4, с. 12].

Батько з кумовами несли дитину до церкви, а мати залишалася вдома. У церкві священик (“піп”) молився над дитиною, нарікав ім’я, зливаючи свяченою водою голівку. Хрещена мати (“маточка”) тримала дитинку на руках під час всього таїнства, інколи передавала її хрещеному батькові (“батечкові”). Потім священик робив запис про хрещення у церковній метриці. Туди вписував ім’я, день народження, рідних та хрещених батьків дитини. Ще під час тайни хрещення кожна кума дарувала “крижму” – біле полотно завдовжки два метри, інколи – пеленки та ковдрочки (“покрівчики”). Пізніше почали дарувати костюмчики (“анцушки”). У крижму завивали різне зерно (жито, пшеницю, кукурудзу, квасолю) або копійки. Зав’язували це все (“вшитко”) в одному кінці крижми ниткою та стрічкою: синьою – для хлопчика, червоною – для дівчинки. Якщо кума клала копійки, це означало, що вона принесе їсти кумі-породіллі [6, с. 12-13]. У Чорному Потці до “парнинки” (“парнюха”) дитини клали алюмінієву ложку [15, с. 13]. Свячену воду, якою священик зливав дитину під час хрещення, виливали під молоде дерево [15, с. 16].

Ім’я дитині обирали батьки. Зазвичай дітей називали на честь святих, що в день їх народин зазначалися у церковному календарі. Часто дітям давали ім’я дідуся чи бабусі, як вияв поваги та шани до старших. Найпоширенішими іменами у першій половині ХХ ст. були: Іван, Петро, Мигаль, Василь, Ференц, Йовшка, Штефан, Митьо, Юрко, Марія, Анця, Олена, Иржія, Юла, Йолана, Йоганка, Гафія, Терка та ін. [4, с. 7].

Після хрещення всі присутні поверталися додому і робили невелику гостину. У народі казали: “Що то за хрестини без гостини”. На хрестинах “маточки” співали пісень (щоб дитина була співучою):

*Ой на горі терня цвіло, коби моя хресня жило,
Як му будуть вінок вити, доста буду вина пити.*

*Кумко, наша кумко, мала, не величка,
Так коло нас ходиш, як перепеличка [17, с. 13-14].*

*У нашої куми посеред хижі яма,
Дай, кумо, палинки, бо я ци не п’яна [7, с. 14].*

*Мене мати в полі повивала, мене мати в молоці купала,
Ой купала тай забула втерти, буду файна до самої смерти [16, с. 14].*

Найпоширенішими стравами, які готували на хрестини, були: “пасуля колочена з сиром”, картопляне пюре (“булі топтані”, “крумплі мішині”), кукурудзяне тісто (“начинка”), омлет (“ратота”), пиріжки (“пончики”, “фанки”) та узвар. Багаті могли дозволити собі спекти козеня чи ягня. Обов’язково подавали горілку (“палінку”). Перед гостиною молилися “Отче наш” та, перехрестивши, різали хліб [14, с. 14-15].

Після хрестин куми домовлялися між собою хто і коли буде носити їсти кумі-породіллі. Приходили вони переважно у неділю і в свята, рідше – у будні. Для куми готували такі гостинці: домашній білий хліб, курку (обов’язково цілу, а якщо народилася дівчинка – то несли когута), курячий бульон (“левеш”), голубці, начинку, омлет (“ратоту”), різні тіста (“колачі” – найчастіше “штруглі”, рідше – колачики різної форми, печені “сперед огне”), манну кашу (“гріз”), рис із молоком та інше. Обов’язково брали півлітра вина чи палинки (найчастіше слив’янки (“сливівки”)). Селом до куми йшли із пасхальними кошиками (“кошарками”), вкритими вишиваним рушником. Кошиків брали навіть два-три. Їх несли на плечах. У руках гостинці несли у саморобних сітках (“петельках”). Із собою куми брали своїх дітей та близьких родичів (йшло 6-10 чоловік). Коли до хати заходили гості, батько дитини йшов кликати інших кумовів на гостину. В такі дні гулянка була гучнішою за самі хрестини. Пригощаючи вином, кумови примовляли: “Анушика винця – та до динця!”. Такі недільні гостини інколи затягувалися на місяць, а то й довше [4, с. 15].

Взагалі, породіллі протягом шести тижнів заборонялося виходити з дому (“із обшаря”) та переходити межі. Цей період в народі називали “шестинедількою”. Тоді жінку вважали “нечистою”. По закінченні цього строку мати з дитиною йшла до церкви, де священик проводив обряд “виведення” (читав спеціальні молитви). Під час цієї процедури піп заводив матір до церкви (вона мала триматися за патрахиль), брав дитинку на руки і піднімав догори. З хлопчиком три рази обходив кругом престолу, з дівчинкою доходив лише до вітаря (“іконостасу”, “царських воріт”). Після цього обряду жінка вже мала право ходити на богослужіння та загалом по селу [9, с. 15-16].

Хресні відвідували своїх хресників на Великдень. Дарували тільки писанки. Коли діти підростали, то яйця дарували біля церкви.

Замість пустишки (“цуцлика”) дитині давали цукор (пісок) та кілька крихт хліба, зав’язаних у клаптик тканини (“ряндочку”). Її змочували водою. У Кушниці дехто до цукру додавав трохи молочка із молоді шкірки маку. Бували випадки, що від маку діти помирили [11, с. 16].

У давнину дітей годували грудьми (“плекали”) довго – три-чотири роки. Відчували за допомогою чорного перцю, повидла (“леквару”), чаду, мила, клоча від конопель (“колопнів”) чи кольорової фарби. Якщо молоко не зникало, то груди обкладали горіховим листям. Існувало повір’я, що якщо дитину повернути до грудей після відлучення, то у неї будуть “недобрі очі” або “недобрий перехід”.

Важливе значення для фізичного й духовного росту дитини мали колискові пісні, пестощі та забавлянки. Колискові співали діточкам із перших днів їх життя. Такі пісні мають особливу емоційність, адже в них тісно переплетені радість і біль, материнська тривога й надія. Біля коліски, плетеної з лози чи розмальованої або різьбленої з дерева, відбувалася найбільша тайна людського буття – переливання в душу дитини найпотаємніших і найширших материнських почуттів. Де ще можна відчути більшу щирість, аніж у материнських мріях? [21, с. 327-328]

На щастя, у селах Іршавщини жінки середнього й старшого віку ще пам’ятають (“тямлять”) давні колискові пісні, які співають онукам. Це дає надію на збереження такого важливого жанру етнічної пісенності [21, с. 328]. Ось деякі, що вдалось записати авторці:

*Снилося мені ясне сонце, що в хаті світило,
А то лиш так моя мамка позирала мило.
Приснив ми ся легкий вітер, ош пестив колося,
А вто мені моя мамка гладила волося.
Приснила ми ся ягідочка, як мед солодинька,
А вто мене цюлювала мамка дорогенька [11, с. 17].*

*Колиши ся, колісочко, новинька, новинька,
Колиши ся в колісочці, дітино малинька.
Колишу тя, дітинице, колишу, колишу,
А як уснеш, моя мила, я тебе лишу [18, с. 17-18].*

*Спи, дітинко, спи, очка зажмури,
Коло тебе твоя мати шепче молитви.
Спи, дітинко, спи, очка зажмури,
Я тя буду колисати, і твій сон охороняти* [4, с. 18].

*Люлька, люлю, люлю, дав би тобі пан Бог долю.
Долька буде цвісти, а дітинка буде рости* [5, с. 18].

Відтак, народини та хрестини у закарпатських селах Іршавщини проходили за схожим сценарієм. Згідно з народними віруваннями, дотримання і виконання відповідних звичасвих настанов і обрядів – необхідна передумова успішного народження, здоров'я матері, дитини та щасливої їхньої долі. Нам вдалося дослідити допологові та пологові обряди, заборони та обмеження для вагітної; окреслити роль баби-повитухи під час пологів; описати обрядові дії з новонародженим; розглянути хрестини, визначити роль хрещених батьків; уточнити обряд “виведення” породіллі; записати давні коліскові пісні.

Загалом закарпатські народини, весілля та похорон вписуються у загальноукраїнський контекст, але містять чимало специфічних регіональних ознак. Цікаво, що у межах Закарпаття та навіть самого Іршавського району спостерігається помітна диференціація елементів обрядовості. Треба відзначити, що у селі Кушниця помітним є вплив мармороських мотивів; Чорний Потік має яскраво виражені традиції боржавських долинян; Імстичево характерне переважанням боржавських звичаїв, але не без впливу Марморощини. Як відмінності, так і схожі риси описаних дійств проявляються у забобонах, звичаях, обрядах та піснях. Адже, як говорить народна українська мудрість: “Що не край, то свій звичай. Що не подвір'я, то своє повір'я”.

Джерела та література

1. Івань Демянь. Хрестини на Верховині / Івань Демянь // Наука. – № 5. – Унгварь: Акційне общество “УНІО”, 1913. – С. 26-28.
2. Олеся Мандебура-Нога. Народини: вірування, звичаї, обряди полішуків / Олеся Мандебура-Нога // Етнічна історія народів Європи. – Вип. № 13. – Київський нац. ун-т ім. Т.Г. Шевченка, 2002. – С. 46–51.
3. Панькевич І. Причини до пізнання обряду хрестин на Підкарпатській Русі / І. Панькевич // Подкарпатська Русь. – 1927. – № 10. – С. 235–237.
4. Польовий матеріал, зібраний у с. Імстичево Іршавського району. Свідчення Добри Йолани Іванівни, 1940 р.н., від 07.07.2010 року // Архів авторки.
5. Польовий матеріал, зібраний у с. Імстичево Іршавського району. Свідчення Добри Марії Михайлівни, 1947 р.н., від 05.04.2014 року // Архів авторки.
6. Польовий матеріал, зібраний у с. Імстичево Іршавського району. Свідчення Добри Павла Федоровича, 1937 р.н., від 16.07.2010 року // Архів авторки.
7. Польовий матеріал, зібраний у с. Імстичево Іршавського району. Свідчення Зейкан Марії Василівни, 1955 р.н., від 08.02.2014 року // Архів авторки.
8. Польовий матеріал, зібраний у с. Імстичево Іршавського району. Свідчення Зейкан Марії Семенівни, 1947 р.н., від 08.02.2014 року // Архів авторки.
9. Польовий матеріал, зібраний у с. Імстичево Іршавського району. Свідчення Штефанко Олени Василівни, 1930 р.н., від 08.02.2014 року // Архів авторки.
10. Польовий матеріал, зібраний у с. Кушниця Іршавського району. Свідчення Лижичко Анни Іванівни, 1940 р.н., від 04.02.2014 року // Архів авторки.
11. Польовий матеріал, зібраний у с. Кушниця Іршавського району. Свідчення Мателеги Анни Андріївни, 1941 р.н., від 06.02.2014 року // Архів авторки.
12. Польовий матеріал, зібраний у с. Кушниця Іршавського району. Свідчення Мателеги Анни Василівни, 1950 р.н., від 04.02.2014 року // Архів авторки.
13. Польовий матеріал, зібраний у с. Кушниця Іршавського району. Свідчення Метеньканич Марії Федорівни, 1935 р.н., від 04.02.2014 року // Архів авторки.
14. Польовий матеріал, зібраний у с. Кушниця Іршавського району. Свідчення Павелко Марії Ігнатівни, 1938 р.н., від 06.02.2014 року // Архів авторки.
15. Польовий матеріал, зібраний у с. Чорний Потік Іршавського району. Свідчення Бодака Василя Васильовича, 1926 р.н., від 12.08.2012 року // Архів авторки.
16. Польовий матеріал, зібраний у с. Чорний Потік Іршавського району. Свідчення Ільницької Марії Василівни, 1940 р.н., від 07.02.2014 року // Архів авторки.

17. Польовий матеріал, зібраний у с. Чорний Потік Іршавського району. Свідчення Соломко Марії Іванівни, 1948 р.н., від 07.02.2014 року // Архів авторки.
18. Польовий матеріал, зібраний у с. Чорний Потік Іршавського району. Свідчення Феєр Маргарити Федорівни, 1931 р.н., від 07.02.2014 року // Архів авторки.
19. Потушняк Ф. М. Закарпатська українська етнографія: значення, історіографія, завдання, проблеми та їх розрішення / Тиводар М. П. Життя і наукові пошуки Федора Потушняка. – Ужгород : Гражда, 2005. – С. 163-254.
20. Тиводар М.П. Етнографія Закарпаття : Історико-етнографічний нарис / Тиводар М.П. – Ужгород : Гражда, 2010. – 416 с.
21. Українська етнологія : Навч. посібник / За ред. В. Борисенко. – К. : Либідь, 2007. – 400 с.
22. Чорі Ю. Від роду до роду: Звичаєво-обрядові традиції Закарпаття / Ю. Чорі – Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2001. – 168 с.
23. Чорі Ю. Звичаї рідного села (Обрядово-звичаєві традиції Закарпаття) / Ю. Чорі – Ужгород, 1993. – 238 с.

Резюме

СЕМЕЙНО-РОДОВЫЕ ОБРЯДЫ И ОБЫЧАИ УКРАИНЦЕВ ЗАКАРПАТЬЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В. (по материалам сел Иршавского района)

Керечанин И.В. (Львов)

В данной статье на основе полевого материала и имеющейся литературы автором рассмотрены семейно-родовые обряды и обычаи украинцев Закарпаття первой половины XX в. Исследование проведено на основе полевых этнографических материалов из трех отдаленных сел Иршавского района. Отдельно подается описание дородовых, родовых и послеродовых обрядов исследуемого региона. При их характеристике основное внимание обращается на запреты и ограничения для беременной, приметы и поверья, которые определяли судьбу будущего ребенка, роль бабки-повитухи во время родов, обряд крестин и роль крестных родителей. Локальные особенности проявляются как в традиционных названиях, так и в самом ходе обрядов.

Ключевые слова: табу, предрассудки, роды, роженица, бабка-повитуха, первая купель, пуповина, первые волосы, “злые глаза”, “нехороший переход”, крестини, кума, крыжма, застолье, колыбельная.

Summary

FAMILY CHILDBIRTH RITUALS AND CUSTOMS OF TRANSCARPATHIAN UKRAINIANS IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY (on the basis of materials of Irshava district)

Kerechanyn I.V. (Lviv)

In the given article on the basis of field materials and available literature the author had been considered family childbirth rituals and traditions of Transcarpathian Ukrainians in the first half of the XX century. The research was conducted on the basis of field ethnographic materials of three remote villages of Irshava district. Separately is given the description of before birth, birth and after birth rituals of the researched region. With their characteristics the main attention is paid to the prohibitions and restrictions for the pregnant woman, tokens and superstitions that determine the fate of newly born baby, the role of midwife during the childbirth, the ceremony of baptism and the role of godparents. Local peculiarities are shown in the traditional denominations and also in the process of ceremony actions.

Key words: taboo, prejudices, birth, lying-in woman, midwife, first font, navel string, the first hair, “wicked eyes”, “bad crossing”, baptism, godmother, special cloth (kryzhma), hospitality (hostyna), cradle song.

Маховська С.Л.
(Київ)

“ЦИГАНСЬКИЙ КОД” У СЛОВ’ЯНСЬКІЙ НАРОДНІЙ КУЛЬТУРІ (за матеріалами весільної та родильної обрядовості)

УДК 39.1+39.5):(=214.58+=16)

Анотація: Статтю присвячено висвітленню особливостей реалізації “циганського коду” в слов’янській народній культурі, виявленню етнокультурних взаємовпливів і паралелей. Аналіз матеріалів з весільної та родильної обрядовості слов’янських народів дозволяє констатувати, що “циганський код” досить міцно укорінився на рівні стереотипних уявлень не лише у свідомості людей, що позначається на сприйнятті ромів у контексті опозиції “свій” – “чужий”, але й у традиційній культурі слов’ян. Виявлену закономірність, очевидно, можна пояснити винятковим способом життя цієї етнічної групи, яка завжди в усіх країнах зберігала звичай ендогамії і не асимілювалася з корінним населенням, а отже, залишається й досі загадкою для нециганського оточення.

Ключові слова: цигани, роми, “циганський код”, весільна обрядовість, родильна обрядовість, слов’янська народна культура.

“Поле” для етнологів – найінформативніша джерельна база, яка дозволяє через призму власних відчуттів зрозуміти, проаналізувати, дослідити різні рівні народної культури, виявити трансформації, простежити етнокультурні взаємовпливи, паралелі тощо. Як показує досвід, одним із визначальних моментів на етапі поповнення т.зв. “скриньки польовика” є перший контакт з респондентом. Від нього досить часто залежить можливість здійснювати дослідження взагалі та якість отриманого матеріалу зокрема.

Зазначене вище аж ніяк не вказує на предмет дослідження нашої розвідки, адже методика польової роботи вже не раз привертала увагу науковців. У контексті сказаного важливе інше – перший візуальний контакт потенційних респондентів з етнологіями в довгих спідницях. За умови наявності подібного вбрання, дослідниці досить часто відчувають труднощі, адже їх ідентифікують з циганками і відмовляються давати інтерв’ю. Виникнення подібних реакцій, вочевидь, пов’язане зі сформованими у народній свідомості протягом століть стереотипними уявленнями про циганський народ, які водночас містять як позитивні (цигани – романтичні волоцюги, мандрівники, любителі коней, музиканти тощо), так і негативні (цигани – ворожити, знахарі, крадії та ін.) конотації.

Етнічні стереотипи неодноразово студіювали психологи (Ю. Поссель [22], Т. Іванова [14], Т. Стефаненко [26]), соціологи (С. Московічі [17], З. Сікевич [24]), етнопсихологи (П. Гнатенко, В. Павленко [6], А. Налчаджян [19], Ю. Платонов [21]), лінгвісти (О. Белова [3]), історики (Ю. Присяжнюк [23], Н. Яковенко [30]) тощо. Не залишали поза увагою образ “іншого”, концепт “свій” – “чужий” також й етнологи. Зокрема, циганознавчій проблематиці присвячені роботи Н. Зіневич [13], О. Курочкіна [16], О. Боряк [4], Т. Тхоржевської [28], Т. Сторожко [27] та ін. Поряд із цим актуальною й малодослідженою видається проблема вивчення особливостей реалізації т.зв. “циганського коду” в слов’янській народній культурі, виявлення етнокультурних взаємовпливів і паралелей, що власне і становить предметну сферу нашого дослідження.

Актуальність окресленої проблематики важко заперечити, адже у сучасному житті та культурі циганських громад різних країн та частин світу відбуваються перетворення, які є неочікуваними, насамперед для них самих. За твердженням польських дослідників історії та тенденцій суспільного побуту ромів Л. Мруза та Р. Томіцкі, у демократичних державах “...цигани почали наново відкривати Європу, зовсім відмінну від тієї, яку знали і в якій жили до цього часу: таку, яка опікується етнічними меншинами, творить правничі засади для охорони маргінальних етносів і культур” [18, с. 874]. Цигани України не є виключенням, адже, як відомо, Україна приєдналася до ініціативи європейської Ромської Декади 2005–2015. Зокрема, у 2008 р. у рамках Міжнародної циганознавчої науково-практичної конференції “Роми України: із минулого в майбутнє” відбулося обговорення проекту Національного плану дій України, розробленого “Конгресом ромів України”, одним із пунктів якого стало положення про відродження етнічної, мовної та культурної самобутності ромів. Наступним кроком став Указ Президента України від 8 квітня 2013 р. № 201/2013 “Про стратегію захисту та інтеграції в українське суспільство ромської національної меншини на період до 2020 р.”, який одним із ключових завдань визначає збереження та розвиток культури ромів [29], що, на наш погляд, є неможливим без пильної дослідницької уваги етнологів.

Поширеним серед активістів руху за права циганських громад є твердження про те, що етнонім “цигани” носить зневажливий характер, тому вони замінюють його поняттям “роми”, хоча останнє і не визнається

як самоназва усіма циганами [18, с. 874]. Зазначимо, що неоднозначність у ставленні до використання етноназви простежується також, коли йдеться про представників іншого етнічного гетеростереотипу – євреїв. Зокрема, відомий український мовознавець В. Горбачук зазначав, що деякі дослідники безпідставно вважають слово “жид” зневажливим, адже в усіх слов’янських мовах, крім російської, воно було звичним найменуванням народу й не мало образливого відтінку. Дослідник наводить приклад із власного досвіду: “Я родом із Берестейщини (Білорусь). Пригадую, мій батько, будуючись, запросив із містечка Береза двох майстрів-євреїв “робити столярку”. Вони півтора місяця жили в нас, відлучаючись лише по суботах. В наших спільних розмовах уживалось тільки слово “жид”. Досі пам’ятаю почуте з їх уст прислів’я (на місцевій говірці, якою користувались і євреї): “Лях робить людьми, а жид грудьми” (поляк використовує чужі руки, а євреї вкладає в роботу свою силу і здоров’я). І лише після нашого визволення братами зі сходу в 1939 р. ошасливлені мої земляки, щораз більше переймаючись страхом, якого раніше не знали, пошепки стали передавати один одному: тепер за слово “жид” садять у тюрму, а то й розстрілюють. Тоді й з’явилося злісне: “Не кажи “жид”, щоб довго жив, кажи “єврей”...” [7]. Отже, в українській мові це слово набуло негативного значення під впливом російської і в певних політичних умовах. З поняттям “цигани” відбувається дещо інше: бажання спростувати сформовані негативні стереотипи про “нетериторіальну націю” відбивається навіть на термінологічному рівні, а отже, вживання поняття “роми” стає домінуючим. У науковій літературі функціонують обидва терміни, які досить часто використовують як синоніми, і наше дослідження не є винятком.

“Циганський код” доволі неоднозначно реалізується в циклі сімейної обрядовості українців. Так, загальновідомими в українському родильному обряді є сюжети про здатність повитухи бачити долю дитини, які, за результатами польових пошуків сучасної української етнологіні О. Боряк, поширені на Поліссі (Рівненщина, Житомирщина, північна Київщина, Чернігівщина), Наддніпрянщині, Поділлі, Слобожанщині (Донеччина, Луганщина, Харківщина), а також Півдні України (Миколаївщина, Кіровоградщина). Подекуди власне на цьому етапі з’являється образ циганки, яка виступала один із посередників між потойбічним і земним світом, між віртуальними знаками-символами, які містили інформацію про долю дитини, і повитухою, для якої вони на мить ставали відкритими одразу після появи на світ немовляти. Примітно, що залежно від локусів поширення сюжетів поряд з циганкою в одному агентивному ряді стоять “дід” (“свий дідусь”, “дідок”, “старик”), “солдат”, “Господь” – “у будь-якому разі це був маргінал, чужа, подорожня людина, не позбавлена чудесних рис, адже вона співвідносилася із самим Господом Богом” [5, с. 252]. “Маргінальність”, “чужість” і “чудесні риси” (очевидно, йдеться про здатність циганок до ворожіння), власне, й складають той неповний перелік стереотипних характеристик ромів, які досить часто позиціонуються зі знаком “мінус”. Проте у контексті посередництва між повитухою і потойбічним світом, виступаючи як своєрідне люстерко, циганка наділяється божественними рисами, чим фактично нівелюється запрограмований у народній уяві негатив.

Матеріали з родильної обрядовості самих циган також містять мотив “чужості”. Так, за свідченням сучасної дослідниці циганської культури Н. Зіневич, серед ромів побутувало стійке уявлення про нечистоту бабки-повитухи, і речей, безпосередньо пов’язаних із пологами, і тих, до яких торкалися під час пологів. Баба залишалася в уявленнях циган нечистою завжди, і контакти з нею надалі обмежувалися до мінімуму [12, с. 30–32]. Припускаємо, що саме тому досить часто на допомогу жінкам-циганкам запрошували повитух-нециганок, незважаючи на замкненість циганської громади. У даному випадку, очевидно, поняття “чужий” і “нечистий” набували знаку тотожності.

Багатодітність ромів (як відомо, циганка народжувала дітей, поки мала фізичні можливості – до 14–16 дітей за життя), не могла не позначитися на уявленнях народів, які жили поряд. Так, у західній Сербії чоловік, який хотів, щоб у нього велися і плодилися коні, намагався переспати з циганкою [8, с. 633]. Таким чином, продукуюча символіка коїтусу, вочевидь, знаходила прояв у ритуально-магічних діях, що сприяли розмноженню худоби.

Досить часто маленьких дітей, які не слухалися, лякали циганами (“І циганами лякали, і вовками, і “там десь бандіти ходять” [11]; “Цигани в мішок заберуть” [9]; “Циганами лякали. Якщо плаче: “Циц, а то отдам циганам”. І як іде далеко від дому. Цигани крали, ворожили або гіпнотизували – напустить мари – і забере все з хати” [10]). Використання образу цигана для залякування дітей констатовано по всій території України, що підтверджують експедиційні записи відомої української дослідниці родильної обрядовості Н. Гаврилук.

У весільній обрядовості образ “циган” також займає одне з центральних місць: “*цыганы, ражаныя* – удзельнікі заклочнага етапа вяселля, якія перапараналіся ў цыганой і гулялі па хатах” [25, с. 476]. Так, у

східних слов'ян загалом і в українців зокрема ряджені циганами ходять по селу, стукають у пічні заслінки, ворожать перехожим, б'ють порожні горщики, крадуть курей, гусей, випрошують їжу та гроші для спільного частування. На Житомирському Поліссі наприкінці весілля ряджені циганами з жартами і піснями носять по селу “прапор” – брудні розірвані червоні ганчірки на палиці [8, с. 276]. На Слобожанщині на другий день весілля, за свідченням інформантів: “На утро приходят же похмеляться и дивятся ж на молодого и на молодую, то тогда стоят на воротах люди. Стоит кузнец, наряжают, и молоток, и куют, и за це дают гроши. ...называется “цыганы куют”. Одиваются и цыганы, и цыганки есть, и врачи, и молодые – все, что хочешь, что придумает” [1, арк. 3–4]. Вочевидь, у весільній традиції українців знайшла відображення ковальська майстерність ромів, що віддавна мала широкий попит і визнання. Водночас, можна припустити, що поява на весіллі циган, які “кують”, була пов'язана із тим, що у багатьох народів коваль виступав у ролі покровителя шлюбів та символу родючості.

Популярність використання лексем “циган” і “циганка” на позначення весільних ряджених О. Курочкін пояснював неповторним і колоритним способом життя даної етнічної групи, яка завжди в усіх країнах зберігала звичай ендогамії, не асимілювалася з корінним населенням і з якою асоціювалися такі стереотипи поведінки, як схильність до мандрювання, крадіжок, жебрацтва, чаклунства, ворожбитства, різних артистичних професій тощо, і тому добре підходила для узагальненої характеристики карнавального персонажа [15, с. 6].

Примітно, що уявлення українців про сакрально-ритуальний зміст окремих обрядових дій та участь у них циган характеризуються певною неоднозначністю. Відомо, що в західноукраїнській весільній традиції існує низка вимог до весільних гостей та чинів, зокрема до тих жінок, які виготовляють вінок для молодої. Вони повинні бути щасливими у шлюбі, сідати за роботу з гарним настроєм, щоб не запрограмувати весільний атрибут на негатив, який може позначитися на майбутньому молодого подружжя. Під впливом стереотипів про чаклунську вдачу ромських жінок навряд чи можна припустити, що для виконання такої відповідальної місії могли б запросити циганку. Проте на сході України, зокрема на Луганщині, було зафіксовано свідчення, що саме циганка робила весільний вінок молодій: “Я, наприклад, ходила з дружками, підперезана рушником, а хватала була з марлі. І ото позбирали. Вінок, правда, ... бабка одна була, циганка, робила гожі вінки, воскові такі. Она робила. Я знаю, що я однесла за те насіння соняшникового, за то, від-ро” [2, арк. 1].

Цигани фігурують також і в словацькій весільній традиції. Так у словаків Спишу¹ нареченій під час зміни зачіски та головного убору кладуть на коліна хліб, щоб вона в майбутньому не знала в ньому потреби, після чого хлібину віддають жебракові або циганам як свідчення щедрості молодої [8, с. 452].

Що стосується загальнослов'янської весільної традиції, то тут “цигани” фігурують як дійові особи значно частіше. Так, у поляків на етапі перекивання дороги весільній процесії локально побутував звичай ставити на її шляху дерев'яні ворота (*brama*), прикрашені хвою. Викуп за проїзд просили ряджені циганка з дитиною – *bramnicy* [8, с. 205]. У білорусів роми фігурували в обрядових діях, пов'язаних з дефлорацією молодої. Зокрема, на Гомельщині, отримавши підтвердження про збереження дівчиною цнотливості до шлюбу, ряджені циганами ходили по селу, крали для молодих півня і курку і заливали їм у дзьоб горілку [8, с. 313]. Використання півня й курки на весіллі дослідники пояснюють їх еротичною символікою: півень – хтивий птах, а курка – уособлення материнського начала. У народі вірили, що ці птахи як атрибут весільного обряду покликані забезпечити молодим плодovitість, сприяти активному продовженню роду [20, с. 651–652].

Як відомо, у слов'янській традиції, з метою позитивного впливу на майбутнє подружнє життя, перед першою шлюбною ніччю молодим у ліжку підкладали різні предмети. У словаків південного Тренчина² побутував звичай на всіх кутах ліжка класти хліб, який повинен був там лежати впродовж тижня, після чого його віддавали циганам [8, с. 513]. Припускаємо, що цей звичай також був пов'язаний із дітородною функцією ромських жінок, які, з'ївши хліб зі шлюбного ліжка, магичним чином могли вплинути на продовження роду молодої пари.

Мотиви шлюбу та вінчання знайшли свій прояв у метеорологічних і календарних уявленнях слов'янських народів, де також реалізується “циганський код”. Так, грибний дощ південні слов'яни пов'язують з одруженням (або коїтусом) тварин (ведмедя, вовка, лисиці), чорта і циган. Зокрема, у чорногорців та герцеговинців, коли йде грибний дощ, кажуть “*цигани се жене*” [8, с. 743].

Отже, аналіз матеріалів з весільної та родильної обрядовості слов'янських народів дозволяє констатувати, що “циганський код” досить міцно укорінився на рівні стереотипних уявлень не лише у свідомості

людей, що позначається на сприйнятті ромів у контексті опозиції “свій” – “чужий”, але й у традиційній культурі слов'ян. Виявлену закономірність, очевидно, можна пояснити винятковим способом життя цієї етнічної групи, яка завжди в усіх країнах зберігала звичай ендогамії і не асимілювалася з корінним населенням, а отже, залишається і досі загадкою для нециганського оточення. Відтак, дослідження феномену проникнення “циганського коду” в слов'янську народну культуру та особливості його реалізації потребують подальшого студіювання на різних рівнях обрядовості.

Джерела та література

1. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ). – Ф. 14–5. – Од. зб. 692. Маховська С. Л. Весільні обряди – опитування респондентів, с. Сніжків, Валківський р-н, Харківська обл. (Україна). 2011 р. Комп'ютерний набір. 19 арк.
2. АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 14–5. – Од. зб. 705. Маховська С. Л. Весільні обряди – опитування респондентів, с. Калмиківка, Міловський р-н, Луганська обл. (Україна). 2010 р. Комп'ютерний набір. 48 арк.
3. Белова О. В. Этнические стереотипы по данным языка и народной культуры славян : автореф. дис. на соиск. уч. степени докт. филолог. наук : 10.02.03 – Славянские языки / Белова Ольга Владиславовна. – М., 2006. – 48 с.
4. Боряк О. Україна: етнокультурна мозаїка / Боряк О. О. – К. : Либідь, 2006. – С. 197–199.
5. Боряк О. О. Баба-повитуха в культурно-історичній традиції українців: між профанним і сакральним / О. О. Боряк. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – 400 с. – Бібліогр.: С. 295–341.
6. Гнатенко П. И. Этническая установка и этнические стереотипы / П. И. Гнатенко, В. И. Павленко. – Днепропетровск : ДГУ, 1995. – 300 с.
7. Горбачук В. Т. Політичні еківоки / Василь Тихонович Горбачук // Еженедельник 2000. – 7 лютого 2008 р. – Режим доступу : <http://2000.net.ua/2000/svoboda-slova/narodnaja-tribuna/30917>. – Назва з екрану.
8. Гура А. В. Брак и свадьба в славянской народной культуре: Семантика и символика / А. В. Гура. – М. : Индрик, 2012. – 936 с. (“Традиционная духовная культура славян. Современные исследования”).
9. Записала Н. Гаврилюк у 1987 р. у с. Домантове Золотоніського р-ну Полтавської обл. (Україна) від Усько Тетяни Іванівни, 1908 р. н.
10. Записала Н. Гаврилюк у 1989 р. у с. Йосипівка Козятинського р-ну Вінницької обл. (Україна).
11. Записала С. Маховська 24 липня 2013 р. в с. Вереміївка Чорнобаївського р-ну Черкаської обл. (Україна) від Чехун (дівоче – Колода) Надії Яківни, 1915 р. н.
12. Зіневич Н. Родильна обрядовість циган України / Н. Зіневич // Буковинський історико-етнографічний вісник. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – Вип. 3. – С. 30–32.
13. Зіневич Н. Циганський етнос в Україні (історіографія та джерела) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : 07.00.06 – Історіографія, джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни / Зіневич Наталія Олексіївна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2005. – 18 с.
14. Иванова Т. В. Изучение этнических стереотипов с помощью проективных рисунков / Т. Иванова // Вопросы психологии. – 1998. – № 2. – С. 71–82.
15. Курочкін О. Весільне рядження – “Циганщина” / Олександр Курочкін // Берегиня. – 2009. – № 1. – С. 5–18.
16. Курочкін О. Карнавальні “цигани”: етнічний стереотип і обрядова маска / Олександр Курочкін // Наукові записки. Збірник праць молодих вчених та аспірантів. – Т. 15. – К., 2008. – С. 255–269.
17. Московичи С. Социальное представление: исторический взгляд / С. Московичи. – Психологический журнал. – 1995. – № 1 (Т. 16). – С. 3–18.
18. Мруз Л. Як цигани світ здобували... Декілька зауважень, декілька запитань, декілька рефлексій / Лех Мруз, Ришард Томіцкі ; перекл. з польської Романа Чмелика // Народознавчі зошити. – 2012. – № 5. – С. 874–889.
19. Налчаджян А. А. Этнопсихология / А. А. Налчаджян. – СПб. : Питер, 2004. – 380 с.
20. О значении некоторых русских свадебных обрядов Е. Кагарова // Известия Академии наук. – [Б. м.], 1917. – С. 645–652.
21. Платонов Ю. П. Этническая психология / Платонов Ю. П. – СПб. : Речь, 2001. – 338 с.
22. Поссель Ю. “Этническое бессознательное” / Ю. Поссель // Социальное бессознательное. – СПб. : Питер, 2005. – С. 209–225.
23. Присяжнюк Ю. П. Українське селянство Наддніпрянської України: соціоментальна історія другої половини XIX – початку XX ст. / Ю. П. Присяжнюк. – Черкаси : Вертикаль, 2007. – 638 с.
24. Сикевич З. В. Русские: “образ” народа / З. В. Сикевич. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. – 226 с.
25. Станкевіч А. Назвы вясельных чыноў у беларускіх і ўкраінскіх гаворках: рэгіянальныя і лакальныя адметнасці / Станкевіч Александра // Локальна та рэгіянальна спецыфіка традыцыйнай культуры. Збірка навуковых праць / Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі “Одеські етнографічні читання”. – Одеса : Вид-во КП ОМД, 2013. – С. 471–479.

¹ Історична область у північно-східній Словаччині.

² Місто в західній Словаччині.

26. Стефаненко Т. Г. Этнопсихология / Т. Г. Стефаненко. – М. : Аспект-Пресс, 2003. – 368 с.

27. Сторожко Т. Цигани Охтирщини: локальна специфіка родинної звичаєвості / Тетяна Сторожко // Локальна та регіональна специфіка традиційної культури. Збірка наукових праць / Матеріали міжнародної наукової конференції “Одеські етнографічні читання”. – Одеса : Вид-во КП ОМД, 2013. – С. 485–495.

28. Тхоржевська Т. До питання про опозицію “свій” – “чужий”: “циган”, “мадьяр”, “єврей”, “молдаван” в уявленнях українців степового Побужжя / Тхоржевська Тетяна // Традиційна культура діаспори. Збірка наукових праць. Матеріали міжнародної наукової конференції “Одеські етнографічні читання”. – Одеса : Вид-во КП ОМД, 2012. – С. 421–429.

29. Указ Президента України № 201/2013 Про стратегію захисту та інтеграції в українське суспільство ромської національної меншини на період до 2020 року // Президент України. Офіційне інтернет-представництво. – Режим доступу : <http://www.president.gov.ua/documents/15628.html> – Назва з екрану.

30. Яковенко Н. М. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. / Н. М. Яковенко. – К. : Критика, 2002. – 415 с.

Резюме

“ЦЫГАНСКИЙ КОД” В СЛАВЯНСКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ (по материалам свадебной и родильной обрядности)

Маховская С.Л. (Киев)

В статье осуществлен анализ особенностей реализации “цыганского кода” в славянской народной культуре, выявлены этнокультурные взаимовлияния и параллели. Анализ материалов по свадебной и родильной обрядности славянских народов позволяет констатировать, что “цыганский код” достаточно крепко укоренился на уровне стереотипных представлений не только в сознании людей, что отражается на восприятии ромов в контексте оппозиции “свой” – “чужой”, но и в традиционной культуре славян. Выявленную закономерность, очевидно, можно объяснить способом жизни этой этнической группы, которая всегда во всех странах сохраняла обычаи эндогамии и не ассимилировалась с коренным населением, а следовательно, остается до сих пор загадкой для нецыганского окружения.

Ключевые слова: цыгане, ромы, “цыганский код”, свадебная обрядность, родильная обрядность, славянская народная культура.

Summary

“GIPSY CODE” IN SLAVIC FOLK CULTURE (on materials of wedding and maternity rite)

Makhovska S.L. (Kyiv)

The article is devoted to coverage of specific implementation “Gipsy code” in Slavic folk culture, identify of ethnocultural interferences and parallels. Analysis of materials of puerperal and wedding ceremonies Slavic peoples allows us to conclude that the “Gipsy code” sufficiently entrenched at the level of stereotypes not only in people’s minds, which is reflected in the perception of the Roma in opposition “one’s relations – strange”, but also in the traditional culture Slavs. Revealing regularities can obviously explain an exceptional way of life of this ethnic group, which is always kept in all countries the custom of endogamy and not assimilated with the indigenous population and therefore still remains a mystery to non-Roma environment.

Key words: Gipsy, Roma, “Gipsy code”, wedding ritual, puerperal ritual, Slavic folk culture.

Кондратюк О.В.

(Київ)

РЕЛИКТОВІ ЯВИЩА СІМЕЙНОЇ ОБРЯДОВІСТІ (за польовими матеріалами Правобережного Полісся)

УДК 392.3(477.41/.42)

Анотація: Дана стаття висвітлює роль та місце складної сім’ї Правобережного Полісся з кінця XIX до 30-х рр. XX ст. у соціально-економічному розвитку традиційного суспільства. До дослідження залучені як опубліковані польові записи В. Кравченка, В. Борисенко, так і архівні матеріали Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф, зроблені у 1996-2014 рр. під час експедицій на Полісся. Особливу увагу приділено з’ясуванню функцій та структури великої сім’ї. Простежено роль складної сім’ї у збереженні традиційної системи термінів спорідненості.

Ключові слова: складна сім’я, структура сім’ї, функції сім’ї, система термінів спорідненості, батько, мати, син, невістка, зовиця, дівер, ятровка.

Полісся завдяки своїй географічній ізольованості: болотистій місцевості та лісистості, відсутності великих торговельних шляхів, а відтак і слабких темпів урбанізації зберегло чимало архаїчних явищ у різних сферах духовної та матеріальної культури, у тому числі і в сімейній звичаєво-правовій традиції.

Дослідження сім’ї та сімейного побуту в українській етнології та етнографії завжди здійснювалося дещо нерівномірно. Левова частка польових записів та досліджень припадає на вивчення весільного обряду, а також родильної та поховальної обрядовості, залишаючи поза увагою структуру та функції сім’ї, розподіл влади та обов’язків, сімейний побут та систему термінів спорідненості. А дослідження саме цих питань дає можливість цілісного розуміння функціонування будь-якого суспільства, а особливо традиційного. Із загальних праць варто назвати В. Тарновського [55; 56], А. Пономарьова [51; 52], Ф. Енгельса [21], О. Кравець [47], Р. Чмелика [57] та ін.

Зауважимо, що дослідженням складної сім’ї на Західних землях займалися чимало науковців та залишили значний науковий доробок. Це І. Франко [58], В. Охримович [49; 50], І. Симоненко [53; 54] тощо. З досліджень поліської традиційної сім’ї можна назвати лише кілька статей Ю. Гошка [43], Н. Гаврилук [42] та жодного ґрунтовного дослідження.

Основна мета роботи – простежити характерні риси сімейного побуту складної поліської сім’ї на рубежі XIX – XX ст.; дослідити традиційні функції сім’ї та обов’язки кожного з її членів; виявити вплив соціально-економічних, політичних та інших чинників на її зникнення; з’ясувати роль складної сім’ї у збереженні архаїчної системи термінів спорідненості.

За даними ІХ перепису 1850 р. на Поліссі існувало два типи сім’ї. Переважала велика, що складалася з кількох малих і становила 56,3% та мала сім’я – 43,7% [48, с. 120]. На початок XX ст. спостерігається динаміка на стрімке зменшення складних сімей, які становили понад 7%. Все частіше молоді сім’ї після 3-4 років спільного життя намагалися відокремитися та хазяйнувати одноосібно [48, с. 124]. Цікавою особливістю було те, що такі складні великі поліські сім’ї могли бути не лише батьківськими однолінійними, а братськими багатолінійними. У такому разі під одним дахом проживали не лише сім’ї рідних братів, а двоюрідних та троюрідних, дядьків та племінників. На наш погляд, саме ця обставина забезпечила збереження функціонування традиційної системи термінів спорідненості до кінця XX ст. В експедиціях 2004-2013 рр. ми повсюдно на Правобережному Поліссі фіксували застосування архаїчних термінів, які давно вийшли з лексики українців інших територій, звичайно окрім Західних областей, де складна сім’я також продовжувала своє існування й у XX ст.

Особливий інтерес становлять слова, що походять від лексем “брат” та “сестра”. Так, у деяких селах Волинської та Рівненської обл. збереглися архаїчні назви для позначення статусу дітей рідних братів і сестер. У селах Смородськ Дубровицького та Люхча Сарненського р-ну Рівненської обл. до племінників зверталися “сестрич”, “сестричня” і “братаніч”, “братанка” [17, с. 2, 15; 20, с. 7, 23]. А у багатьох селах Правобережного Полісся фіксуємо побутування лексеми “братко” [10, с. 11; 12, с. 2; 29, с. 15], “сестринка” [24, с. 5; 30, с. 3]. Рідше, але все ще зустрічається вживання лексем “стріні”, “стрітка” [17, с. 6] для номінування двоюрідних братів та сестер. Цікавим є те, що термін “стрийко”, від якого вони походять (“стричка” – звертання до двоюрідної сестри по батьку), відкидають та відносять його побутування до території Західної України. А слово “стріні” стало тотожним “коліну”, чи ступеню спорідненості, використовуючи при цьому зведення до купи рук: “перші стрині”, “другі стрині” і т.д. [14, с. 23; 35, с. 4; 36, с. 7; 37, с. 11; 38, с. 31].

На всій території Полісся фіксуємо вживання лексем “дівер” та “зовиця” стосовно рідних братів та сестер чоловіка, а до жінки брата зверталися – “братова” (фонетичний варіант “братіха” [13, с. 2; 15, с. 6; 16, с. 2; 19, с. 6, 12; 20, с. 23]).

Особливий термін використовували і при маркуванні жінки рідного дядька – “дядина” [40, с. 199; 11, с. 13; 13, с. 2; 15, с. 2; 22, с. 47; 24, с. 2; 27, с. 9; 28, с. 4], (фонетичні варіанти: “деді(и)на” [23, с. 21; 25, с. 23] “дядіна” [11, с. 14; 26, с. 9], “дянна” [17, с. 34; 18, с. 13]).

Практично всюди на Правобережному Поліссі зустрічаємо термін “ятровка”, що вживали лише стосовно двох невісток, які проживали в одній хаті, а отже були членами складної сім’ї.

На противагу добре збереженим термінам, які використовували на позначення родичів чоловіка, лексеми, що маркували родину дружини, збереглися слабо, особливо жіночі. Цей факт, на нашу думку, також є підтвердженням існування великої сім’ї, у якій для визначення статусу того чи іншого нового члена використовували один з перерахованих номенів.

Введення у вжиток такої кількості термінів було виправданим саме для складної сім’ї, де під одним дахом могли проживати десятки людей.

Для поліщуків поч. ХХ ст. переважаючою формою сім’ї була мала (нуклеарна сім’я). Однак, за польовими матеріалами, отриманими на поч. ХХІ ст., досить часто траплялася складна сім’ї, коли під одним дахом жили кілька поколінь (батьки, одружені та неодружені діти, внуки). “... є такі сім’ї, де між батьками живуть одружені діти, і всіма їми керує старий батько чи дід, котрі всі його слухають. Без його розпорядження не починається ні одне діло. “В такій сім’ї – лад да Божа благодать”” [46, с. 180] – записав В. Кравченко у с. Бехи Коростенського р-ну Житомирської обл. В свою чергу, можливо, один з останніх подібний опис функціонування такої сім’ї було зроблено нами у с. Білка Березнівського р-ну, Рівненської обл. у 2013 р.: “[свекор] мав чотири невістки в хаті, внуки. Невістки годили свекрам, бо приймали їх на [своє] поле” [38, с. 12]. Зазвичай респонденти повідомляють, що такий стан речей був звичним явищем “До молодого шла жити. Довго так жили. Колись не так як тепер. І по три невістки в хаті. А як я знаю, то з невісткою живе всьо время свекруха” [4, с. 6].

Перевагою таких сімей було те, що в їхній власності завжди було багато землі та достатньо робочих рук для її обробітки. Тож як наслідок вони мали змогу краще харчуватися та одягатися. Односельці називали їх “богатирами” [7, с. 7; 9, с. 12], бо у них невісток багато, та додавали: “як хто сидить у купі то не болить у пупі” [46, с. 181].

Щодо структури складної сім’ї, то її головою завжди був батько. За нашими свідченнями, він мав необмежену владу як над власними дітьми, так і над невістками. Батько вирішував долю своїх дітей-робітників, що мали забезпечити подальший розквіт родини: “Ще задалегідь батьки стараються, щоб їх діти вели дружбу з тими, хто їм подобається. У свята запрошують їх на “бесіду” і за чаркою вирішують питання про одруження ще за довго до сватів...” [46, с. 152]. Невільними у своєму виборі були як дівчина, так і хлопець: “Вун хотів на меншій, молодшій, а змусили батьки брати старшу та більшу, бо поля багато” [33, с. 12]; “батьки зійдуться, подивляться, побалакають та й поженять. Хоч і не хочуть та як батьки согласні то мусять, то ж не причина” [33, с. 42]: “Тітці висватали, а вона його не бачила. Пойдем, товаришко, пабачимо в окно. А вун лампу світить то побачила тут [на грудях показує] такий гарний, то тіко побачила” [43, с. 13]; “батьки всім вибирали [пару], дід бігав дивитися у друге село. Добре жили” [32, с. 25].

Проте зрідка траплялися випадки, коли молодь бунтувала та намагалася чинити опір волі батьків: “Обрали батьки дівчину з добрим приданим та хлопець вона не сподобалася, утік зі сватання. То батько ба тогом гнав в інше село і одружив” [30, с. 19]. Як бачимо, батько не гребував застосуванням грубої сили до дорослого хлопця, що фізично не поступався йому, однак з дитинства звик коритися волі батька.

У компетенцію батька входили всі питання щодо того, кому яку роботу робити. Щовечора він підсумовував, що зроблено за день та давав розпорядження на наступний [47, с. 23]. Саме він мав право приймати рішення про будівництво нової оселі для одружених синів і не завжди таке будівництво означало розподіл землі, вони і далі могли продовжувати вести спільне господарство: “...було чотири сина у деда мого. У тих трьох [старших синів] уже діти були і жили всі вмісті. Із батьками і одна комната була. Розказували одне, що колись дід був такий строгий, ой уже нічо не робив. Це сидить за столом с палкою і дає нараду, кому що робить. Усе ж було своє. Всі роблять, а один командує, хозяйствує. Примером, дід – сидів, а после діда став вже старший син командує усіма. Обід значить для всіх варят, вечеря – для всіх, щоб всі вмісті були. Всім одінаково” [5, с. 8]. Це яскравий приклад функціонування великої сім’ї, що на Поліссі повністю зникає лише у міжвоєнний період.

Звичай чітко регламентував наступність влади у таких сім’ях. “У случаї смерті батька, чи його відсутності, право голови сім’ї переходило на сина, но в добрій сім’ї до старенької матері” [46, с. 181; 48, с. 128].

На підтвердження цього спостереження В. Кравченка наводимо запис, зроблений у 2013 році у Березнівському районі Рівненської області: “...у Полянах, то було п’ять невісток. І вже ці невістки пораються і баба-свекруха була. І вже ця свекруха їм дає розпорядок дня. Чоловіки ідуть косить, а жінки ідуть жать жито. Ну а вже там одна невістка остається з нею, печуть пироги, варять обід. Їх же п’ять невісток, п’ять синов – то десять, а баба одината, дитей... то 15-20 душ. Баба строїть їсти. Вже построїли, наклали макотру пирогов і ніхто не мав права взяти, до обіда всі терплять. Як батька немає то мати руководила всіма. Всі її слухаються” [29, с. 22]. У даному випадку мати виконує усі функції, що поклали на старшу жінку у великій сім’ї: раціональний розподіл робочої сили; приготування їжі та контроль за її розподілом між усіма членами родини. Однак у даному випадку вона суміщала обов’язки і батька, і матері: керувала як чоловіками, так і жінками.

У стандартній ситуації, за наявності батька, старша у родині жінка, як правило – мати, розподіляла лише жіночі роботи. Фіксуємо, що у міжвоєнний період було ще чимало сімей, що дотримувалися такого принципу життя та розподілу праці: “Жили по трі, по две невестки в одной хате. Якось і мірилися і не було сварок. Але всім була робота. Було роботи сильно багато, не було часу ні бітсья, ні сваритсья. Це ж колісь і ткалі, і пралі і все на свете своє робили” [6, с. 2]. Зауважимо, що саме у компетенцію матері входив вибір нового члена родини – здорової працюючої робітниці з гарним приданим, а не коханої нареченої для сина.

До сьогодні вдається зафіксувати пісні, що співала свекруха на сватанні, вихваляючись чеснотами своєї нової робітниці-невістки. Якщо нову сім’ю не відділяли, то молода жінка підпорядковувалася більше свекрусі, ніж власному чоловіку. “Ой кovala зозуленька на груші, / Висватала невісточку й до души. / Ой кovala зозуленька на вишне, / Висватала невісточку под мислі...” [8, с. 11; 9, с. 9; 21, с. 26].

Траплялися випадки, що свекруха фізично знищувала невістку, що стала їй не до вподоби. Такого результату домагалися через вимогу виконувати надважку роботу, недогодовування, а також нанесення побиттів. Свідчення про таке ставлення саме у великій сім’ї знаходимо серед справ, які потрапили до суду, що для кінця ХІХ – поч. ХХ ст. було рідкістю. Позивачка вимагає від чоловіка виплатити їй присуджене судом утримання. Жінка дає свідчення, підтвержені свідками, що впродовж 12 років чоловік, його брат із дружиною та мати систематично били її до крові. А мати зненавиділа її з самого моменту “поступлення в замужество”, як подяку за принесення у їх сім’ю понад 100 рублів рухомим майном (скотиною). Після систематичного побиття у жінки відмовила права частина тіла. Однак знущання тривали до моменту, поки позивачка не збожеволіла і мати не вигнала її з дому, мотивуючи це тим, що вона тягар для родини, оскільки не може здійснювати жодної корисної роботи [1, с. 2-3]. Даний випадок був не поодиноким. Свекри ніколи не хотіли повертати посагу, що невістка приносила до родини, а тому намагалися звести її зі світу. У багатьох піснях невістка, зжита зі світу свекрухою, стала тополею чи калиною.

Видавши заміж доньку, батьки практично ніяк не могли вплинути на її подальшу долю, тому на кожному етапі весілля зустрічаємо програмування позитивного ставлення сім’ї зятя (матері, батька, зовиць, діверів та ін.) до дочки: “...Дарую вам, тату, сорочку, / Щоб була вам за рідну дочку...” [3, с. 54]; “Отдай мене, мати, де білі палати, / Де свікруха як матьонка, / А свекор як батенько, / А діверко як братик...” [19, с. 29]; “Ой дай мені, Боже, девер, деверку, / А зовици не одної, / Бо зовиці под’їдниці все будут под’єдати, / А деверки чорнобровенькі все будут жартувати” [11, с. 18]; “Од братіка та й од рідного, / До дівера та й невірного. / От сестриці та й від рідної, / До зовиці та й невірної” [2, с. 7]; “Зовіца зовіці годіла, щоб зовіца без сподниці ходіла” [25, с. 9]; “...Ой, приймайся, й віночку, / Й поміж густими садами, / Бо мне й треба привикати, / З чужими дивирами...” [34, с. 20]; “...Чи багато дружок брати... / Бери й зовиці, бери й сестриці, / Сажай зовиці всі коло себе, / Що ласкаві для тебе!” [41, с. 108]; “Мості, мості, золотіє мості, / Да їде женишок до дивочки в гості. / Накладай, дивочко, червоніє сподниці. / Бо до тебе їдуть усі твої зовици. / Дай Боже сім диверов, а зовиці годной / Бо зовица то назолница, миленького наводить. / А мой миленький за нагаечку да й хоче мене бити, / А я молода на чужинонці, нема кому боронити” [34, с. 23]. Тому, як на нас, то така прискіплива увага до кожного з членів родини чоловіка є цілковито виправданою, а римовані словесні формули подекуди нагадують тексти замовлянь.

У сучасній етнологічній науці питання розкладу складної сім’ї на Поліссі залишається практично не дослідженим. Однак з наявного польового матеріалу, зібраного у ХХ-ХХІ ст., можна зробити висновок, що до 30-х рр. ХХ ст. явище великої сім’ї не було поодиноким. Її структура та функції відповідали нормам звичаєвого права, що функціонувало впродовж століть. Також спостерігається чітке дотримання як переходу влади від батька до матері чи старшого сина, так і розподіл влади усередині складної сім’ї. Виявлено прямий зв’язок між складною сім’єю та добрим збереженням архаїчної системи термінів спорідненості.

*Джерела та література***Центральний державний історичний архів у м. Києві**

1. Дело по ходотательству крестьянки д. Царей Радомышельского уезда о взыскании с мужа ее алиментов. – Ф. 442. – Оп. 701. – Спр. 186. – 15 арк.

Архів Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф:**Ф. Малин-1996:**

2. Спр. Єфремов-5. Матеріали, записані в с. Кухарі Іванківського р-ну Київської обл.

3. Спр. Єфремов-10. Матеріали, записані в с. Велика Рача Радомишльського р-ну Житомирської обл.

Ф. Житомир-2004:

4. Спр. Лук'яненко-№ 2. Матеріали, записані в с. Гульськ Новоград-Волинського р-ну Житомирської обл. від переселенки з с. Ноздрище Народицького р-ну Житомирської обл.

5. Спр. Лук'яненко-№ 3. Матеріали, записані в с. Озадівка Бердичівського р-ну Житомирської обл. від переселенки з с. Старе Шарне Народицького р-ну Житомирської обл.

6. Спр. Лук'яненко-№ 4. Матеріали, записані в с. Вигода Житомирського р-ну Житомирської обл. від переселенки з с. Малахівка Лугинського р-ну Житомирської обл.

Ф. Сарни-2008:

7. Спр. Кондратюк-1. Матеріали, записані в с. Ремчиці Сарненського р-ну Рівненської обл.

8. Спр. Кондратюк-2. Матеріали, записані в с. Любиковичі Сарненського р-ну Рівненської обл.

9. Спр. Кондратюк-3. Матеріали, записані в с. Літвиця та с. Кривиця Дубровицького р-ну Рівненської обл.

10. Спр. Кондратюк-4. Матеріали, записані в с. Кричильськ Сарненського р-ну Рівненської обл.

11. Спр. Кондратюк-5. Матеріали, записані в с. Малі Цепцевичі Сарненського р-ну Рівненської обл.

12. Спр. Кондратюк-7. Матеріали, записані в сс. Велике Вербче та Бутейки Сарненського р-ну Рівненської обл.

13. Спр. Кондратюк-8. Матеріали, записані в с. Сварицевичі Дубровицького р-ну Рівненської обл.

14. Спр. Кондратюк-9. Матеріали, записані в с. Залужжя Дубровицького р-ну, с. Люхча Сарненського р-ну Рівненської обл.

15. Спр. Кондратюк-10. Матеріали, записані в с. Великі Озера Дубровицького р-ну та с. Люхча Сарненського р-ну Рівненської обл.

16. Спр. Кондратюк-12. Матеріали, записані в с. Крупове Дубровицького р-ну Рівненської обл.

17. Спр. Кондратюк-13. Матеріали, записані в с. Смородськ Дубровицького р-ну Рівненської обл.

18. Спр. Кондратюк-15. Матеріали, записані в с. Городище Дубровицького р-ну Рівненської обл.

19. Спр. Кондратюк-16. Матеріали, записані в с. Будимля, Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл.

Ф. Володимирець-2009:

20. Спр. Лещенко-12. Матеріали, записані в с. Луко Володимирецького р-ну Рівненської обл.

21. Спр. Цапун-4. Матеріали, записані в с. Великі Цепцевичі Володимирецького р-ну Рівненської обл.

Ф. Камінь-Каширський-2012:

22. Спр. Лещенко-3. Матеріали, записані в с. Пнівне Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.

23. Спр. Лещенко-4. Матеріали, записані в с. Видричі Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.

24. Спр. Лещенко-9. Матеріали, записані в с. Запруддя Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.

25. Спр. Лещенко-12. Матеріали, записані в с. Видерта Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.

Ф. Володирка-2012:

26. Спр. Лещенко-2. Матеріали, записані в с. Лобачів Володарського р-ну, Київська обл., від переселенців з с. Черевач Чорнобильського р-ну Київської обл.

27. Спр. Ніколаєва-2. Матеріали, записані в с. Лобачів Володарського р-ну, Київська обл., від переселенців з с. Черевач Чорнобильського р-ну Київської обл.

Ф. Березне-2013:

28. Спр. Кондратюк-1. Матеріали, записані в с. Моквин Березнівського р-ну Рівненської обл.

29. Спр. Кондратюк-2. Матеріали, записані в с. Бронне Березнівського р-ну Рівненської обл.

30. Спр. Кондратюк-3. Матеріали, записані в с. Яринівка Березнівського р-ну Рівненської обл.

31. Спр. Кондратюк-5. Матеріали, записані в с. Князівка Березнівського р-ну Рівненської обл.

32. Спр. Кондратюк-6. Матеріали, записані в с. Богуші Березнівського р-ну Рівненської обл.

33. Спр. Кондратюк-7. Матеріали, записані в сс. Чебель, Михалин Сарненського р-ну Рівненської обл.

34. Спр. Кондратюк-5. Матеріали, записані в с. Князівка Березнівського р-ну Рівненської обл.

35. Спр. Кондратюк-9. Матеріали, записані в с. Великий Мидськ Костопільського р-ну Рівненської обл.

36. Спр. Кондратюк-11. Матеріали, записані в сс. Полісьє, Друхів Березнівського р-ну Рівненської обл.

37. Спр. Кондратюк-12. Матеріали, записані в сс. Маринин, Білчачи Березнівського р-ну Рівненської обл.

38. Спр. Кондратюк-14. Матеріали, записані в с. Білка Березнівського р-ну Рівненської обл.

39. Спр. Кондратюк-15. Матеріали, записані в с. Ставок Костопільського р-ну Рівненської обл.

40. Борисенко В. Така житка...: Культура повсякдення українців Чорнобильського Полісся (за матеріалами етно-

графічної експедиції 1994 р.) / В.К. Борисенко – К. : ВД “Стилос”, 2011. – 224 с.

41. Весілля: у 2 т. / Упоряд. М. Шубравська. – Т. 1. – 454 с., Т. 2. – 480 с.

42. Гаврилюк Н. К. Київсько-поліський варіант традиційної сімейної обрядовості на фоні суміжних територій / Н. К. Гаврилюк // Київське Полісся. Етнолінгвістичне дослідження / Відп. ред. І. М. Железняк. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 31-44.

43. Гошко Ю. Сільська община на Поліссі // Народна творчість та етнографія. – 1966. – № 3. – С. 33-39.

44. Енгельс Ф. Походження сім'ї, приватної власності і держави. В зв'язку з дослідженнями Л. Моргана. – М., 1976. – 149 с.

45. Кондратович О. Калиновий квіт Полісся. Пісенні скарби краю. – Луцьк, 2007. – 245 с.

46. Кравченко. В. Зібрання творів і матеріалів з архівної спадщини / Василь Кравченко ; упоряд. О. Рубан. – Т. 2. – К. : ІМФЕ, 2009. – 640 с.

47. Кравець О. М. Сімейний побут і звичаї українського народу / О. М. Кравець. – К. : Наук. думка, 1966. – С. 63–90.

48. Курилович А. Н., Худаш Л.С. Структура семьи и внутрисемейных отношений / А. Н. Курилович, Л. С. Худаш // Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья. – Минск : Наука и техника, 1987. – С. 118-133.

49. Охримович В. Про родову спільноту в сільських горах // Народ. – 1890. – № 7. – С. 4-7.

50. Охримович В. Знадоби для пізнання народних звичаїв та поглядів правних. Система споріднення і своцтва / В. Охримович // Житте і слово. Вісник літератури, історії і фольклору / За ред. О. Франко. – Львів, 1895. – № 3. – С. 387 – 388.

51. Пономарев А. Развитие семейных и брачно-семейных отношений на Украине (Этносоциальные проблемы). – К., 1989. – 310 с.

52. Пономарьов А. Родинне життя / А. Пономарьов // Українці: Історико-етнографічна монографія : у 2 кн. / В ред. А. Пономарьова. – Опішне, 1999. – Т. 1. – С. 455–471.

53. Симоненко І. Ф. До історії сімейної общини на Закарпатті / І. Ф. Симоненко // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1954. – Вип. 1. – С. 5–15.

54. Симоненко І. Ф. Поселення, садиба та житло на Закарпатті / І. Ф. Симоненко // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К. : Вид-во АН Української РСР, 1956. – С. 60–109.

55. Тарновский В. О делимости семейств в Малороссии / В. Тарновский // Труды Комиссии для описания губерний Киевского учебного округа. – К. : Университетская типография, 1853. – Т. II. – С. 11–13.

56. Тарновский В. Юридический быт Малороссии / В. Тарновский // Юридические записки, издаваемые П. Редкиным. – М. : Университетская типография, 1842. – Т. II. – С. 30–48.

57. Чмелик Р.П. Мала українська селянська сім'я другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (структура і функції) / Р.П. Чмелик – Л. : Ін-т народознавства НАН України, 1999. – 142 с. : фотогр.

58. Франко І. Сліди снохатства // Житте і слово. Вісник літератури, історії і фольклору / За ред. О. Франко. – Львів, 1895. – № 6. – С. 101–104.

Резюме

**РЕЛИКТОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ СЕМЕЙНЫХ ОБРЯДОВ
(по полевым материалам Правобережного Полесья)**

Кондратюк Е.В. (Київ)

Данная статья раскрывает роль и значение большой семьи Правобережного Полесья с конца ХІХ до 30-х годов ХХ века в социально-экономическом развитии традиционного общества. К исследованию привлечены как изданные полевые записи В. Кравченко, В. Борисенко, так и архивные материалы Государственного научного центра защиты культурного наследия от техногенных катастроф, сделанные в 1996-2014 гг. во время экспедиций на Полесье. Особое внимание уделено определению функций и структуры большой семьи. Определена роль большой семьи в сохранении традиционной системы терминов родства.

Ключевые слова: *большая семья, структура семьи, функции семьи, система терминов родства, отец, мать, сын, невестка, золовка, деверь, ятровка.*

Summary

**RELICT PHENOMENA OF FAMILY CEREMONIALISM
(based on the field materials from Right-bank Polissia)**

Kondratyuk O.V. (Kyiv)

The article highlights the role and place of a complex family within Right-Bank Polissia in the period of the end of the 19th century till the 30s of the 20th century in the context of social and economic traditional development of the society. The research includes published field recordings made by V. Kravchenko and V. Borysenko. It is also based on archival materials of the State Scientific Centre for Cultural Heritage Protection from Technogenic Catastrophes, which were made during the expeditions to Polissia in 1996-2014. Particular attention is paid to the elucidation of traditional functions and structure of a big family. The article investigates the role of a complex family in preservation of traditional system of kinship terminology.

Key words: *complex family, structure of a family, functions of a family, system of kinship terminology, father, mother, son, daughter-in-law, good-sister, brother-in-law, sister-in-law.*

Король В.В.
(Ужгород)**“ВРОКИ” ТА ОБРЯД “ГАСІННЯ ВОГНЮ”,
В НАРОДНІЙ МЕДИЦИНІ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ
(за польовими матеріалами)**

УДК 398.47 (477.83/.84+86)

Анотація: У статті на основі зібраного польового етнографічного матеріалу розглянуто традиційні уявлення українців Закарпаття про “вроки”. Проаналізовано народні засоби запобігання та протидії врокам за допомогою обряду “гасіння вогню” та вербальних магічних формул. Робиться спроба з’ясувати природу виникнення вроків, роль в їх поширенні деяких демонічних істот та окремих людей, які через свої властивості є їхніми провідниками.

Ключові слова: *вроки, обереги, демонологія, замовляння.*

Одні з перших відомостей, які стосуються даної проблематики, можемо знайти ще в публікаціях кінця XIX ст. Зокрема, в опублікованому 1892 року та проаналізованому Олексієм Петровим збірнику “Угроських замовлянь і заклинань поч. XVIII ст.” [1, с. 257], який автору вдалося придбати під час однієї зі своїх наукових подорожей на території сучасної Закарпатської області. Збірник складався з 37 заклинань, замовлянь, апокрифічних молитов та притч, містив і дві молитви для лікування вроків. Вони особливо цінні для розуміння народних уявлень про природу походження вроків та місця їх перебування у людському тілі.

Дослідження цього питання на теренах сучасної Закарпатської області пов’язане з Федором Потушняком, який 1941 році в статті “Вогонь в народних віруваннях” [3, с. 97, 98] торкався обряду “гашення вогню” та його використання в народній медицині. В 1943 році виходить вже окрема стаття Ф. Потушняка ““Злі очі”” і ““уроки”” в народном віруваню” [2]. В ній автор розглядає природу походження вроків і пов’язує їх з нечистою душею, а очі, які є, за твердженням автора, воротами у внутрішній світ людини – лише провідник душевної енергії. Проаналізовано також основні методи протидії зуроченню, а також заходи з профілактичною метою [2, с. 221–222]. За радянських часів, з середини 40-х до 90-х рр. XX ст., з ряду об’єктивних причин не з’явилося жодної публікації, де б висвітлювався аналізований нами напрям народної культури.

Із сучасних дослідників, які займаються цією проблематикою на теренах історичного Закарпаття, можна назвати Надію Вархол, яка досліджує традиційну культуру українців-русинів Словаччини. В своїх дослідженнях “Народні методи профілактики та лікування дитячих захворювань” [4], “Народні знання українців-русинів Словаччини” [5], автор вагоме місце приділила і одному з найпоширеніших захворювань – врокам, займалася розробкою народних термінів для позначення різних видів зурочення. Особливий інтерес становить фактичний матеріал, зібраний автором на пограниччі українсько-словацької Лемківщини.

Мета нашого дослідження полягає в тому, щоб на основі польових матеріалів, зібраних серед українців Закарпатської області та Марамурешського повіту Румунії, охарактеризувати їх традиційні уявлення про вроки та вкреливих людей. На основі наявних джерел проаналізувати народну термінологію, пов’язану з вроками. Прослідкувати зв’язок між вкреливими людьми та “непростими-знаючими”.

Терміни

За народними уявленнями, “вроки”, “уроки” виникають від поганого слова, слова, сказаного в недобрій час, а “звуч”, “зоч” – від лихих очей. Нерідко респонденти використовують ще й термін “пристріт”, що походить від слова “зустрінути/перестріти”, тобто зурочити десь в дорозі, “перекрыти” дорогу, після чого поїздка ставала невдалою. Щоб ненароком не зурочити подорожнього, його без потреби намагалися не питати, куди він йде. Та все ж, якщо така необхідність виникала, застосовували оберегове примовляння: “де йдете, непристрічавучи” [21; 23; 30]. Найважчим зуроченням був “потин”: “такі вочі має, що хоть кого гонна потяти” [30], “тита ся кіть побзерать та молоко кисне” [31]. Потином називали наглі, швидкі вроки, після яких людина стрімко чахне і не може навіть самостійно пересуватися: “пушла в магазин, та так ї там потяли, шо ане дому негонна була сама дуйти, до мене ї лем принесли” [13]. Тобто цими термінами – вроки, звуч, пристріт, потин – в народній медицині позначали одну й ту ж хворобу від поганого слова, недобріх очей. Тому будемо розглядати їх як одну і ту ж хворобу.

Хто міг зурочити

Народні вірування найважчі вроки, “потин” передусім, приписували міфологічним персонажам, які стали демонами після смерті “непростих людей” або “неправильної” смерті: лісні, красні, упирі. “Мушцини ро-

били в лісі, та лісна їх потинала так, що немогли ане говорити” [6]. Також особливо небезпечним зуроченням, яке могло призвести до смерті хворого, володіли напівдемонічні істоти, які мають дві душі – людську та демонічну і активно завдають людям шкоду: дводушники, відьми-босоркані. Вказівку на це знаходимо і в замовлянні від зурочення:

“Не еден, не два, не три
Босоркані готарьові.
Не еден, не два, не три
Босоркані вітрові.
Не еден, не два, не три
Босоркані силові” [27].

Особливо остерігалися мерців, які за життя були “знаючими-непростими”, а також тих, хто помер, не закривши очей. Про таких казали: “глядать собі кого взяти” [29]. Та все ж вректи могла чи не кожна доросла людина, “в кого били такі очі” [7], “кого мати два раз од груди однімала” [21; 18], “рожений в такий час, на слабкий місяць, або в такий динь” [11], “в кого брови зроснуті” [10]. Погані очі, здатні зурочити, могли здобути і за власним бажанням “то треба на рочиті сята (Різдво, Великдень – *К.В.*), коли пуп чашу вуносить, та не пущати голову долу, як другі люди, а позерати на чашу, та тигда вочима мош вречи” [13]. Небезпека вроків була і від цілком пересічної людини, яка при розмові, виказуючи своє захоплення кимось, “зайойкать у таку минуту” [12]. Найчастіше жертвами вроків ставали малі діти, тому аби ненароком не вректи, застосовували примовку “нівроку”, “тьфу, тьфу на тя” [8; 18; 26; 28].

Зурочення могло прийти і не від людського чи демонічного погляду, але і від інших живих істот, відомості про що знаходимо в замовлянні:

“Уд злих людських очи,
уд злих пеських очи,
уд злих коровліх очи,
і уд усяких злих очи” [26].

Вроки могли напасти на людину і з вітром:

“Не еден уд зависти
Не два уд злих вочи
Не три уд злого віхра” [24].

Вербальне звернення до вроків у молитві-замовлянні, складеній на початку XVIII ст.: “Не можете ся умножити, а ни плодити в его тілі і в складах, ілі в главі...”, свідчить про те що початково вроки розглядалися як окрема істота, окремий демонічний образ, який оселившись в тілі, множитья і, як будь-яке зло, прагне знищити людину.

Способи захисту від вроків

Як охоронний засіб, малим діткам прив’язували на зап’ястя червону нитку, пояснюючи так: “най її врікавуть, а не дітину” [10]. Повсюдно загальнозживаним профілактичним засобом було одягання спідньої білизни навиворіт, також нерідко до неї чіпляли булавку. Виходячи з дому, з охоронною метою освяченою водою на лобі малювали хрестик, примовляючи: “Тогда би ня вrekli, куй на мені сись хрест увидять” [26]. З цією ж метою насипали мак у кишені зі словами: “Коли сись мак пулічат, тогда би ня вrekli” [26]. Помітивши, що хтось пильно дивиться, “вперать вочи”, слід було прошепотіти такі примовляння: “Очі би тобі солені, як цибулі печені” [19]; “Тогда бись ня вrekла як на мені волося поличиш” [31]. Як правило, людей, які могли вректи, в селах добре знали і намагалися оминати, та все ж, якщо така зустріч відбувалася, радили скласти у кишені дулю: “фігу треба скласти” [25].

Діагностика, ознаки хвороби

При вроях хворий передусім відчуває загальну слабкість по всьому тілу, головокружіння, пронос, блювоту, відчуття холоду: “морозом б’є” [9; 23] “немош ся зогріти ане пуд перинов” [21]. В зурочених дітей починається плач без причини, почервоніння обличчя, гарячка, “ногами струже (махає – *К.В.*)” [17]. Діагностику проводили здебільшого під час проведення обряду “відгашування вугликів”, на наявність вроків вказувало опускання на дно кинутих у воду вугликів або сірників. За тривалістю їх шипіння при зануренні у воду визначали, від чого з’явилися вроки та ступінь їх небезпеки. Проводили діагностику і до початку самого лікування: брали дві кружки і наливали в одну з них воду, далі цю воду переливали над хворим кілька разів з однієї ємності в іншу. Після цього ложкою із кружки з водою вичерпували воду в іншу кружку, рахуючи при цьому кількість повних ложок. Цю процедуру проводили двічі. Якщо за другим разом кількість перелитих ложок більша – то вроки є, якщо менше – то хворий невдовзі помре, якщо порівну – то хвороба не від вроків [21].

Лікування вроків, “відгашення вугликів”

Винятково добре у лікувальних практиках орієнтувалися жінки, які часто знали кілька методів зняття вроків. Якщо їх метод не приносив очікуваних результатів, то хворий звертався до інших, які застосовували свої методи. Якщо і це не допомагало, то зверталися до знахарок – баїль, які були широковідомі. При лікуванні вроків баїлі здебільшого не дотримувалися правил прийому хворих в чоловічі чи жіночі дні. В особливо важких випадках, коли хворий вже не міг самостійно пересуватися, не зважали навіть на релігійні свята, піст чи неділі, в які існувало суворе табу на магичні практики. Добрим знаком був спадаючий місяць – в такий час найкраще було лікувати, бо вірили: “як місяць маліє, так і буль зийде” [29].

Одним з основних засобів при лікуванні вроків була вода, в якій відгашували палаючі вуглики. Даний метод, з певними локальними особливостями, є домінуючим на досліджуваній нами території. Воду для обряду здебільшого брали освячену, або в звичайну додавали кілька крапель святої. Деякі інформатори, навпаки, категорично виключали використання з цієї метою святої води: “то гріх сячену воду на такое” [15]. Використовували також “мовчазну” воду, тобто по воду йшли мовчки і черпали її з потічка чи річки за течією [13]. У воду додавали палаючі вуглики – “змітовали грань” [20], або – відносно недавнє нововведення – заміник вугликам – запалені сірники [23; 16; 18]. Переважна більшість опитаних використовувала три [16; 24], сім [14; 23] або дев’ять [6; 11; 12; 18; 19; 22; 29] вугликів, чи сірників, притому в с. Негровець звертали увагу, що сірників потрібно не 9, як вугликів, а 27 – “бо вони слабші” [24]. Та нерідко використовували й іншу кількість; так, при важких вроях в с. Кричунів Марамурешського повіту лікували одразу дві баїлі і рахували від 18 [8; 9]; також 18 вугликів використовували і в с. Сімерки Перечинського району [17]. Інколи кількість вугликів не була сталою і залежала від того, скільки років має зурочений [21].

При відрахуванні вугликів більшість респондентів звертала увагу на необхідність застосування зворотного відліку, причому відлік кожного окремого числівника відбувається з часткою “не”, “не дев’ять, не вісім ... не один” [29]. Таким чином, за народним переконанням, вроки від останнього до першого повинні покинути людину. З цією ж метою здійснюється ритуальне обмивання хворого – від голови в напрямку до ніг, притому обов’язково навідліг – “руков от себе треба мити” [30], що пов’язане з тим, що демонічних істот можна вдарити, завдавши їм шкоди, тільки б’ючи навідліг, від себе. При обмиванні винятково важливе місце займали вербальні формули:

“Водице-Йорданице,
миєш луги-береги,
змиє раба Божого (*ім’я*)
від усякої біди” [28].

Кидання у воду палаючих вугликів також супроводжувалося замовлянням:

“Очка речисті котрісь те нечисті – ховайтеся,
якщо жіночі – ідіт під плахти,
якщо чоловічі – ідіт під кресані,
якщо дівочі – ідіт під вінки,
аж хлопчачі – ідіт під косиці” [22].

Окрім вугликів у воду в деяких місцевостях додавали часник, голку, “святвовечорашні” помії [30]. Воду, яка залишилась після обмивання хворого, як правило, виносили за межі обійстя і виливали на роздоріжжі [13], межу [28], огорожу [13], міст [16]. В межах “свого простору”, який обмежувався дверима, порогом, тином, таку воду виливали найчастіше на дверні завіси [9; 31]; рідше на стріху, горище чи під стіл [18]. Поріг слугував своєрідною межею між своїм та чужим світом: “Як люди ся на порузї не вперавуть, так би в (*ім’я хворого*) пулілі вочи не вперали буль” [13]. Цей магичний акт символізував перехід хвороби за цю межу, звідки вона вже не могла повернутися.

Висновки та перспективи подальших досліджень

Польові дослідження показують, що вірування у вроки серед українців Закарпаття є одними з найпоширеніших. Абсолютна більшість з опитаних інформаторів вірить в існування вроків, стикалася з ними і вміє знімати вроки та захищатися від них.

Наявні польові матеріали дають змогу дійти висновку, що вроки можна розглядати як окрему демонічну істоту, породжену нечистою, заздрісною душею. “Неправильні” покійники: лісні, красні, упирі, та напівдемони: дворушники, відьми-босоркані, мають нечисту душу, заздрять живим і насилають на них вроки. Люди з вродженою здатністю до вроків – “вrekliві” – здебільшого також свідомо насилають вроки, а ті люди, які випадково, порушивши певне табу, набули здатності зурочити, роблять це несвідомо.

Врекливих можна виокремити в ряд “непростих” людей, пов’язаних з напівдемонічними істотами. Вони за своїм походженням та функціями схожі на дворушників, відьом-босоркань. Як і відьма-босорканя, свою силу, другу нечисту душу дістають після зневажання християнських святинь. Відьма-босорканя – потоптавши ікону або вилізши на придорожній хрест, а вречник – порушенням табу або неопущенням голови при виносі церковної чаші під час літургії.

Засоби зняття вроків та обереги від них схожі до тих, що застосовуються при нейтралізації інших демонічних сил, зокрема, обман – вивертання одягу навиворіт. Схожий прийом відомий майже у всіх слов’ян. Так, при зустрічі з лісовиком, щоб не заблукати, радили вивертати одяг навиворіт [32, с. 288]. Використання семантики межі, яку демон не може подолати, виливання води після зняття вроків на паркан, роздоріжжя, міст, двері, поріг.

Потребують дослідження та систематизації ще цілий ряд обрядів з лікування вроків, які через ряд об’єктивних причин не були розглянуті нами. Їх можна умовно поділити на три категорії:

- лікування висмокуванням вроків з хворого;
- лікування обкурюванням магічними травами: “уречник”, “пристрітник”...
- лікування обмиванням хворого материнською уриною.

Потребують дослідження вроки врожаю, землі, тварин, молочності та способи їх подолання.

Додатки

- “Вуглики одряховати”

У миску наливають сяченої води, кить не є сяченої, то йдуть помовчки на потук і за водов (за течією *К.В.*) черяють води. Приносять її до дому і ножом із пеца вунімають дивіть горячих вуглику і кладуть їх у миску з водов, приповідавучи:

“Чоловікови пуд калапом не єден
Жоні пуд контьов не два
Дівці пуд заплітку не три
Чоловікови пуд калапом не чотири...
Жоні пуд контьов не вусям
Дівці пуд заплітку нич”.

На поруг кладуть зубок чеснока і колють його іглою приповідавучи:

“Як люди ся на порузі не вперавуть,
так би в (*ім’я хворого*) пулли вочі не вперали буль”.

Чеснок кладуть у миску з водов. Хворого роздівають і обмивають водов, правов руков од себе, починаючи з голови, потум груди, руки, коліна, пальці на ногах. На того говорять трираз:

“Ти водо Йорданице,
обмиваш гори скали,
долини і всякі намулини.
І тебе (*ім’я хворого*) обмиваву,
од тебе буль одмиваву,
із твоїх кости, змиваву злости,
з кщеного-сяченого.
Як ся вода не вперать
на броді, на Йордані,
так би ся в тобі нич не вперало,
Од нешного дня до судного.
Во Ім’я Божой”.

Тота вода і вуглики з чесноком, шо ся лишили в мисці односять і виливають на “сухий плут” (огорожа з дерева – *К.В.*) і говорять:

“Як я атов водов на сухий плут мичу,
так би тим метало, шо ти дохудник”.

Миску кладуть на поруг і перевертають ввирьх денцьом, так має перебити нуч [13].

- “Гасити огонь”

Сяту воду наливають у миску навхрест. Із печі ножом беруть горячі вуглі і кладуть по одному у миску з сятов водов, приказувачи:

- “Гашу огонь (*ім’я хворого*) уд злих очи.

Гашу огинь уд зависти.
Гашу огонь уд напасти.
Гашу огинь уд біди.
Гашу огонь уд наглої хвороти.
Гашу огинь уд ненависти.
Гашу огонь уд нечистого крику”.

Всього беруть сім вугликів, який з них пуститься на дно, звідти і біда. Дальше ножом перехрещують воду, также хрестять воду ложков і вилокв. Сяту воду із миски дають пити хворому, із чотирьох боків по глотку. Дальше трьома пальцями, намоченими у воді, малюють хрест на чолови, бороді, грудях, колінах і пальцях на ногах. Жона, яка лічить злизує з хворого, де ставила хрести, і спльовує у миску. Воду, яка лишилася, вуливає на кришу, а миску перевертають і кладуть на ніч під драбину, кажучи:

“Так би пропала та напасть із дітини гі іся вода” [14].

- “Вуглики одряховати”

Набирають у миску води, але не сяченої, бо то гріх. Ножом із пеца вунімають три вуглики, приказувачи на каждый:

“З пуд вінця
З пуд чіпця
З пуд калапа”

Котрий вуглик ляже на спуд – вутта і вроки. Воду перемішують ножом і кладуть го коло двери липков (руків’ям – *К.В.*) д’горі. Хворому дають одпити з води по глоткови з трьох боку миски, і обмивають го до лоньов од себе навхрест, починаючи з чола, дальше груди, черево, ноги, приказувачи:

“Кіть з вуч
най іде в обуч,
Кіть вроки
най іде в потоки”.

Хворий дотрич плює у воду. Миску з водов несуть до туалету, вбертаються до нього плечима і через лівой плече вуливають воду на завіски і три раз плюють через лівой плече. Миску кладуть, на одну нуч, горі денцьом на порузі коло ножа [15].

- “Гасити огонь”

У горня налити води, покласти туди зубок часнику та голку, три рази прошептати “Отче наш”, открити шпор і брати ножом горячі вуглики, всіх 9, приказувачи:

“Якщо від чоловіка – то в шапці
від жони – то в чіпцю,
від дівки чи хлопця – то в вінці”.

Котрий вуглик сильніше зашипить, то від того і сталося. Далі хворому дають випити тої води і вкусити з чесноку. Після обмивають хворому чоло, руки, живіт, ноги, говорячи:

“Всі святі допоможіть мені (*ім’я того, хто лікує*) і хворій (*ім’я*)”.

По сьому воду зливають на яблуню, приказуючи:

“Обись сильна була як яблуня”.

Голку забивають у міст і накривають горням [16].

- “Вуглики одличити”

Перед початком тот, хто лічить, каже:

“Господи Боже поможи
і серинчу-щастя дай,
а всі злидні в ліси проганяй”.

Дальше береса миска з простов водов, до якої додадуть пару капель сяченої води. Із пеца ножом беруть грань і складають у миску з водов. Всіх вуглику має бути 18, на каждый ряхувуть і приказувуть:

“Не єден, не два... не девять, не девять, не вусям... не єдин”.

Дальше роздівають хворого і трьома пальцями правої руки (мізинцем, безіменним і середнім) обмивають хворого від голови, плечі, груди, руки, черево, коліна, ступні. Так роблять спереди і ззаді, на каждый раз приказувачи дотрич:

“Який ти мені гость,
така тобі і гостина”.

У миску з водов мачавуть мізинець правої руки і нацяпкують хворому три каплі води в рот. Воду із вугликами зливають по завісках на дверях, миску лишавуть на порузі на нуч. На другий динь як заходить сонце та вумітають вуглики із хіжі і односять на мусор [17].

Джерела та література

1. Петров О. Угрорусские заговоры и заклинания начала XVIII в. // Листок. – 1892. – 15 ноября, 1 декабря.
2. Потушняк Ф. “Злі очі” і “уроки” в народном вірованю // Літературна неділя. – Річник III. – Ужгород, 1943. – С. 221–224.
3. Потушняк Ф. Огень в народных вірованях // Зоря-Наїнал. – Річник I. – Ужгород, 1941. – № 1-2. – С. 86–114.
4. Вархол Н. Народні методи профілактики та лікування дитячих захворювань // НЗ МУК. – 1995. – Т. 20. – С. 239–258.
5. Вархол Н. Народні знання українців-русинів Словаччини // Народна творчість та етнографія. – 2012. – № 4. – С. 33–45.
6. Записано 29.08.2008 р. в с. Поляни Марамурешського повіту Румунії, інформатор Миколайчук Іяна, 1938 р.н.
7. Записано 31.08.2008 р. в с. Кричунів Марамурешського повіту Румунії, інформатор Кобел Гафія, 1950 р.н.
8. Записано 31.08.2008 р. в с. Кричунів Марамурешського повіту Румунії, інформатор Головніч Анна, 1938 р.н.
9. Записано 31.08.2008 р. в с. Кричунів Марамурешського повіту Румунії, інформатор Малярчук Іяна, 1944 р.н.
10. Записано 1.09.2008 р. в с. Верхня Рівна Марамурешського повіту Румунії, інформатор Черленюк Марія, 1930 р.н.
11. Записано 16.08.2007 р. в с. Тиса Марамурешського повіту Румунії, інформатор Мазар Юлія, 1925 р.н.
12. Записано 15.08.2007 р. в с. Ремети Марамурешського повіту Румунії, інформатор Дочинець Ксенія, 1952 р.н.
13. Записано 08.05.2011 р. в с. Порошково Перечинського району, інформатор Газа Марія Михайлівна, 1957 р.н.
14. Записано 03.07.2009 р. в с. Імстичево Іршавського району, інформатор Кречун Магдалина Йосипівна, 1950 р.н.
15. Записано 12.02.2012 р. в с. Раково Перечинського району, інформатор Мага Марія Юрїївна, 1935 р.н.
16. Записано 18.07.2006 р. в с. Лопушне Міжгірського району, інформатор Бітлян Василь Юрїйович, 1927 р.н.
17. Записано 18.04.2013 р. в с. Сімерки Перечинського району, інформатор Опаленик Тетяна Станківна, 1975 р.н.
18. Записано 16.08.2006 р. в с. Ставне Великоберезнянського району, інформатор Деркач Ганна Іванівна, 1920 р.н.
19. Записано 01.08.2009 р. в с. Нанково Хустського району, інформатор Маряшинець Феврона Михайлівна, 1928 р.н.
20. Записано 14.08.2009 р. в с. Сасівка Свалявського району, інформатор Фотул Павліна Юрїївна, 1936 р.н.
21. Записано 03.06.2010 р. в с. Дубриничі Перечинського району, інформатор Кость Анна Василівна, 1928 р.н.
22. Записано 27.07.2009 р. в с. Березово Хустського району, інформатор Штець Олена Василівна, 1930 р.н.
23. Записано 16.07.2010 р. в с. Горонда Мукачевського району, інформатор Костик Марія Іванівна, 1927 р.н.
24. Записано 23.07.2006 р. в с. Негровець Міжгірського району, інформатор Ковач Олена Василівна, 1932 р.н.
25. Записано 01.08.2009 р. в с. Нижне Селище Хустського району, інформатор Гаврильцьо Іван Петрович, 1933 р.н.
26. Записано 01.08.2009 р. в с. Нижне Селище Хустського району, інформатор Мацько Христина Іванівна, 1924 р.н.
27. Записано 15.07.2009 р. в с. Дубрівка Іршавського району, інформатор Метельканич Марія Михайлівна, 1949 р.н.
28. Записано 18.07.2009 р. в с. Довге Іршавського району, інформатор Пилип Марія Іванівна, 1929 р.н.
29. Записано 24.03.2006 р. в с. Раково Перечинського району, інформатор Стегура Катерина, 1911 р.н.
30. Записано 15.04.2013 р. в с. Тур’я Пасіка Перечинського району, інформатор Конюк Марія Василівна, 1965 р.н.
31. Записано 4.11.2006 р. в с. Тур’я Пасіка Перечинського району, інформатор Король Єлизавета Михайлівна, 1934 р.н.
32. Левкиевская Е. Мифы русского народа. – Астрель : АСТ, 2006. – 477 с.

Резюме

“СГЛАЗ” И ОБРЯД “ТУШЕНИЯ ОГНЯ” В НАРОДНОЙ МЕДИЦИНЕ УКРАИНЦЕВ ЗАКАРПАТЬЯ (на полевых материалах)

Король В.В. (Ужгород)

В статье на основании полевых этнографических материалов рассматриваются традиционные представления украинцев Закарпатья о “сглазе”. Проанализированы народные способы предотвращения и противодействия “сглазу” при помощи обряда “тушения огня” и вербальных магических формул. Предпринимается попытка выяснить природу возникновения “сглаза”, роль в его распространении некоторых персонажей народной демонологии, а также отдельных людей, которые в силу своих особенностей являются их распространителями.

Ключевые слова: сглаз, демонология, обереги, заговоры.

Summary

“JINX” AND “FIRE FIGHTING” IN TRADITIONAL MEDICINE OF UKRAINIAN TRANSCARPATHTIA (based on field materials)

Korol V.V. (Uzhgorod)

The present article was written on the basis of collected field ethnographic materials about traditional imaginations of Ukrainian Transcarpathia about “jinx”. The author shows and analyzed the special features of demonic creatures and those people who could cast jinx and the nature of these features. The originator attempts to give an overview of folk protection ways against “jinx” with help of “fire fighting” ritual, magic word, etc.

Key words: jinx, protection, demonology, incantation.

Васянович О.О.
(Київ)

МЕТЕОРОЛОГІЧНІ УЯВЛЕННЯ УКРАЇНЦІВ ПОЛІССЯ ПРО “ЄВРЕЙСЬКІ КУЧКИ”

УДК 394.262 (477.1-17)+26(=161.2)

Анотація: У статті на основі польового матеріалу розглядаються метеорологічні уявлення українців Полісся стосовно “єврейських кучок” та деякі їхні прояви у традиційних віруваннях про несприятливі явища погоди в окремі періоди року.

Ключові слова: вірування, народний календар, народна метеорологія, “єврейські кучки”, регіональні особливості, Українське Полісся.

Проживаючи тривалий час поряд з євреями, українці придивлялися до особливостей їхнього способу життя, побуту, звичаїв та вірувань. Поступово формувалася образ чужої культури, який спирався насамперед на власні уявлення, власну систему цінностей. У такий спосіб у традиційну культуру потрапили певні тлумачення елементів однієї культури носіями іншої, які досить часто мають сформовані стереотипні уявлення. Досліджуючи етнокультурні контакти, неважко помітити прагнення носіїв певної культури перекласти на власну мову чужий етнокультурний код, щоб він став для них зрозумілішим та доступнішим.

Стаття побудована, головним чином, на польових матеріалах автора, зібраних протягом останніх років під час комплексних експедицій Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України та Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф у різних районах Українського Полісся. Свідчення українців відображають важливу інформацію, яка дає можливість сформулювати образ “чужого”, зокрема єврея, і заснована на архаїчних народних уявленнях. Тому метою дослідження став пошук етнокультурних паралелей, які проявилися в метеорологічних уявленнях українців стосовно так званих “єврейських кучок” та деяких їхніх проявів у традиційних українських віруваннях про погіршення погоди в окремі періоди року.

Вітчизняні та іноземні науковці останнім часом почали більше уваги звертати на етнокультурні взаємини євреїв зі східними слов'янами. Деякі аспекти образу єврея, як іногородця досліджує О. Курочкін, аналізуючи різдвяно-новорічні драми українців [18, 19]. Широке коло етнокультурних взаємовідносин євреїв зі своїми сусідами: українцями, білорусами, поляками активно вивчає російська дослідниця О. Белова, праці якої можна віднайти у мережі Інтернет [2, 3, 5–8]. Окремі статті російських дослідників, підготовлені із залученням українського матеріалу, безпосередньо стосуються “кучок” [1, 4]. Проте ми на значному польовому матеріалі прагнемо зосередити основну увагу лише на метеорологічних віруваннях українців, пов'язаних з баченнями ними єврейських свят.

Певною мірою поширене повір'я щодо зв'язку євреїв з погодою. Іновірці інколи сприймалися як носії магічних знань, тому будь-які погодні катаклізми, як то дощ, град, грім, засуха, пов'язували з їхньою діяльністю. Так, наші польові матеріали засвідчили, що під час засухи було заведено обливати єврея – карати людину, яку вважали чужою, тобто здатною нашкодити. Це мала бути особа, котра максимально відрізнялася від своїх односельчан за національністю чи віросповіданням. Для традиційного українського суспільства це, найімовірніше, міг бути саме єврей. “Жида обливали. Одна жінка вигукнула жида, а друга з-за стени на його ведро води” (Красятіч Пол. К.) [25]. Адже найпростіша дія, на думку українців, для усунення поганого негаразду – нейтралізація зворотними діями. Таких прикладів зафіксовано нами чимало, особливо на Поліссі: “Городить неможна тиждень – шість день посля Паски до Провод... А як городиш до Провод, то вже всі крічать: Загородів, то вже дощу нема. Вівалівалі того плота, воду у ямі лілі” (Колки Дуб. Р.) [25]; “Як хто навесне часник посадить, тоже дощу не буде, дак пойдєм вірвем целу граду да в колодезь покладаєм тей часнок весняни, шо до Благовіщення посажани” (Рудьки Чрн. К.) [25]; “До Благовіщення хати знадвору не мажуть од грому. Колісь облива хату усю. Воду з сажою колотять і обливають” (Потаповичі Овр. Ж.) [25]. Тобто всі роботи, на думку поліщуків, потрібно робити вчасно, невчасні роботи можуть призвести до несприятливих погодних явищ, приміром засухи. Таким чином, потрібно знайти причину такого поганого стану й усунути її.

Імовірно, деякі ритуальні дії євреїв сприймалися українським населенням і як вплив на посилення холодів, надмірних опадів. Такі календарні періоди отримали назву “єврейських кучок”. На основі польових матеріалів вдалося виокремити два такі періоди, які припадають на весняний та осінній час. Словник Б. Грінченка не дає зрозумілого тлумачення цього свята: “Єврейській праздникъ кучей, а также и самыя

устраиваемыя тогда кучи” [27, с. 1185]. У словнику В. Даля, зокрема, читаємо: “Кучи, кучки – жидовский вешний празник в память странствия с Моисеем; все выбирают из домов в шалаши, кучи” [12, с. 191].

“Єврейськими кучками” в деяких районах України прийнято називати час, що охоплює два-три дні до Вербної Неділі і збігається з Єврейською Пасхою, що пов'язують із 15 днем місяця нісана. Цей день припадає на перший повний місяць після весняного рівнодення, частіше його пов'язують з похолоданням, вітрами, дощами та приморозками. Значне погіршення погоди – похолодання навесні – пов'язане в українців з Вербною неділею. Практично по всьому Поліссю було зафіксовано такі метеорологічні прикмети-приказки: “Прийшов Вербич – кожуха позич” (Острів'я Шац. В.) [25]. “Вербич – кожух на себе натич” (Крупич-поле Ічн. Ч.) [25]; “Тиждень Білий – іще буде околіль” (Борщівка Кст. Р.) [25]. В окремих випадках інформанти самі проводять паралелі між Вербною неділею та “єврейськими кучками”: “Коли Паска єврейська, оце перед цим жидовські кучки. Оце мені бабушка казала і це відповідає: холодно і дощі. І перед їхньою Паскою так як наша Вербна. Оце кучки – дощ, слякоть” (Київ) [25]; “Вербна неділя – це Жидівська Паска. Вона холодна всегда буває, тиждень вербний холодний” (Велика Кошелівка Нжн. Ч.) [25].

Під “кучками” також розуміють свято Суккот – прославляння Всевишнього – після днів Суду, Розкаяння та Покути, коли настає пора веселощів. Воно починається 15 числа місяця тішрей і триває протягом восьми днів. Свято має кілька назв: свято куренів (“кучок”), свято збору врожаю, кінець поневірянь пустелею, свято людяності та миру, свято черпання і поливання, з проханням дощів для майбутнього урожаю [29]. Перші сім днів цього свята названі “Суккот”, тому що в ці дні потрібно жити в куренях (“курін” на івриті – “сукка”, курені – “суккот”).

У Торі записано: “И возьмите себе в первый день плод дерева красивого (этрога), ветви пальмовые и отростки дерева густолиственного, и верб речных, и веселитесь перед Господом, Богом вашим, семь дней и празднуйте этот праздник Господу семь дней в году (это) устав вечный в роды ваши, в седьмой месяц празднуйте его. В кущах живите семь дней, всякий коренной житель в Израйле должен жить в кущах” (Ваикра 23–24, 40–43) [23]. Можливо, вказівка жити в куренях з'явилася в часи після полону євреїв; “И они нашли написанное в Торе, которую Господь дал Моше, чтобы сыны Израйля в праздник седьмого месяца жили в шалашах. И объявили и провозгласили во всех городах и в Иерусалиме, сказав: пойдите в горы и принесите ветви маслины садовой, и ветви маслины дикой, и ветви мирта, и ветви пальмовые и ветви других широколиственных деревьев, чтобы сделать шалаши, как было написано...” (Нехемия 8:13–18) [22, с.111–112]. Згідно з поданим описом ми можемо припустити, що саме ці матеріали використовували для виготовлення куренів.

Нині курені будують з будь-чого – головне, щоб на даху були гілки. Місцевого колориту куреню надавали нехарактерні для Ізраїлю матеріали, які використовували євреї в Україні: “Два дні роблять із соняшників такі будки і там їдять в них” [13, арк. 146 зв]. У єврейських містечках України часто до будинків прибудували веранду з розсувною стелею – на час свята Суккот ця веранда слугувала родині суккою [16, с. 278]. Дерев'яні щити-люки мали декоративне покриття, що імітувало покрівлю з очерету, вочевидь, у пам'ять про те, що перші курені тут робили з цього матеріалу [17, с. 354]. Традиційно покрівлю сукки викладали зі свіжих гілок так, щоб уночі крізь неї було видно зорі. Курінець прикрашали гірляндами, малюнками, свіжими фруктами і квітами [10, с. 171].

На нашу думку, таке прикрашання куренів зеленими гілками суголосне з клечанням будинків українцями на Трійцю (Зелені святки): “На Трійцю – Зельони свята, все зельоне. Май наламаємо – клен, лепеху [аір], березу. У дворі ставлять і у хаті. Лепеху розкидають по двору і по хаті” (Острів'я Шац. В.) [25]; “На Трійцю хату украшають. Треба шоб і липа була і опуцьки [аір], полинь треба шоб був. Її [липу] за ікони ставляють, у викна ставляють. Опуцьки да полинь, лину вішають у воротах, у дверях, на землю кладуть, хто под столом, хто – на столі” (Велика Рача Рдм. Ж.) [24]; “На Трійцю в хатах папрібірають, павешають рушнікі. Клен, зелень стрікають, язур [аір] кідають і любістік. На вокна ставлять язур і любістік” (Смяч Щрс. Ч.) [25].

У євреїв свято Шавуот (П'ятидесятниця) пов'язане з прикрашанням синагоги і житлових будинків травою, гілками, квітами та іншою зеленню, а також пахощами [31]. На паралелі між Зеленими святами в українців та Шавуот у євреїв звернула увагу Г. Бондаренко [9]. Імовірно, що аграрне за своєю природою свято Суккот набуло досить помітного значення в культовій практиці. Єрусалим прикрашали зеленню – гілками, плодами, квітами; квітами ж прикрашали і жертвовну худобу (Сука 37; Рош га-Шана 31) [22, с.112]. Порівняйте зі звичаями українців на Волині: “Вінки роблять з берези, дуба і вчеплять худобі. Йде худоба з вінками додому у неділю в обід. Платять тому пастухові, хто горілку, а хто гроші. Пастух плете вінки. Це на роги вчепить, а як рогів нема, то на шию вчепить” (Забужжя Люб. В.) [25]; “Колись на Трійцю вбирали худобу у вінки, гроші платять тому пастухові за того вінка” (Підлісся Люб. В.) [25].

По завершенні свята сукку потрібно розібрати; заборонялося викидати гілки туди, де їх топтатимуть [28, с. 215]. Подібні звичаї характерні й для українців під час Трійці. Якщо з освяченим у церкві зіллям українці поводитися досить бережно, то з хатнім клечанням значно прозаїчніше, хоча в минулому воно, як і гілля з сукки, могло мати значно ширший сакральний зміст: *“Три дні це клечання висить, а потім його викидають”* (Троянів Жит. Ж.) [25]; *“Два дні лежить, а тади вже вбирають. Раньше діти купали в той травє”* (Мньов Чер. Ч.) [25].

Наші польові матеріали показали, що досить часто українці очікують дощів на Трійцю, що також наближує це свято до свята Суккот: *“[На Трійцю] шоб лепеха плла. Казали, шоб поплло, то буде добре. А як не поплве, то не вельмі добре. Треба шоб вода зміла”* (Немовичі Срн. Р.) [24]; *“На Тройцу дощ всегда іде. Я не адной Тройци не знаю, шоб даца не було”* (Хотівля Грд. Ч.) [25].

Першого дня Суккот відбувається урочисте богослужіння в синагозі. Для цього приносять гілку фінікової пальми (лулав), мирту (гадас), верби (арава) та цитрусовий плід (етрог), промовляють особливе благословення, струшуючи цей букет. Кожен з компонентів символізує представників єврейського народу, а сполучення їх свідчить про єдність усіх євреїв в ім'я вищих моральних принципів, до яких варто прилучити і тих, хто не відрізняється великою праведністю [16, с. 278]. В архівних записах початку ХХ ст. з с. Малі Козари на Житомирщині простежується спроба місцевих краєзнавців-українців зафіксувати “екзотику” свята та специфічну єврейську термінологію: *“Шміні ацерес – присилають з Палестини есройг – такого лімона (айва) і галузка пальмова, додають галузки верби. То в одній [руці] тримає вербу з пальмою, а в другій – есройг, читає молитву, трясє галузками. Це роблять у себе вдома всі. А як є рабен, то він посилає свого прислужника з есройг по дворах...”* [14, арк.11 зв]. Розповіді українців про ритуали, які відбувалися під час єврейських свят, свідчать про пильну увагу до обрядів сусідів та їх своєрідне тлумачення, інколи з погляду власної традиції, позначеної певними стереотипами.

У багатьох синагогах після “Галел” прийнято читати молитву “Гошаанот”, яка стосується родючості та достатку води і дощів в Ізраїлі. Кантор читає молитву вголос, тримаючи в руках лулав і етрог, а всі присутні повторюють її, утворюючи процесію, яка оточує біму (центр синагоги) [11, с. 24]. Воду, а також вино з іншої чаші виливали на жертвник, потім відбувалося вдячне жертвоприношення і влаштовувалася супроводжувана бурхливими веселощами церемонія з музикою, танцями та вихвалянням води. Цей ритуал вже у талмудичну епоху пов'язували з викликанням дощу. *“Так как Суккот – время ежегодных дождей, сказал Святой... лейте передо Мной воду, чтобы были благословенны ежегодные дожди”* (Рош га-Шана 1:6) [22, с.113].

Загалом молебні з метою викликання дощу досить широко представлені у християнстві. Нині такі богослужіння частіше проводяться в церкві, на що вказують наші інформанти: *“Як дощу не було, то батюшка у церкві молився. Колись з давніх часів, як ми малі були, то і процесія ходила од села до села”* (Піща Шац. В.) [25]; *“Шоб дощ пошов, то заказували службу у церкві. Удовиці заказували. Казали, шо 9 треба. Служба у церкві одправлялась і з хресним ходом ішли до фігури”* (Даничів Крц. Р.) [25]; *“Шоб дощ пошов, то молебні наймали. Це називається водосвяття. Проводять його у церкві”* (Велика Рача Рдм. Ж.) [25]; *“У нас теперечки, як нема дощу, так акафіст правиться у церкві”* (Княжичі Брв. К.) [25]; *“Шоб дощ пішов сходилися молилися старушки. Падали на коліна в церкві, на дворі, коло жита. Батюшка правив. Півча співала. Гарно було. Сятили. Водичку сятили”* (Крупичполе Ічн. Ч.) [25]. Подекуди поряд з богослужіннями у церкві відбували релігійні обряди за участю священника і в інших місцях: на полі, перехресті доріг, однак найчастіше – біля колодязя: *“Шоб дощ пішов молилися у церкві, ішли до колодязя. Колись обходили село з хрестом, з корогвами”* (Мироцьке Ксв. К.) [25].

Зафіксовані нами польові матеріали дають можливість простежити, що молитви щодо викликання дощу мають оказіональний характер, тобто їх застосовують у період засухи. Проте могли бути й випереджувальні, спрямовані на уникнення несприятливих явищ погоди. Переважна більшість таких молитов приурочені до Трійці: *“На Трійцю у нас цей год правилося коло криниці, святити воду, шоб дощ пішов”* (Ліпівка Мак. К.) [25].

Матеріали, що надійшли у 1920-х роках до Етнографічної комісії ВУАН, містять окремі свідчення з Сумського Полісся про єврейські осінні свята, які прийнято називати “кучками”. Зокрема, таким днем вважалася 14 вересня – День Семена Стовпника: *“І взагалі з цим празником [Семена] звертайтеся до євреїв, бо це їхній празник (с. Полошки Глухівського р-ну)”* [20, арк.192]. У Рівненському пов. Волинської губ. було зафіксоване вірування, що горобців на Семена чорт збирає в купу і міряє міркою: повну мірку бере собі, а ті, що будуть понад мірку, пускає в світ [15, с. 278].

Подібні порівняння євреїв з горобцями помітні в українських приказках: *“Горобці в очерет, а жиди в кучки”* [21, с. 20]. Наші польові матеріали також містять свідчення, де горобців порівнюють з євреями

(жидами, жидками): *“Гороб'є – просянікі, жідкі”* (Блажове Ркт. Р.) [25]; *“Гороб'є називають жідкі”* (Поліське Кор. Ж.) [25]; *“Коноплянікі, жідди, цигани, як хочеш кажуть [на горобці]”* (Левковичі Овр. Ж.) [25]; *“Горобці, як жиди пойдять усе і полетіли далі”* (Лемеші Кзл. Ч.) [25]. Переважна більшість свідчень не містить тлумачень щодо цих назв. Лише в с. Маркуші Бердичівського р-ну Житомирської обл. ми отримали таке пояснення: *“Як Ісуса Христа розпинали, то іменно горобці підносили цвяхи. Помагали. То так на них і кажуть жиди”*.

Українці, порівнюючи горобців з євреями, пояснюють це тим, що ці птахи дуже хитрі, певною мірою ледачі, здатні до легкої наживи: *“Гараб'є – лежні. Вони живуть на людях. Вони нечого не дбають себе. Вони на готовому. В стресі якось там живуть. Кала курей наедятса і всьо. То таке прислов'я. Прилетів гарабей з села в город у гості да каже: Вставаймо да вже будем шукать ести в городі. Да вже пошли шукать по городу ежу. А вже сей прилетів у село до його в гості. Ну да вже сплять. А цей вже каже, городський: Вставаймо, бо будем ести шукать. А вон каже: Нас покличуть. Спи. Ну і правильно. Сиплють курам, кажуть: Тю-тю-тю. Вже всьо, каже, вставаймо”* (Князівка Бер. Р.) [24].

На Рівненщині з осінніми “кучками” пов'язують погіршення погоди у вигляді дощу: *“Две недели таких кучок цих жидовських. Мусово на тие кучки дощ. Мусово”* (Ставок Кст. Р.) [24]; *“Осьо жидовськые кучки, як доще, доще, доще. Саме бульбу копаємо. Две недели вони бувають тие жидовськые кучки. Вони все мацу печуть. Да Богу молятца. Богомолле чепляють на себе. Воно мусово бут”* (Білка Бер. Р.) [25]; *“Осьо доще вельми. Кажуть: Осьо жидовськые кучки почнуться. Вони десь осенню. То вже две недели буде дощ. Вже дощ – вже осьо, мабут, кучки. Кажуть їм погано, як на кучки дощу немає”* (Бистричі Бер. Р.) [24]. Українці намагалися узгодити свої плани з “єврейськими кучками”, щоб не потрапити у період затяжних дощів: *“То цие кучки ми і тепер вспоминам... Кажуть: Бульбу би покопать трохи, бо будут жидовськые кучки. То так колись баби”* (Вітковичі Бер. Р.) [24].

Респонденти не можуть чітко визначити дати “кучок”, зазначаючи, що вони припадають на осінь: *“Вони осенню. І воно правда. Як стане лить, як стане лить. І холодно, і таке, і таке. Але воно не в числе. Воно як коли. Є, є такі жидовськые кучки”* (Поліське Бер. Р.) [24]. Трапляються свідчення про період жовтня – листопада: *“У нас, як іде дощ, то кажуть, шо жідовськые кучки. Осенню. В глібоку осень. Десь до празника [храм у селі на Михайла]. Як стане дощ іти, то може і не жідовськые кучки, а кажуть, шо жідовськые кучки”* (Немовичі Срн. Р.) [24]. Подекуди для визначення термінів “кучок” використовують християнське свято Різдва Пресвятої Богородиці (21 вересня), яке називають Пречистою, Другою Пречистою: *“Коли се вони саме попадають, ось Пречиста. Сьвато. Пречиста – вона одна. В осень. Кучки тиждень до Пречистої, а тиждень по Пречистій. Седять жиди моляться. Ходять роблять такі палатки. Кажуть жидовськые кучки* (Вітковичі Бер. Р.) [24]; *“Вже вони [кучки] мабут кончаютьца. То по Причистій кілька вже? Вони місяць. Од двадцять першого числа. Вони до Пречистої дві неділі, до то називається свато. А вже посля Пречистої, то кучки називається”* (Осова Дуб. Р.) [25].

Євреї, мешкаючи тривалий час поряд з українцями, певним чином впливали на їхні традиції. Зокрема, на думку жителів Полісся, саме на “кучки” євреї здійснюють спеціальні магичні ритуали викликання дощу. Для цього вони в гарбузі роблять отвори, через які виливається вода, імітуючи дощ: *“То як нема дощу, то вже треба, шоб дощ в їх був, то вони роблять таку будку да розбивають гарбузу, да крутять дирочки, да лють воду, шоб на голову капало... Молятса. До то кучки називаетса”* (Осова Дуб. Р.) [25]; *“Євреї, я чув, гарбуза розрежут, чепляют на шнурку, дирки проб'ют, лют туди воду, шоб це дощ ішов. Це так на кучки”* (Поліське Кор. Ж.) [25]. Такий ритуал має певний зв'язок з використанням сита та решета для викликання дощу на Поліссі. Так, на півночі Житомирщини жінки через решето поливали могилу вішальника, промовляючи: *“Ми вам дали води, а ви нам дайте дощу”* [26, с.108–109].

Віра у надприродну силу води заснована на такій самій реальній та загальновідомій властивості, як і уявлення про її очисну та “родючу” силу: і дощова, і ґрунтова вода забезпечує родючість лугам і полям. Звідси, шляхом магичної асоціації виникає ціла система обрядів родючості, викликання дощу під час засухи тощо, де вода відіграє головну роль. Такі обряди в різних формах відомі багатьом слов'янським народам. Суть їх полягає у магичному обливанні людей водою чи купання їх у річці. Ці обряди нерідко набувають вигляду своєрідних розваг молоді. Проте цей обряд, хоча й перетворився на гру, зберіг риси давньої магичної дії, що підтверджують такі свідчення: *“До криниці ходили і обливались водою, шоб дощ пошов. Так одне одного обливали”* (Товстий Ліс Чрн. К.) [25]; *“Водою едне другого обливали, шоб дощ пошов”* (Потаповичі Овр. Ж.) [25].

В окремих поліських селах існує звичай під час засухи обливати водою вагітну жінку, пастуха, священника [30, с.118]. Нам вдалося зафіксувати звичай обливання та купання вагітної жінки, яка могла уособлювати собою родючість. Купаючись, вона, таким чином, повинна була викликати благодатний дощ на поля:

“Купатца беременним давали, шоб пошла покупалася, то дощ пойдє” (Ремчиці Срн. Р.) [25]; “Як дощу нема, то беременну облівали водою. Беременна стоїть, не знає, то вони їє раз і облілі. Вони так подкрудутца, шоб не бачила” (Блажове Ркт. Р.) [25].

Інколи респонденти наголошують на очисній функції дощу під час “кучок”, вказуючи, що євреї дуже радіють такій погоді. Натомість відсутність дощу вони компенсують або водою, наливою у гарбуз, або просто гнилим гарбузом: “Вешали гнилого гарбуза над головою і ждали, шоб капало, шоб не були рабіє” (Мелені Кор. Ж.) [25]; “Кучки осенью вони. Дощ іде, то вони там сядять на сіх кучках. Бо паршивеють вони, як немає того-во дощу. А вже як дощ іде, то вони тисє голови тичуть, шоб паршивим не буть. Вже їм лекшей. Паршивеють – пороблятьє вавки по їх. Якисьє парши по їх. Вавки пороблятьє. Парши пороблятьє” (Більчаки Бер. Р.) [24].

Таким чином, польові матеріали засвідчили, що, незважаючи на відсутність значних контактів з євреями нині, у реальному житті досить живим залишається іноетнічний елемент у метеорологічних уявленнях українців, які в минулому досить тісно спілкувалися з представниками цього етносу. Аналіз зібраних матеріалів показав певні регіональні особливості уявлень про погіршення погоди навесні (Песах), що характерно для Лівобережного Полісся, та восени (Суккот) – Правобережне Полісся. Помічено деякі паралелі з українськими святами (Вербна неділя, Зелені святаки, Семена Стовпника). Уявлення українців про єврейські свята доповнюються різноманітними стереотипами, здатними заповнити нерозуміння чужої культурної традиції.

Джерела та література

- Амосова С. Н. Материалы полевых исследований 2004–2009 гг.: Славяне и евреи в “своих” и “чужих” календарных праздниках / С. Н. Амосова // Русский фольклор. – СПб., 2011. – Т. 34. – С. 403–408.
- Белова О. Евреи и славяне. Народная магия в регионах этнокультурных контактов [Електронний ресурс] / О. Белова. – Режим доступу: <http://www.ruthenia.ru/folklore/belova1.htm> – Назва з екрану.
- Белова О. О “жидках” и “жидовской вере” в народных представлениях восточных славян [Електронний ресурс] / О. Белова. – Режим доступу: http://www.many-books.org/auth/9963/book/38283/belova_olga/o_jidah_i_jidovskoy_vere_v_narodnyih_predstavleniyah_vostochnyih_slavyan/read – Назва з екрану.
- Белова О. В. Религиозные практики евреев глазами этнических соседей (по материалам полевых исследований 2000–2004 гг.) / О. В. Белова // Религиозные практики в современной России. – М., 2006. – С. 325–341.
- Белова О. Этноконфессиональные стереотипы в славянских народных представлениях / О. Белова // Славяноведение. – 1997. – № 1. – С. 25–32 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://krotov.info/libr_min/02_b/el/olva_02.htm. – Назва з екрану.
- Белова О. В. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции / О. В. Белова. – М.: Индрик, 2005. – 288 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.inslav.ru/images/stories/pdf/2005_Belova_Etnokulturnye_stereotipy_v_slav'anskoj_narodnoj_tradicii.pdf – Назва з екрану.
- Белова О., Петрухин В. “Еврейский миф” в славянской культуре [Електронний ресурс] / О. Белова, В. Петрухин. – Режим доступу: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/187/belova.htm> – Назва з екрану.
- Белова О., Петрухин В. Славяне и евреи: практика и мифология соседства (по материалам полевых исследований в регионах этнокультурных контактов) [Електронний ресурс] / О. Белова, В. Петрухин. – Режим доступу: <http://right.karelia.ru/rus/index.php?razdel=articles&page=2008031350> – Назва з екрану.
- Бондаренко Г. “Гілки зелені у храмах ваших...” / Г. Бондаренко // Людина і світ. – 1991. – № 5. – С. 32–35.
- Боряк О. Україна: етнокультурна мозаїка / О. Боряк. – К., 2006. – 328 с.
- Гадари И. Правила и обычаи в еврействе / И. Гадари. – Иерусалим, [Б.р.]. – 43 с.
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль. – М., 2001. – Т.2. – 672 с.
- Єврейські обряди, легенди та інше. Записи різних збирачів та копії, зняті В. Кравченком. 1924–1926 рр. // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – Ф. 15–3. – Од. зб. 207. – Арк. 138–148.
- Єврейські обряди, та інше. Записи В. Кравченка та копії, зняті ним. 1925–1926 рр. // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – Ф. 15–3. – Од. зб. 228. – Арк. 11–31.
- Зеленин Д. Описание рукописей Ученого архива Императорского Русского географического общества / Д. К. Зеленин. – Пг., 1914. – Вып. I. – 483 с.
- Кержнер А. Традиції та побут євреїв України / Нариси з історії та культури євреїв України / А. Кержнер. – К.: Дух і Літера, 2005. – С. 275–299.
- Котляр Є. Сакральна і повсякденна єврейська архітектура / Нариси з історії та культури євреїв України / Є. Котляр. – К.: Дух і Літера, 2005. – С. 330–359.

18. Курочкін О. Образ єврея в драматично-ігровому фольклорі українців (до проблеми етнічної ідентифікації) / О. Курочкін // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 6. – С. 31–41.

19. Курочкін О. Образи-маски “інших” як індикатори формування етнічної самосвідомості / О. Курочкін // Березина. – 2008. – № 4. – С. 5–13.

20. Народний календар, пісні, частушки, вірші, колядки, щедрівки, весілля, прислів'я, приказки, анекдоти, легенди, казки, звичаї, вірування, землемірство, городництво, сівба, косовиця тощо. 1925–1930 рр. // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – Ф. 1–7. – Од. зб. 820. – Арк. 1–203.

21. Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше / М. Номис. – СПб., 1864. – VII, 304, XVII с. – Показчик: I–XV.

22. Носенко Е. Э. “...Вот праздник Бога” (историко-генетическое исследование еврейских праздников) / Е. Э. Носенко. – М.: Издат. фирма “Восточная лит-ра” РАН, 2001. – 230 с.

23. Праздник Суккот [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.prichal.com/phpnuke/node/3553> – Назва з екрану.

24. Польовий матеріал, зібраний у селах Березнівського, Сарненського та Костопільського районів Рівненської області // Архів Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф. – Ф. Березне-2013.

25. Польовий матеріал, зібраний у селах Волинської, Рівненської, Житомирської, Київської та Чернігівської областей протягом 2003–2013 рр. // Архів автора

26. Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под общей ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 4. – 656 с.

27. Словарь української мови. Зібрала редакція журналу “Кієвская Старина”. Упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Грінченко. – К., 1907–1909. – ТТ. I–IV. – 2971 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://r2u.org.ua/data/Словарь%20української%20мови%20\(1907-1909\).pdf](http://r2u.org.ua/data/Словарь%20української%20мови%20(1907-1909).pdf) – Назва з екрану.

28. Суббота, праздники, будни. Законы и обычаи еврейской жизни / Сост. Г. Зеев. – Бней-Брак, 1989. – 299 с.

29. Суккот [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://reformkiev.com/tradition/jewisholidays/sukkot> – Назва з екрану.

30. Толстые Н.И. и С.М. Заметки по славянскому язычеству. 2. Вызывание дождя в Полесье / Н.И. Толстой, С. М. Толстая // Славянский и балканский фольклор. Генезис, архаика, традиции. – М.: Наука, 1978. – С. 95–130.

31. Шавуот [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://toldot.ru/tora/articles/articles_7422.html – Назва з екрану.

Скорочення адміністративних одиниць

Волинська обл. (В.)
 Люб. – Любомльський р-н
 Шац. – Шацький р-н
 Житомирська обл. (Ж.)
 Жит. – Житомирський р-н
 Кор. – Коростенський р-н
 Овр. – Овруцький р-н
 Рдм. – Радомишльський р-н
 Київська обл. (К.)
 Брв. – Броварський р-н
 Ксв. – Києво-Святошинський р-н
 Мак. – Макарівський р-н
 Пол. – Поліський р-н
 Чрн. К. – Чорнобильський р-н

Рівненська обл. (Р.)
 Бер. – Березнівський р-н
 Дуб. – Дубровицький р-н
 Крц. – Корецький р-н
 Кст. – Костопільський р-н
 Ркт. – Рокитнівський р-н
 Срн. – Сарненський р-н
 Чернігівська обл. (Ч.)
 Грд. Ч. – Городнянський р-н
 Ічн. – Ічнянський р-н
 Кзл. – Козелецький р-н
 Нжн. – Ніжинський р-н
 Чер. – Чернігівський р-н
 Щрс. – Щорський р-н

Резюме

МЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ УКРАИНЦЕВ ПОЛЕСЬЯ О “ЕВРЕЙСКИХ КУЧКАХ”

Васянович А.А. (Киев)

В статье на основе полевого материала рассматриваются метеорологические представления украинцев Полесья, касающиеся “еврейских кучек” и их проявлений в традиционных верованиях о неблагоприятных явлениях погоды в определенные периоды года.

Ключевые слова: верования, народный календарь, народная метеорология, “еврейские кучки”, региональные особенности, Украинское Полесье.

Summary

METEOROLOGICAL CONCEPTIONS OF THE UKRAINIANS FROM POLISSYA REGION ON JEWISH FEAST OF TABERNACLES

Vasianovych O.O. (Kyiv)

On the basis of field data the article considers meteorological conception of the Ukrainians from Polissya region on Jewish feast of Tabernacles and some demonstration of the latter in the traditional Ukrainian beliefs about severe weather at certain times of the year.

Key words: beliefs, folk calendar, meteorological knowledge, Jewish feast of Tabernacles, regional features, Ukrainians Polissya region.

Філіп Л.І.
(Ужгород)

З ІСТОРІЇ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКОГО КЛАДОВИША НА ЗАМКОВІЙ ГОРІ

УДК 271.4–725–526.65–9 (477.87)

Анотація: у статті йдеться про історію греко-католицького кладовища на Замковій горі в місті Ужгороді. Автор коротко розповідає про історію кладовища, наводить історичні факти про людей, які були поховані на кладовищі в різні роки.

Ключові слова: історія, греко-католики, кладовище, священики.

На сучасній території Закарпатського музею народної архітектури та побуту з обох сторін Шелестівської Свято-Михайлівської дерев'яної церкви (1777 р.) знаходилося греко-католицьке священиче кладовище Мукачівської єпархії.

Важко відповісти на час заснування цієї унікальної пам'ятної книги з історії Мукачівської греко-католицької єпархії, де вічним сном у Бозі спочивають тлінні останки не одного високого достойника, які внесли свій внесок не тільки в історію єпархії, але й у розвиток культури Закарпаття. Як відмітив Йосип Кобаль у виданій ним книзі “Ужгород відомий і невідомий”, ужгородці називали його “могильний сад” або “замкове кладбище” [6, с. 33]. Тут ховали в основному греко-католицьких священиків та їх рідних. А після відправ Заупокійних Служб Божих в Ужгородському кафедральному соборі траурні процесії прямували по Капітульній вулиці до кладовища.

Перегортаючи сторінки історії Мукачівської єпархії, довідуємося, що при сприянні австрійської імператриці Марії Терезії (1717-1780), яку закарпатці нарекли “Матір'ю русинів”, єпископ Андрій Бачинський (1732-1809) отримав колишню єзуїтську колегію, костел та Ужгородський замок. Осідок Мукачівських єпископів переніс з Мукачева до Ужгорода, колишній єзуїтський костел перетворив у кафедральний собор, поруч якого була зведена Резиденція єпископів Мукачівської єпархії.

Передача Ужгородського замку Другетів відбулася 2 травня 1776 року, але Дарча грамота була підготовлена імператором Йосифом II (1741-1790) і остаточно затверджена у 1791 році імператором Леопольдом II (1747-1792). Мукачівська єпархія Ужгородський замок перетворила в богословську семінарію, отримавши і прилягаючу до нього Замкову вулицю та замковий сад біля неї. Очевидно, ще при єпископі Андрієві Бачинському в кінці XVIII – на початку XIX ст. і було засновано на Замковій горі греко-католицьке священиче кладовище [18].

Греко-католицьке священиче кладовище фактично проіснувало до 1949 року, до ліквідації тоталітарною радянською владою Мукачівської греко-католицької єпархії, коли вже було заборонено проводити тут поховання.

Ще у 50-х – на початку 70-х років XX ст. на кладовищі зберігалися унікальні надмогильні пам'ятки та кріпти. І тільки у 1974 році перед встановленням тут Шелестівської церкви на території музею, вони були бульдозерами знесені, а залишки їх вивезені на Капушанське кладовище.

Тож чиї тлінні останки знайшли своє останнє пристанище на цьому кладовищі? В першу чергу слід згадати єпископа Юлія Фірцака (1836-1912). В часописі “Місяцеслов” на 1913 рік в рубриці “О померших” подано його коротку біографію та єпископську діяльність, а також останні дні земного буття цього високого достойника Мукачівської єпархії: “Побожно висповідався, причастився и то больше разъ, на послѣдъ же приявъ и тайну елеопомазанія и 1-го дня юнія у 2 часы по полночи упокоився. Похоронен 4-го дня юнія. Чин погребенія кончивъ Преосв. Юлій Дрогобецькій єпископ Крижевацкій, в сослуженіи канониковъ и архидияконовъ. Из єпархії сойшлося около 200 священниковъ, великое число учителей и иной світской интелігенції. Съ искреннымъ жалемъ передали мы его земли-матери въ гробницѣ на цвинтарѣ под замкомъ, гдѣ мати покойно спочивае. Блаженный покой и вѣчная ему пам'ять!” [17, с. 132-135]. Збереглася тільки бетонна покрівка з чотирма залізними кільцями на місці кріпти.

Біля хати із села Тибава Свалявського району, в якій народився Юрій Венелін-Гуца (1802-1839), греко-католицькими вірниками частково відновлена могила єпископа Олександра Стойки (1890-1943). Він народився в селі Карачин Виноградівського району у 1890 році. Закінчив Ужгородську гімназію (1910 р.), Ужгородську богословську семінарію та Будапештську центральну семінарію (1915 р.). У 1916 році єпископ Антал Папп уділив йому ієрейське свячення. Працював єпископським секретарем до 1930 року, управителем єпархі-

ального архіву. Канонік і капітулярний вікарій при єпископі Петрові Гебесві (1931 р.), після смерті якого в травні 1932 року став єпископом Мукачівської греко-католицької єпархії. Церковний і громадський діяч. Відзначався проповідництвом і благодійністю. Започаткував так звану “пасхальну акцію”, гаслом якої було: “На Великдень кожний русин має мати паску”. Опікувався бідними та знедоленими. На “пасхальну акцію” особисто пожертвував 1000 чеських корун. Його стараннями було оновлено сиротинці єпархії, інтернати чоловічої та жіночої учительських семінарій. За період свого єпископства висвятив 158 священників, провів 163 місійні реколекції, відвідавши майже всі церкви єпархії; було оновлено і побудовано 67 храмів. Обновив єпископську резиденцію та єпископську каплицю. Опікувався молоддюта бідними. Всі свої прибутки роздавав бідним. Свою єпископську хіротонію – висвячення відсвяткував з ужгородськими бідняками (1932 р.). За цим святковим столом разом з єпископом святкувало 400 бідняків. Бо недарма у першому ж своєму післанні священникам і вірникам підкреслив зміст своєї єпископської діяльності, девізом якої було: “Дух Господній на мені, який помазав мене, щоб звіщати добру новину бідним”. Свої проповіді друкував у газетах “Русській вестник”, “Свобода”, “Неділя”, у “Місійних календарях”. Упорядкував дві брошури – “К упорядкуванню Священнических державних жалованій” (1927 р.) та “Державне жалювання духовенства” (1928 р.).

В останні роки життя хворів і любив відпочивати у замковому парку та біля замкового саду, де знаходилося і священниче кладовище, заповівши саме тут його поховати. Помер 31 травня 1943 року на 53-му році земного життя і 37-му році душпастирства та після 11 років свого єпископства. По відправі Архієрейської Заупокійної Служби Божої, тіло його знайшло свій спочинок на замковому кладовищі, правда лише з 1949 по 1955 рр., коли було понівечено варварами його могилу [2, с. 43; 4, с. 327-328; 8, с. 99-100; 10, с. 43-48].

На цьому замковому кладовищі покоїться прах батька і сина Рошковичів. Канонік Ігнац Рошкович (ст.) (1822-1895), духівник Ужгородської богословської семінарії, протоієрей Ужгородського кафедрального собору, професор теології семінарії та єпархіальний інспектор шкіл, титулярний намісник та Консигоріальний радник єпархії. Автор багатьох робіт теологічного характеру: молитовника для греко-католицьких вірників, малого греко-католицького катехизму для народних шкіл, “Моральної теології” для семінаристів (1877 р.) та “Изборника” (1887 р.). Більшість його праць видані або надруковані угорською мовою. Помер 15 лютого 1895 р. на 74 році земного життя та 47 році священства. Похований на цьому кладовищі [16, с. 5; 19, с. 298].

Поруч мала бути могила його сина Емануїла Рошковича (1850-1905). Священик, педагог, благодійник, один із засновників акційного товариства “Унію”. Викладав руську мову в Ужгородській гімназії та Закон Божий, професор теології в Ужгородській півцеучительській семінарії. Був управителем гуртожика “Алумней” та Конвікту-сиротинця Мукачівської єпархії. Консигоріальний радник, канонік, намісник єпархії. Автор молитовника “Ангел Господній”. Великий покровитель знедолених, бідних, вдів та сиріт. Разом з молодшим братом Ігнацем, угорським художником, уклали “Меморандум” і сприяли будівництву греко-католицького храму в Будапешті на площі Роз (VII квартал). Помер 30 жовтня 1905 року в Ужгороді і похований на замковому кладовищі. Зворушливими словами згадав отця Емануїла Рошковича безіменний автор у “Місяцеслові” на 1906 р.: “Изъ глубины сердца просиме и молиме всемилостиваго Бога: дай намъ Боже многихъ ревныхъ и добрыхъ священниковъ какъ нашъ мьлий Еммануилъ и наразъ переименитъся наша єпархія Мукачевская, будетъ славна и велика!” [7, 73-75; 16, с. 7]. “Со глубокою набожною готовился на “вічну дорогу” и больше разъ сповідался и причащався и прийняв тайну елеопомазанія. Тихонько в молитві отдалъ свою благородну душу Богови. Похоронен 31 дня октовбра со св. Літургією в кафедральном храмі унгарскомъ и погребен в кладбищі под замком. На похороні явилось великое число знакомыхъ и вірнихъ, такъ глубоко почитающихъ покойного”. Бог даст ему вічний покой, да вселить душу его гдіже почиваютъ духи праведныхъ!” – відзначав “Подкарпатській календарь” на 1906 р. [9, с. 89-91].

Хто ж міг бути похований на цьому кладовищі? В першу чергу це могли бути настоятелі та помічні священники Ужгородського Преображенського (Цегольнянського) храму, які закінчили своє земне життя в Ужгороді. До них можливо віднести таких духовних отців: Яноша Станковського, який помер 10 червня 1790 року; Михайла Тарасовича, який помер 23 березня 1789 року; Яноша Шустая, який помер 18 квітня 1793 року; Йосифа Унгарі, який помер 30 серпня 1848 року; о. др. Грегора Беніцького, який помер 13 серпня 1866 року; Михайла Стріпського, який помер 16 листопада 1880 року; Миколу Вальковського, який помер 27 лютого 1894 року; Іштвана Семана, ЧСВВ, який помер 11 січня 1919 року; Віктора Карцуба, який помер 2 травня 1934 року; Августина Куштана, який помер 20 листопада 1939 року. З помічних священників-капеланів цього храму могли бути тут поховані Іван Кутка, який помер у 1812 році; Авксентій Франчовський, який помер 15 липня 1829 року; Микола Долинай, який помер 16 лютого 1912 року; Янош Яцкович, який помер 5 квітня 1897 року.

На цьому кладовищі міг бути похований і перший настоятель Ужгородського кафедрального собору та перший ректор Ужгородської богословської семінарії Григорій Боровський, який помер у 1781 р., а із настоятелів кафедрального собору – каноніки Василь Папп, який помер 26 січня 1832 року; Янош Ольшавський, який помер 19 жовтня 1840 року; Юлій Станкай, який помер у 1938 році; Теодор Коссей, який помер 30 вересня 1944 року [1].

Принагідно зауважимо, що у 90-х роках ХХ ст. було відновлено родичами деякі могили на цьому колишньому кладовищі. Відновлено могили отців Стефана Сабова (1894–1945); Івана Мурані, професора (18.09.1881 – 19.11.1945) (на жаль, залишився дерев’яний хрест з написом в поганому стані); Теодора Коссея (1885 – 1944). Збереглася могила малої дівчинки Агнеси Бачинської (1943 – 1945), доньки отця Даниїла Бачинського (мол.) колишнього пароха Ужгородського Преображенського храму. Неподалік могила невідомого поховання з поламаним дерев’яним хрестом без напису. Залізний хрест на могилі юриста др. Володимира Кутки (1889 – 1938) з написом: “Чаю воскресенія мертвых”. Залізний хрест на могилі дружини о. др. Августина Волошина, Ірини Петрик (1887 – 1936), замінений у 2014 році українською громадою Ужгорода на білий мармуровий пам’ятник їй та символічно – о. др. Августина Волошину, Президенту Карпатської України (1874 – 1945), хоч і заповідав він, аби тіло його спочивало в могилі біля неї. Так гласить кам’яна плита – дошка, встановлена у підніжжя нового пам’ятника. Але о. др. Августин Волошин спочиває десь у невідомій могилі в Росії, замучений більшовицькими катами.

На колишньому кладовищі у 1991 році, після відвідин Ужгорода Митрополитом Кир Мирославом Іваном Любачівським, після його повернення на Україну, встановлено великий дерев’яний хрест. Після відправи Архієрейської Літургії біля Ужгородського Преображенського храму на Цегольні, 17 травня 1991 року, процесія греко-католицьких вірників Ужгорода і краю прийшла на це колишнє священниче кладовище, на якому Кир Мирослав Іван Любачівський, єпископ Мукачівської греко-католицької єпархії владика Іван Семедій, у супроводі присутніх священників та вірників, відправили Панахиду і освятили цей Хрест Господній.

На цьому Замковому кладовищі покоїться й прах єдиного православного – Константина Матезонського (1794–1858), російського музиканта, диригента і засновника першого багатоголосого хору “Гармонія”, який діяв при Ужгородському кафедральному соборі. Його біографічні дані майже невідомі. Прізвище дійсне невідоме, мабуть придумане ним самим. Існує гіпотеза, що був пов’язаний з діяльністю декабристів й учасником їхнього повстання в Санкт-Петербурзі у 1825 р. і після поразки втік з Росії. Перебрався в Ужгород і в 1831 р. вікарієм Мукачівської єпархії отцем Іоанном Чурговичем призначений керівником хору кафедрального собору отримував платню у 300 форинтів і проживав на території Ужгородської богословської семінарії. У 1831 році хор кафедрального собору на празник пасхи зазвучав вперше. У 1841 р. хор Ужгородського кафедрального собору під керівництвом Константина Матезонського взяв участь у похоронах Пряшівського єпископа Григорія Тарковича, супроводжуючи Заупокійну Службу Божу та Панахиду. Існує гіпотеза, що Матезонський походив з роду Драгоманових – як син Якима Драгоманова Яків – Константин (1794 – 1858). Помер Константин Матезонський 30 грудня 1858 року. При його смертному одрі були присутні о. Михайло Лихварчик, професор Ужгородської півцеучительської семінарії, майбутній керівник хору “Гармонія”, та о. Андрій Медвецький, спірітуал (духівник богословської семінарії). З покійного Матезонського на смертному одрі зробили портрети єпархіальний художник Фердинанд Видра та о. Василь Кутка. Доля цих портретів невідома. Помер Матезонський у віці 64 роки земного життя. Відспівали його, мабуть, у кафедральному соборі при співі богословського хору семінаристів, яким керував Василь Кутка. Панахида за померлим була вже проведена на Замковому кладовищі. Первісний дерев’яний хрест у 1881 році був замінений на кам’яний з піщаника, виготовлений о. Гавриїлом Мустяновичем з с. Кушниця. Доглядали за могилою Роман Годинка та Августин Гулович. Як згадував о. Іван Сільвай, могила Матезонського знаходилася біля стіни рову. Петро Петрович Сова (1894-1984) у свою бутність директором Закарпатського краєзнавчого музею, шодня підіймаючись на південно-східний бастион, споглядаючи кладовище, бачив цей кам’яний хрест у східній його частині, навпроти бастиону. Та уже у 1947 році хреста не було. Варвари здійснили наругу над могилою цієї неординарної особи в історії культури нашого краю. Хрест був скинутий у рів, де верхня частина його пропала, а залишки його П. Сова переніс у фонди краєзнавчого музею. Нині цей понівечений хрест установлений під правою стіною Михайлівського дерев’яного храму і на ньому вікарбувано напис: “Здѣсь спочиваєть въ Бозѣ Константинъ Матезонскій основатель Гармоніи. Незабвенному батькови въ вечную память и признательность вірное потомство. 1881 апрѣль 23 + 27. XII. 1858 р.” [3, с. 131-135; 10, с. 248-249; 12, с. 172-174; 13, с. 55-61].

До 70-х років ХХ ст. на цьому Замковому кладовищі покоїлися і тлінні останки ще однієї неординарної особистості в політичному й громадському житті колишньої Підкарпатської Русі – др. Антоніна Бескида

(1885–1933). Юрист, політичний діяч Пряшівщини і Підкарпатської Русі, голова Пряшівської Руської Народної Ради (1918 р.), голова Центральної Руської Народної Ради (ЦНР, 1919 р.), засновник “Руського Народного Банку” в Ужгороді (1920 р.), губернатор Підкарпатської Русі у 1923–1933 роках, один із засновників і член правління крайового Общества ім. А. Духновича. Його приїзд в Ужгород і призначення опубліковано на сторінці газети “Карпаторуській вістник” у № 41 від 18 листопада 1923 року. Уряд автономної Підкарпатської Русі очолив 20 листопада 1923 року. Ним було багато зроблено спільно з тодішнім мером Ужгорода отцем Константином Грабарем у розбудові Галагова в нашому місті та інших населених пунктах краю. Проживав в прекрасній віллі по вул. Берчені. Помер 16 червня 1933 року у 78 років. В некрологах теплими словами відізналася газета “Русская Земля” у № 16 від 16 червня 1933 року. Похорони його відбулися 18 червня 1933 року в Ужгородському кафедральному соборі. Заупокійну Службу Божу відправив єпископ Мукачівської єпархії владика Олександр Стойка. Звідти траурна процесія направилася на Замкове кладовище, де на могилі теплими словами згадали покійного др. А. Розсипал, земський президент і сенатори Чехословацького парламенту І. Цурканович, др. Е. Бачинський, о. Ройкович, о. К. Грабар, мер Ужгорода, Й. Камінський, А. Броді, депутати парламенту. Прощалася з др. Антоніном Бескидом велика кількість інтелігенції краю. Та недовго спочивав тут вічним сном цей великий муж Підкарпатської Русі. У 1969 році розпочалося будівництво Закарпатського музею народної архітектури і побуту і місцева радянська тоталітарна влада вважала неприпустимим, аби на території нового музею краю знаходилося кладовище ліквідованої Мукачівської греко-католицької єпархії. Надмогильні унікальні пам’ятки було знесено і зрівняно із землею. Багато родичів переносили тлінні останки на Калварію, а родина др. А. Бескида перенесла їх у Пряшів. На Ужгородське кладовище було перенесено тільки намогильний пам’ятник, який вдалося автору віднайти, на якому стоїть хрест і напис: “Антоній Гр. Бескид, губернатор Подкарпатской Руси. 16.09.1885 – 16.06.1933. Блаженный покой и вычная ему память. Величал Душа моя Господа и возрадовался духъ о Бозі Спасі моему”.

18 вересня 2010 року активісти Ужгородського Общества ім. А. Духновича прийшли до цього пам’ятника аби вшанувати пам’ять др. А. Бескида, а отець Юрій Семйон відправив Панахиду [10, с. 92; 11; 14].

Прошли роки. Вже 24 роки живемо в незалежній Україні: перед нами стоїть завдання об’єктивно висвітлювати історію нашого краю, Ужгорода для прийдешніх поколінь, бо без минулого немає майбуття. Безперечно, відновити цю унікальну пам’ятку – греко-католицьке кладовище на території музею вже неможливо. Та необхідно встановити на ньому меморіальний обеліск, вказавши, що тут було колись. На місці дерев’яного Хреста Господнього (1991 р.) встановити кам’яний з написом, відтворити могилу Константина Матезонського та оновити могилу єпископа Олександра Стойки, аби навколо неї не було грязюки під час дощів. Щороку 1 листопада проводити на кладовищі Панахиди, пам’ятати про тих, хто спочиває тут вічним сном. Це буде по-християнськи, по-людськи.

Джерела та література

1. Бендас С. Рукописний архів коротких біографій священиків Мукачівської греко-католицької єпархії (угорською мовою). Опубліковані Філіп Л. у Наукових збірниках Закарпатського краєзнавчого музею. Вип. XI (2011 р.), XII (2012 р.), XIII (2013 р.).
2. Бендас М. Преосвященний владика єпископ Олександр Стойка / М. Бендас // Земледільській календар на 1944 год. Ужгород, с. 43–48.
3. Борец О. Чи Константин Матезонський і Яків Драгоманов одна й та постать? / О. Борец, П. Федака // Календар “Просвіта” на 2008 рік. – С. 131-135.
4. Відомісті из діяльности єпископа Олександра Стойки (без автора) // Душпастирь. Урядовий вісник Мукачівської і Пряшевської єпархій. – Рочник IX. – № 11-12. – новембер-децембер. – Ужгород, 1932. – С. 327-328.
5. Карпаторуській вістник. – 1923. – 18 листопада. – № 41.
6. Кобаль Й. Ужгород відомий і невідомий / Й. Кобаль. – Львів : Світ, 2003. – С. 33.
7. Місяцеслов на 1906 год. – Унгвар. – с. 73-75.
8. Пагіря В. Світочі Карпатського края / В. Пагіря. – Мукачево : Елара, 1996. – С. 99-100.
9. Подкарпатській календар на 1906 год. – Унгвар. – С. 89-91 (стаття без автора).
10. Поп И. Энциклопедия Подкарпатской Руси / И. Поп. – Ужгород : Изд-во В. Падяка, 2000. – С. 92; 248-249; 353-354.
11. Русская земля. 1933. – № 11. – 16 червня.
12. Сахарова Л. Константин Матезонський / Л. Сахарова // Календар краєзнавчих дат на 2008 рік. – Ужгород, 2007. – С. 172-174.
13. Сильвай И. Константин Матезонський / И. Сильвай // Календарь земледільській на 1934 рок. – Ужгород, 1933. – С. 55-56.

14. Філіп Л. Памяти губернатора Подкарпатской Руси / Л. Філіп // Подкарпатський русин. – 2010. – № 43 (56). – 26-31 октовбра.

15. Філіп Л. Рошковичі в історії Ужгорода / Л. Філіп // Подкарпатський русин. – 2012. – № 48 (61). – август. – С. 5.

16. Філіп Л. Рошковичі в історії Ужгорода // Ужгород. – № 26 (670), 30 червня 2012. – с. 7.

17. Юлій Фірцак, єпископ Мукачівський (1836-1912) (без автора) // Місяцеслов на 1913 год. – Унгвар. – С. 132-135.

18. Hodinka A. Munkácsi görög-katolikus püspökség története. Kiadja a Magyar Tudományos Akadémia. 1909, 681 old.

19. Keresztény Balázs Magyar művelődési hagyományok Kárpátaljai lexikona. Kárpáti magyar könyvek. Ungvár-Buda-pest. 1995, 298 old.

Резюме

ИЗ ИСТОРИИ ГРЕКО-КАТОЛИЧЕСКОГО КЛАДБИЩЕ НА ЗАМКОВОЙ ГОРЕ

Филип Л.И. (Ужгород)

В статье говорится об истории греко-католического кладбища на Замковой горе в городе Ужгороде. Автор кратко рассказывает об истории кладбища, приводит исторические факты о людях, которые были похоронены на кладбище в разные годы.

Ключевые слова: история, греко-католики, кладбище, священники.

Summary

HISTORY GREEK CATHOLIC CEMETERY ON CASTLE HILL

Philip L.I. (Uzhgorod)

This article deals with the history of the Greek Catholic cemetery on Castle Hill in the city of Uzhgorod. By briefly about the history of the cemetery, cites historical facts about the people who were buried in the cemetery over the years.

Key words: history, greek catholic's, cemetery, priests.



Болюк О.М.
(Львів)

ХУДОЖНІ ВИРОБИ З ДЕРЕВА У ЦЕРКВАХ ЗАКАРПАТСЬКОЇ БОЙКІВЩИНИ: ФОРМА, ОЗДОБА, ОПОРЯДЖЕННЯ ПОВЕРХНІ БАЛДАХІНІВ

УДК 745.51: 2–523.42 (477.87)

Анотація: Стислий аналіз творів церковного мистецтва, зафіксованих автором під час мистецтвознавчих експедицій відділу народного мистецтва ІН НАН України на Бойківщину впродовж 2005–2009 рр., вказує на спільні ознаки та варіативність їх тектоніки, декору, опорядження поверхонь. Окремі художні особливості цих предметів церковного облаштування крізь ретроспективу їх генезису свідчать про трансформацію творчої ідеї митців минулого.

Ключові слова: церква, дерево, декор, мистецтво, інтер'єр, експедиція.

Українське художнє деревообробництво – одна з найдавніших, розповсюджених і високорозвинених галузей людської діяльності, яка нагромадила безліч давніх творів, вдосконалила технологічний процес обробки цього природного матеріалу та досягла широкого асортименту сучасної продукції. Зацікавлення до такого виразного явища в українській культурі завжди буде проявлятися, особливо у мистецтвознавстві. Серед художнього дерева цінним надбанням є вироби сницарства, які у церковному мистецтві посідають поруч з іконописом, металопластиком, шитвом одне з чільних місць. Такі церковні твори поєднують переважно специфіку архітектури, різьблення, позолоти та іконопису, тому вони представляють жвавий науковий інтерес, головню з часу зменшення тиску атеїстичної влади на населення щодо віросповідання – від другої половини 1980-х рр. Наукові праці останнього двадцятиліття зробили значний поступ у вивченні феномену українського церковного мистецтва, проте багато питань залишаються остаточно не з'ясованими, зокрема в історико-порівняльному, типологічному, художньому аспектах.

Поєднання різних творів в одному храмі відбувалось впродовж тривалого часу, утворюючи в естетиці інтер'єру певну еkleктику, реалізовану багатьма авторами і парафіянами. Тому дослідження дерев'яного церковного обладнання, предмети якого містять в основному кращі художні ідеї митців, завжди буде актуальним.

Необхідним етапом дослідження кожного твору мистецтва є його натурні обстеження. У ході наукових експедицій відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на теренах західних областей України, зокрема Закарпаття, автору статті вдалося зафіксувати численний матеріал, який представляє дерев'яне церковне облаштування. Актуальність збору польових матеріалів залишається і надалі гострою, адже вивчення усіх артефактів церковного мистецтва недостатньо вичерпане через низку негативних причин суб'єктивного та об'єктивного характеру, що виникли під впливом економічних, часових, соціальних і релігійних чинників [4, с. 161–167].

Авторство предметів облаштування церков належать або професійному, або народному майстру. З виявлених творів церковного ужиткового мистецтва найчастіше трапляються церковні вироби останньої чверті XIX–XX ст., значно рідше – кінця XVIII та першої половини XIX ст. Обстежені предмети дозволяють уточнити типологію церковного облаштування, визначити окремі риси інтерпретації загальноєвропейських художніх стилів у місцевій творчості та локальні ознаки художнього деревообробництва, а відносно новостворене облаштування вказує на тенденції сакрального мистецтва впродовж останнього часу.

Метою написання пропонованої статті є спроба аналізу дерев'яних предметів церковного мистецтва, виявлених автором у ході наукових експедицій на Закарпатську Бойківщину, задля показу універсальних та унікальних ознак сницарства, що побутують на означеній території. Із складної системи церковного дерев'яного облаштування для прикладів обрано лише окремі, найвиразніші вироби, які оздоблюють інтер'єри сільських храмів Великоберезнянського, Воловецького та Міжгірського районів.

Художня виразність (особливість) будь-якого церковного предмета базується на важливих ознаках, що сприймаються завдяки візуальному спостереженню і аналізуються на чуттєво-емоційному рівні, а відтак вона може бути відтворена описово, графічно, фотографічно та, при достатніх навиках, повністю скопійована. Важливими критеріями естетики виробу є його форма й оздоба.

У ході обстеження інтер'єрно-предметного простору церкви особлива увага зверталась на важливі та художньо оформлені предмети апсиди (святинища). Згідно з традицією візантійського обряду канонічно усталені предмети цієї частини церкви недоступні для усіх християн і не відкриті для огляду, а заслонені вівтарною перегородкою – іконостасом. Синонімом апсиди, святинища є “Святеє Святих” – найбільш свя-

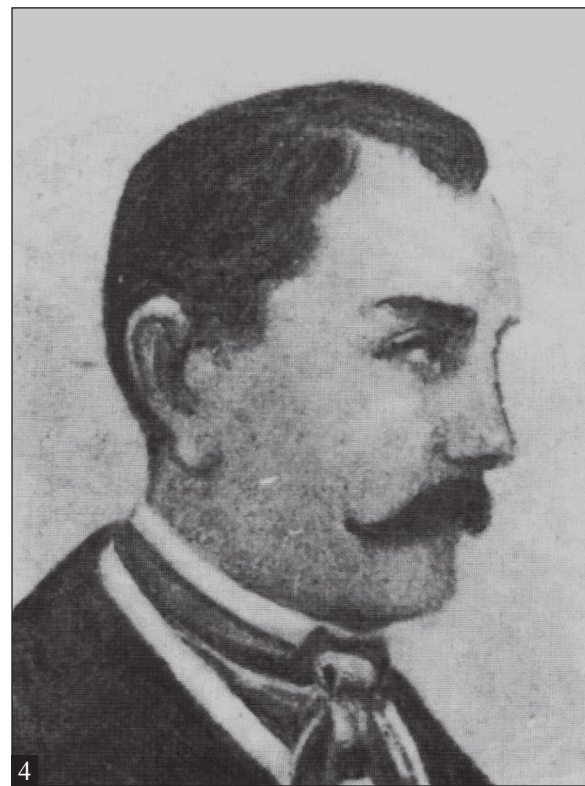


Фото 1. Юлій Фірцак.

Фото 2. Олександр Стойка.

Фото 3. Сім'я Ігнатія Рошковича.

Фото 4. Костянтин Матезонський.

Фото 5. Панахида на Кальварії біля пам'ятника Антонію Бескиду.

щенне місце у храмі, предметне середовище якого намагались оздобити відповідно. Тому тут можна часто виявити твори, які відзначаються якісно виразними художніми ознаками. До них належать престол, дарохранильний кивот, проскомидійник, горне місце, запрестольний вівтар.

У святилищі одним із найпомітніших типів церковного облаштування є надбудова над головним престолом – балдахін (ківорій, киворій, киворіон, ківоріон, сінь, сень, піднебесне, поднебесноє)[5, с. 266–267; 6, с. 316; 8; 13]. Престол не завжди буває пишно декорованим, оскільки зазвичай покритий обрусами, тому його художньо-пластичним акцентом є балдахін. Його форма виглядає переважно як куполоподібне, напівсферичне накриття над головним престолом, яке опирається на чотири колони, стовпці, що можуть слугувати і каркасом престолу, виготовлене найчастіше з дерева, рідше – каменю або металу, і має тепер символічне та декоративне значення, втративши практичну функцію.

Первісні ківорії будували для кріплення з внутрішнього боку купола ківорій-ковчега – посуду для зберігання Найсвятіших Тайн, виготовленого з металу переважно у вигляді символу Святого Духа – голуба, який інколи теж називали ківорієм. Купол увінчував хрест з Розп'яттям, оточений поставленими і підвишеними лампадами, живими квітами. Завдяки релігійним, економічним та іншим взаємозв'язкам зі Сходом на Київській Русі такий тип облаштування відомий з XI ст., набувши слов'янської назви: сінь, сень, піднебесне, поднебесноє. Адже у храмах над престолом ківорій символізує небозвід над землею – жертovníком, на якому приноситься Богові жертва.

Зображення давніх ківоріїв найвіддаліше ілюструють твори сакрального монументального мистецтва, книжкові мініатюри, ікони. Наприклад, у сцені “Хіротонія Миколи в єпископи” з ікони “Святий Микола з житієм” XIV ст. (зберігається у Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові) [9, с. 169], маляр зобразив ківорій узагальнено, однак його конструкція є зрозумілою: на чотири округлі в розрізі колони з умовно прорисованими капітелями опирається напівсферичний купол. Очевидно, що такі надбудови були властиві не лише сінні скинії завіту в Єрусалимі, а використовувались у східній, згодом і європейській архітектурі доволі широко.

Архітектурні стилі відобразились на оздобленні ківорію, тому, залежно від них, застосовували колони різноманітних форм, декорували внутрішню площину балдахіна, який могли оточувати скульптурні композиції; опоряджували повністю поверхню – покривали фарбами, золотили. Побудову ківорію, як і решту облаштування – престолів, жертovníків, іконостасу та інших речей для богослужб, доручали зазвичай високопрофесійним майстрам своєї парафії або запрошували з околиць чи замовляли у цехових майстрів. Такі надбудови над престолом містить не кожен український храм, оскільки це залежало від низки причин, зокрема величини святилища, художнього задуму, спроможності парафіян платити майстрам за виготовлення ківорію та ін.

У святилищах церков населених пунктів, що вивчались експедицією, виявлено ківорії XIX – початку XX ст. двох типів: ківорій, що є продовженням-надбудовою подібної до столу конструкції – головного престолу, та тектонічно схожу конструкцію із ківорієм, однак опори його опираються на окремі цоколі, тобто конструктивно він не прив'язаний до головного престолу (церкви у с. Нижній Студений, Пилипець).

Так, наприклад, ківорій церкви Різдва Богородиці с. Латірка Воловецького р-ну, що можна датувати 1864 роком, тобто початком функціонування храму, оздоблений “крученими” колонками з рельєфно різьбленим виноградом, тектонічно і художньо близький до балдахіна церкви сусідньої Біласовиці, зведеного орієнтовно у тому ж часі, ймовірно, навіть одним майстром. На таке припущення вказує низка подібних ознак: капітелі, пластика стовбурів колон, ламбрекени, зрештою, окремо стоячі від престолу опори купола. Акцентують конструкцію пам'яток ажурні елементи у вигляді рокайлів по боках накриття. Латірецький ківорій увінчує хрест з трипелюстковими закінченнями, а сінь біласовицької церкви завершує фігурка пелікана. Останній приклад є не часто уживаним в українському сніцарстві і трапляється інколи, окрім ківоріїв, на стулках царських врат. Наприклад, фігура пелікана з трьома пташенятами увінчує врата іконостасу Михайлівської церкви 1700 р. с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпаття. Цілком ймовірно, що первісний вигляд цієї конструкції не містив означену композицію, а фігура була кріплена згодом. Сюжет із зображенням пелікана, що роздирає свої груди для годівлі пташенят, встановлений на куполах ківорію церкви с. Буковець Міжгірського р-ну, спорудженого, очевидно у XIX ст., та ужоцького храму Архистратига Михаїла Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл.

Іншим прикладом наявності такого символу в інтер'єрі є ківорій церкви Івана Хрестителя, яка збудована, ймовірно, у XVII ст., у с. Сухий Великоберезнянського р-ну Закарпаття. Головний фасад конструкції ківорію цієї церкви, навпроти царських воріт, акцентує фігура пелікана, який годує своїм тілом пташенят. Така композиція, що символізує самопожертву Ісуса Христа заради прощення гріхів людства, у місцевому

сакральному різьбленні використовувалась доволі рідко. Надбудову престолу увінчує ікона, оточена сьйвом-глюрією.

За технікою виконання та композиційним рішенням виноградних грон на “кручених” колонках, так званих “стовпах Соломона”, а також волот на ребрах балдахіну, зрештою, завершення купола ківорію – різьблених фігурок пелікана й пташенят, у церкві Архистратига Михаїла XVII ст. с. Ужок Великоберезнянського району, помітна подібність з аналогічними конструкціями церков с. Гусний та Сухий, однак в останньому випадку різьблені деталі опрацьовані ретельніше. Ймовірно, вони усі були виготовлені одним майстром у різний період його творчості.

Ківорії закарпатських церков Різдва Івана Хрестителя (XVIII ст. ?) с. Сухий та Миколая Чудотворця 1655 р. [7, с. 64; 10, с. 96; 12] с. Гусний складають “кручені” спіральні колони, у виїмках яких вирізьблено виноградну лозу з гронами ягід. Конструкцію країв прикрашають різьблені китиці із бахромою, що імітують справжні, виготовлені зі сухозліті. В обидвох випадках ківорії увінчують медальйони із написаним олійними фарбами “Всевидячим Оком”. Різниця між надпрестольними конструкціями полягає у насиченості оздобленням. Ківорій гусненської церкви за формою та різьбленням простіший, аніж у с. Сухий. Останній, окрім декоративних накладних елементів у вигляді квітів з листям, лаврових гірлянд, поясків, доповнений з нижнього боку накриття-“піднебесного” різьбленою фігурою голуба – Святого Духа в ореолі, побіч якого кріплені рельєфні сонце, півмісяць та п'ятикутні зірки.

Використання місткості у вигляді голуба для зберігання Святих Дарів має давню традицію. У християнському мистецтві його виготовляли ще у IV ст., а то й раніше. Одну із перших згадок про використання під час літургійної церемонії фігури голуба знаходимо у життєписі про єпископа Кесарійського (св. Василя Великого, нар. 330 р.) [14, с. 111].

Згодом такий сакральний символ був поширений не лише у церквах візантійського обряду, а й часто траплявся, наприклад, у монастирях Франції. У храмах романського періоду застосування тканого балдахіна, що є запозиченням зі Сходу, зумовило металеву фігуру цього птаха (colomba eucaristica) розміщувати всередині накриття. Дерев'яні конструкції ківорію та розміщення кивоту на престолі поступово знівелювали практичну функцію євхаристичного голуба, який став символічним і декоративно-композиційним елементом не лише надпрестольного накриття, а й використовувався у пластиці казальниць, завершень бічних вівтарів та проскомидійників.

Об'ємно різьблені фігурки голуба вмонтовані інколи з нижнього боку купола ківоріїв. Тут так само можуть бути астральні символи. Проте найчастіше траплялись піднебесні без будь-яких зображень, покриті блакитною чи білою фарбою (церкви с. Збини, Пилипець, Сухий).

Названі барви є зазвичай властиві для усіх ківоріїв закарпатських церков. Символічні кольори Небес та чистоти, непорочності, святості трапляються також на інших предметах облаштування храму.

Впродовж століть певних змін у декорі балдахінів зазнали профільовано-рельєфні ламбрекени, що символізують завіси, кріплені з чотирьох боків біблійної скинії завіту. Найдавніший з виявлених ківоріїв, прикрашених густим рядом ламбрекенів без китиць чи якихось інших дармовисів, є у церкві с. Ростока, що на закарпатській Міжгірщині, і, ймовірно, зведений у кінці XVIII ст. Лаконічність декору такого піднебесного та гладкі без виноградних пагінців його колони переконують про вплив тут класицистичних ознак.

Сінь святилищ пізнішого часу, особливо другої половини XIX – початку XX ст., часто прикрашають імітації ламбрекенів з китицями, зірками, чи чергуванням одних з одними. Астральний мотив на їх кінцях доводить про один із символів ківорію – небозводу зі світилами (церкви с. Збини, Сушиця, Верхній Студений, Верб'яз). Інколи спадаючі драперії можуть бути трактовані майстром умовно: лише у вигляді ажурних декоративних півкілець або, навіть, трилистих закінчень (церква с. Пилипець). У разі відсутності наслідування завіс у дереві в окремих цервах використовують справжні тканини (церква с. Котельниця).

Рідкісним прикладом імітації завіс, виконаних за допомогою рельєфного різьблення, є ківорій церкви Миколая Чудотворця 1905 р. с. Стужиця Стара Великоберезнянського р-ну. Художні ознаки цієї конструкції відображають впливи як загальноєвропейських стильових течій, так і локальних способів оздоблення. Її декоративні елементи своїми пропорціями, лініями та композицією загалом відображають течію неокласицизму, своєрідно інтерпретовану у сакральному мистецтві цієї місцевості. Канелюри колон ківорію вирізані на значній відстані один від одного, масивні коринфські капітелі, між якими кріплені рельєфно різьблені драперії, ніби стягнуті по центру шнурами з китицями, ряд великих іонік, завершення з вазами на кутах балдахіна вказують на ремінісценції класицистичних декоративних елементів.

Парафіяни московської патріархії с. Сіль цього ж району у церкві св. Василя Великого конструкцію ківорію нещодавно частково розібрали, прикріпивши ланцюгами до стелі святилища власне балдахін, з внутрішнього боку якого вмонтовано низьковартісну у художньому сенсі люстру серійного виробництва,

а одну із колон використали як стрижень аналоя. Церква св. Василія Великого (датують 1635 р. та 1777 р.) с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл. перенесена зі с. Сянок, що на Турківщині, і поставлена в урочищі, званому сільчанами Згарище, а згодом вдруге перенесена на теперішнє місце, тому надпрестольна конструкція виготовлена значно пізніше. Лаконічний за формою ківорій з мінімальним використанням оздоблення, гладким стовбуром колон схиляє до думки, що був виготовлений в першій половині XIX ст. під впливом пізнього класицизму, а то й пізніше, коли ознаки цього стилю у великих культурних центрах зникають.

Поодинокими прикладами піднебесних є конструкції з вмонтованими по кутах зображеннями канонічних євангелістів. Наприклад, колони ківорію каплиці у Пилипці Міжгірського р-ну завершують іконки з ликами євангелістів, обрамлені рельєфними мушлями, що є впливом, очевидно, епохи рококо. У такому варіанті семантику ківорію варто розглядати як символ не тільки ясині (печери) над яслами Ісуса, склепіння Гробу Господнього, видимого Всесвіту, завершення трону Вседержителя, а й як Слово Боже, проголошене Його вісниками. Складнішим композиційним замислом диспонує вже згадувана сіль церкви у Верб'язі. Окрім євангелістів на кутах карнизу, боки навісу тут обрамляють ажурно різьблені композиції з біблійною символікою: праворуч – скрижалі Завіту, які оточені камінням, що розуміється як гора Сінай, та виноградною лозою з китицями ягід. Ліворуч закомпоновано Євангеліє з текстом від св. ев. Матвія про родовід Ісуса [11, Мт.1:1-17], колону бичувань з мотузкою, різками, кліщами та молотком. Позаду Книги видніється тростина з губкою, посередині – хрест з терновим вінком, спис. Праворуч Євангелія – драбина, глек, саван, гральні кості.

Знаряддя тортур Христа не часто зображували у стаціонарному дерев'яному церковному облаштуванні. Інколи їх можна бачити на іконостасах над намісним рядом чи біля Розп'яття. Частіше трапляється серед творів образотворчого мистецтва – на іконах “Страстей Господніх”, з фігурами ангелів.

Досить незвично прикрашений ківорій буковецької церкви: над капітелями його колонок з боків прикріплено ажурні завитки, що нагадують отвори-кільця старозавітньої скінні, у які засовували тримачі для перенесення її у часі мандрів. Таким чином, у зафіксованих під час експедицій нечисленних ківорійів кінця XVIII – першої третини XX ст. в основному помітні ознаки загальноєвропейських архітектурно-художніх стилів. Особливо виразно на це вказують колонки та карнизи купола, які можуть акцентувати імітації справжніх ламбрекенів. Навісні конструкції найчастіше оздоблені рельєфним, зрідка об'ємним та виїмчастим різьбленням. Оскільки існуючі обстежені ківорії належать переважно до періодів рококо, історизму, модерну, відповідно тут превалювали завитки, рокайль, рослинні мотиви, особливо інтерпретація винограду. Очевидно, стильові особливості класицизму не залишили виразного сліду, окрім кількох прикладів, на такого типу облаштуваннях з кількох причин. Насамперед тому, що цей стиль не став популярним на західноукраїнських теренах, що належали у різний час Австро-Угорщині, Чехословаччині та Польщі.

У бойківських церквах збереглися надпрестольні балдахіни двох типів, які визначаються на основі їх тектоніки – ківорій над головним престолом як його конструктивне продовження та окрема від нього конструкція на наземних опорах. На теперішньому етапі дослідження складно ще визначити, який з типів кількісно переважає. Проте вже очевидно, що балдахінів з опорами на головному жертovníку у церквах Закарпатської Бойківщини збережено більше, аніж у Галичині. На основі визначення датування такого типу виробу, зіставлення його тектонічних, художньо-стилістичних особливостей та окреслення ареалу побутування, виявлено подібність балдахінів у низці церков Великоберезнянського, Воловецького та Міжгірського районів Закарпаття. Результати аналізу дозволяють будувати гіпотезу про єдиний різьбярський осередок їх створення або, принаймні, тісний взаємовплив у творчості авторів. Конкретніше авторство балдахінів з'ясувати поки що не вдалось. Ймовірно, пошук імен майстрів-сницарів у архівах дасть детальніший та якісніший результат.

Сницарське оздоблення проаналізованих балдахінів визначається домінуванням кількох основних мотивів – рослинних, стилізованих реалій природного і предметного світів: виноградних пагонів, листя та ягід, які оповивають спіралені колонки; ажурно-рокайлеві елементи, що увінчують по периметру балдахін; звисаючі ламбрекени імітованих завіс. Колористика таких різьблених деталей та їх основи-тла обмежена переважно емалевою фарбою білого, блакитного, синього, золотистого, жовтого кольорів, в окремих випадках – відтінками червоного й зеленого кольорів. Позолота трапляється лише на окремих деталях декору – зазвичай, накладних ажурно-різьблених оздобах.

Загалом балдахін-ківорій як типологічна група церковного мистецтва вивчена ще доволі мало, тому потребує тривалих комплексних досліджень.

Джерела та література

1. Архів ІН НАНУ. – Ф. 1. – Оп. – 2. – Од зб. 523. Експедиція на центральну Бойківщину та північно-західне Закарпаття (закарпатську Бойківщину). 2005. Загальні документи. Автор: О. Болюк.
2. Архів ІН НАНУ. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од зб. 536. Експедиція на північно-східну Бойківщину та Підгір'я. 2006. Загальні документи. Автор: О. Болюк.
3. Архів ІН НАНУ. — Ф. — 1. — Оп. — 2. — Од. — зб. —596а. Експедиція на центральне Закарпаття. 2009. Автор: О. Болюк.
4. Болюк О. Мистецтвознавчі студії сницарства: методика дослідження та атрибуція пам'яток у польових умовах (експедиція 2011 р.) / Олег Болюк // Апологет: Матеріали V Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, м. Львів, 23-24 листопада. – Львів : Львівська Богословська академія УПЦ КП, 2012. – С. 161–167.
5. Болюк О. Ківорій / Олег Болюк // Мала енциклопедія українського народознавства / За ред. С. Павлюка. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2007. – С. 266–267.
6. Декоративно-ужиткове мистецтво : Словник. – В 2 т.: Т. 1 / Запаско Я.П. (керівник авторського колективу), Голод І.В., Білик В.І., Кравченко Я.О., Лупій С.П., Любченко В.Ф., Мельник І.А., Тарновський О.О., Шмагалю Р.Т. – Львів : Афіша, 2000. – 364 с.
7. Логвин Г.Н. Украинские Карпаты : Книга-спутник / Григорий Никонович Логвин. – М. : Искусство, 1973. – 192 с.
8. Любачівський Мирослав Іван. Літургіка: храм-посуди-ризи, дзвони-мощі-образи, книги церковні-церковний спів / Мирослав Іван Любачівський. – В 2-х ч. : Ч. I. – Рим, 1990. – 89 с.
9. Овсійчук В. Українське малярство X–XIII століть: проблеми кольору / Володимир Овсійчук. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 479 с.
10. Поврозник Михайло. Альбом українських церков Закарпаття, Лемківщини, Холмщини та Підляшшя / Михайло Поврозник. – Лондон : Українська видавнича спілка, 1988. – 320 с.
11. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Переклад І. Хоменка. – 1991. – Мт.1:1-17.
12. Січинський В. Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах / Володимир Січинський. – Львів, 1927. – 16 с.
13. Християнство : Словарь / Под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др. – М. : Республика, 1994. – 559 с.
14. Montevecchi Benedetta, Vasco Rocca, Sandra. Suppellettile ecclesiastica I. 4. Dizionari terminologici / Benedetta Montevecchi, Sandra Vasco Rocca. – Centro Di, 1988. – 493 p.

Резюме

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ ДЕРЕВА В ЦЕРКВАХ ЗАКАРПАТСКОЙ БОЙКОВЩИНЫ: ФОРМА, УКРАШЕНИЕ, ОТДЕЛКА ПОВЕРХНОСТИ

Болюк О.Н. (Львов)

Сжатый анализ изделий церковного искусства, зафиксированных автором во время искусствоведческих экспедиций отдела народного искусства ИН НАН Украины на Бойковщину в течении 2005–2009 гг., указывает на общие признаки и вариативность их тектоники, декора, отделки поверхностей. Отдельные художественные особенности этих предметов церковного устройства через ретроспективу их генезиса свидетельствуют о трансформации творческой идеи художников прошлого.

Ключевые слова: *церковь, дерево, декор, искусство, интерьер, экспедиция.*

Summary

WOODEN ITEMS IN THE CHURCHERS OF ZAKARPATYA'S BOYKIVSHCHYNA: SHAPE, DESIGN, SURFACE FINISHING

Bolyuk O.M. (Lviv)

A brief analysis of religious art works recorded by the author during art expeditions by the folk art department of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine to the Boykivshchyna region during 2005–2009 indicates the common characteristics and variability of their tectonics, decor, surface finishing. Some artistic features of the items of church design reveal the transformations of artists' creative ideas of the past through a retrospective of their genesis.

Key words: *church, wooden, décor, art, interior, expedition.*

Козурак М.С.
(Львів)

**ПАМ'ЯТКИ ДЕРЕВ'ЯНОГО ЗОДЧЕСТВА ЗАКАРПАТСЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ:
ХУДОЖНЬО-ДЕКОРАТИВНІ Й КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ
ТА ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ**

УДК 728.6: 719 (477.87)

Анотація: У статті розглядаються унікальні пам'ятки народного дерев'яного будівництва: церкви, каплиці, дзвіниці, а також греблі. На основі самостійно зібраних експедиційних матеріалів показано особливості традиційного будівництва на Рахівщині, виділено основні конструктивні засади, властиві кожному типу споруд, проаналізовано їх художньо-декоративне вирішення. Особливу увагу загострено на проблемах збереження творів народної архітектури.

Ключові слова: народне дерев'яне будівництво, охорона пам'яток архітектури, церкви та каплиці, технічні споруди у Карпатах.

Закарпатська Гуцульщина – це Рахівщина – один з небагатьох районів України, де збереглися унікальні пам'ятки дерев'яного будівництва. Знаковим є те, що саме тут знаходяться чарівні гірські ландшафти з найвищими вершинами Українських Карпат, які збагачені особливими рукотворними атрибутами: дерев'яними церквами, каплицями, дзвіницями, хатами-граждами, колибами, мостами, греблями, побутовими виробами народних умільців. Феномен дерев'яного зодчества полягає у вмінні місцевих майстрів створювати нове синтезуюче мистецтво, зберігаючи давні традиції дерев'яного будівництва та перетворювати такий будівельний матеріал як дерево в об'ємно-просторові композиції. Завдяки високій майстерності будівничих на Рахівщині споруджені такі відомі пам'ятки сакрального будівництва: церква Св. Миколая “Верхня” (1428 р.) та “Нижня” (1640 р.) у с. Середнє Водяне; церква Успіння Пр. Богородиці (1750 р.) та Св. Петра і Павла (1860 р.) у с. Ділове; церква Преображення Господнього (1780 р.) у присілку Плитуватий поблизу с. Лазіщина; церква Вознесіння Господнього (1824 р.) з дзвіницею (1813 р.) у с. Ясіня. Усі ці мальовничі дерев'яні церкви невеликі за розмірами, але завдяки вдалим вишуканим пропорціям і пластичному вирішенню вони гармонійно вписуються в ландшафт.

На жаль, в останні десятиріччя багато пам'яток дерев'яного будівництва втрачено, розібрано або корінно перебудовано. Деякі храми, як наприклад, церква Св. Великомученика Дмитра (поч. XX ст.) у с. Верхнє Водяне, церква Св. Духа (1935 р.) у с. Відричка, церква Преображення Господнього (1803 р.) у с. Водиця спочатку знімали з реєстрації, а потім розбирали. Деякі по-інакшому руйнувалися дерев'яні храми уже за часів незалежності. Так, у 1992 році ціною знищення унікальної дерев'яної церкви Вознесіння Господнього (1512 р.) спорудили більшу – муровану, невиразну за своїми пропорціями і стильовими характеристиками. У 1991 році в с. Вільховатий довкола старої дерев'яної церкви Вознесіння Господнього (1938 р.) побудували нову, муровану, а дерев'яну розібрали.

Якщо в радянській період руйнування сакральних дерев'яних споруд було результатом цілеспрямованої державної політики, то в останні десятиріччя храми руйнувалися з різних причин. На Прикарпатті дерев'яні храми майже щороку займаються і знищуються вогнем. На Рахівщині зафіксовано лише два випадки руйнування храмів вогнем. У 1895 році згоріла церква Св. Духа (XIX ст.) у с. Ясіня, а у 1979 році – церква Св. Пророка Іллі (1925 р.) у с. Розтоки. Обидва храми загорілися від розрядів блискавок. Збереглася світлина церкви Св. Пророка Іллі у с. Розтоки, зроблена чеським дослідником К. Хансом, завдяки якій можемо мати уявлення про зовнішній вигляд храму, що належав за стильовими характеристиками до середньогуцульських церков. Цей термін був введений чеськими дослідниками, які вивчали дерев'яну архітектуру в Карпатах у першій половині XX ст. [3, с. 602]. Йдеться про церкви розміщені в південно-західній частині Закарпатської Гуцульщини, а всі класичні гуцульські п'ятизрубні церкви, розташовані в північній частині. Церква Св. Пророка Іллі у Розтоках мала всі ознаки цього стилю – базилічну форму бабинця, нави і вівтаря. У східній частині нава мала бокові прирошення. Над входом розміщувалася чотиригранна вежа-дзвіниця, увінчана наметовим дахом з цибулястим ліхтарем та маківкою й ажурним хрестом. Прямокутні вікна знаходилися у верхній частині стін. Стіни церкви були кожуховані, а дахи накриті гонтою. Церква загорілася, можливо, через те, що знаходилася на вершині відкритого (без дерев) пагорба та не мала належного заземлення. Проблема з належним заземленням дерев'яних споруд актуальна і в наш час. В окремих випадках, коли дошки для малювання чи дерев'яні бруси вирізняються підвищеною смолянистістю, їх слід обробляти спеціальними прозорими протипожежними розчинами. Це стосується і верхів та перекриття на церквах й дзвіницях.

Інкони під час побудови нового храму руйнується давня пам'ятка. Так була знищена церква Вознесіння Господнього (1776 р.) у с. Костилівка. За стилем вона була близькою до середньогуцульських церков. У 1991 році навколо дерев'яної старої церкви вимурували нову, а дерев'яну розібрали.

Ще один розповсюджений вид руйнування дерев'яних храмів – зовнішнє обшиття їхніх стін бляхою та пластиковою вагонкою, внаслідок чого дерево починає трухлявіти. При такому “облицюванні” візуально спотворюються фасади, нівелюються пропорції і цілісне сприйняття споруди. Цікаво, що такі “облицювання” започатковані ще на початку XX ст. Так, у 1907 році бляшане обшиття стін отримала церква Св. Петра і Павла (1827 р.) у с. Лазіщина. Ця базилічна споруда, яка належить до церков середньогуцульського стилю, після бляшаного обшиття втратила свій первісний вишуканий вигляд. У 1987 році під час чергового ремонту відновили стіни – їх кожухували гонтою, що поліпшило зовнішній вигляд храму. Аналогічно у 1920-х роках був обшитий бляхою храм Успіння Пр. Богородиці (1836 р.) у с. Чорна Тиса, який, на жаль, не вдалося відновити.

Досить часто загальний вигляд храмів спотворюють присінки та ганки, які добудовуються в останні роки. Церква середньогуцульського стилю Св. Петра і Павла (1860 р.) в урочищі Білий Потік поблизу с. Ділове, до перебудови на початку 1990-х років мала при вході відкритий ганок з різьбленими стовпцями-колонами, що збагачувало весь західний фасад. Стіни були кожуховані гонтою. Після перекриття дахів і обшиття стін бляшаними модулями церква суттєво втратила первісний вигляд, а засклена галерея закрила різьблені стовпці-колони.

Менших втрат від перебудов і реконструкцій зазнали окремо стоячі від храмів дерев'яні дзвіниці. Так, у с. Вільховатий повністю збережена шестигранна дзвіниця зрубно-каркасної конструкції, яка є типовою для храмів Закарпатської Гуцульщини. Нижній ярус дзвіниці – зрубний, верхній, який відмежований від нижнього ярусу піддашшям – каркасний. Добре збереглися дзвіниці таких знаменитих пам'яток дерев'яного зодчества як хрещатой в плані п'ятизрубної Струківської церкви (1824 р.) та аналогічної в планувальному вирішенні церкви Преображення Господнього (1780 р.) в урочищі Плитуватий неподалік с. Лазіщина. Дерев'яна двоярусна дзвіниця поблизу Струківської церкви за своїми художніми та архітектурними якостями належить до найдосконаліших витворів дерев'яного народного зодчества. Нижній чотиригранний ярус зрубної конструкції гармонійно переходить у восьмерик каркасної конструкції з трьома зломами. Верхній ярус дзвіниці від нижнього відмежований піддашшям. Оздоблений різьбленою вишуканою композицією з хрестом, солярними знаками та датуванням “1813”.

Добре збереглася і дзвіниця поблизу церкви Преображення Господнього, яка знаходиться неподалік с. Лазіщина, в урочищі Плитуватий. Ця двоярусна дзвіниця досить рідкісної конструкції – обидва її яруси зрубної конструкції, відмежовані між собою широким піддашшям. Увінчана дзвіниця чотирисхилим наметовим дахом, який разом з піддашшям накритий гонтою.

У с. Стебному, з південно-західного боку від церкви Жінок Мироносиць (1855 р.), яка збереглася у первісному вигляді, розміщена ще одна цікава, добре збережена двоярусна дзвіниця зрубно-каркасної конструкції. Стіни нижнього зрубного ярусу вкриті дерев'яними шинглами, верхнього каркасного – вертикально шальовані дошками. Широке піддашшя, яке відмежовує яруси, опирається на фігурні випуски вінівців зрубу. Увінчана дзвіниця восьмисхилим наметовим дахом, який накритий гонтою.

До наших днів на Закарпатській Гуцульщині збереглося кілька пам'яток ще одного виду сакрального дерев'яного будівництва – каплиць. Так, у с. Чорна Тиса знаходиться одноярусна каплиця (XIX ст.), увінчана чотирисхилим наметовим дахом. Спорудив її у XIX ст. дід відомого провідника національно-визвольного руху Степана Ключурака – Федір Ключурак. Стіни каплиці добре збережені. Натомість дахи потребують оновлення крівлі (бажано гонтою або дранкою).

Рідкісна у своєму планувальному вирішенні, добре збережена, шестигранна каплиця-дзвіниця (XIX ст.) знаходиться у присілку Новоселиця поблизу Рахова. Споруджена вона власними силами та коштами місцевих господарів – Миколою Кравчуком та Степаном Козураком. До шестигранної вежі-дзвіниці примикає прямокутне в плані приміщення каплиці з гранчастим вівтарем. Над входом до каплиці нависає дашок, оздоблений профільно-прорізними лиштвами та ажурним різьбленням. Стіни каплиці вертикально шальовані дошками та шпуговані, дахи накриті бляхою. Підмурівок в деяких місцях потребує укріплення. Перед каплицею розміщений дерев'яний хрест з розп'яттям, виготовлений наприкінці XIX ст. Верхні рамена хреста захищені бляшаним півкруглим дашком, який збагачений ажурними прорізами.

У с. Хмелевому у первісному вигляді збереглася каплиця – дзвіниця невеликих розмірів, яка була споруджена наприкінці XIX ст. Це прямокутна в плані споруда зрубної конструкції. Над входом розміщена чотиригранна вежа, увінчана наметовим дахом. Західний фасад збагачений фронтоном з фігурно-прорізними

лиштвами. При вході – відкритий ганок з чотирма стовпцями-колонами. Дахи накриті гонтою. Незважаючи на невеликі розміри, завдяки вишуканим пропорціям і вдалому розташуванню, каплиця справляє враження більшої монументальної споруди.

Ще одна незвична каплиця каркасної конструкції знаходиться на околиці с. Вільховатий. Обидва яруси каплиці вертикально шальовані дошками, відмежовані між собою піддашшям. Каплиця має нетрадиційне для квадратної в плані споруди завершення у вигляді широко виступаючого двосхилого даху, який нагадує завершення місцевих оберегів.

До кінця 1940-х років існував ще один тип каплиць – обрядових. Вони споруджувалися на схилах гір і призначалися для освячування худоби перед випасом на полонинах, а також в місцях вирубок лісу, де відбувалися молебні. У радянський період майже всі вони були зруйновані. Завдяки сімейним фотоархівам та світлинам чеського дослідника 1920-х років Ф. Заплетала, можемо мати уявлення про ці невеликі за розмірами, але вишукані в пропорціях сакральні споруди XIX і початку XX ст. Конструктивно каплиці вирішувалися як зрубні, інколи зрубно-каркасні і каркасні, прямокутні або гранчасті в плані. Двосхилі або наметові дахи, як правило, увінчувалися ліхтарями та великими маківками з дерев'яними хрестами. Накриття було переважно гонтове. Досить часто входи в каплиці збагачувалися різноманітними (з більшими і меншими випустами) дошками та відкритими ганками з різьбленими стовпцями-колонами й ажурними або фігурно-прорізними лиштвами. Це можна прослідкувати на світлиці Ф. Заплетала 1921 року, де зображена каплиця, споруджена на початку XX ст. поблизу с. Стебник. Каплиця зрубної конструкції, прямокутна в плані, увінчана стрімким двосхилим дахом, який нависає над входом і опирається на різьблені стовці-колона, утворюючи відкритий ганок. Торцове завершення даху збагачене фігурно-прорізними лиштвами.

Над с. Білин, на схилі полонини Перелісок, поряд із стійлом для худоби і хатою-пастиркою, на початку XX ст. споруджена дерев'яна двоярусна, квадратна в плані каплиця-дзвіниця зрубно-каркасної конструкції, з невеликим круглим віконним прорізом на нижньому ярусі, який був кожухований гонтою. Споруда виконувала подвійні функції. Нижній ярус використовувався як каплиця. Верхній ярус каркасної конструкції, вирішений у вигляді галереї, слугував дзвіницею. На ньому були встановлені три невеликі дзвони. Яруси відмежовувалися широким піддашшям. Чотирисхилий наметовий дах увінчаний невеликою маківкою з різьбленим дерев'яним хрестом.

На околиці с. Косівська Поляна збереглася цікава обрядова капличка XIX ст., яка в радянські часи, коли відбувалося нищення релігійних споруд, була перенесена на подвір'я одного з місцевих жителів. Капличка прямокутна в плані, каркасної конструкції, вертикально шальована дошками. Двосхилий дах, який виступає над входом, увінчаний хрестом з розп'яттям та збагачений профільно-прорізними дошками і ажурним солярним знаком. На дверях – віконний проріз з рамою, вирішеною у вигляді хрещатої композиції. Завдяки свідомому селянину капличка збереглася у первісному вигляді.

У зв'язку з тим що стіни дзвіниць та переважної більшості каплиць, на відміну від інших сакральних споруд Рахівщини, не обшивалися бляхою чи пластиковими вагонками, вони збереглися у первісному вигляді.

Для того щоб запобігти руйнуванню існуючих пам'яток дерев'яного будівництва потрібен виважений підхід при реконструкції і ремонті кожної споруди, під наглядом досвідчених фахівців. При цьому слід заборонити самовільні прибудови і обмежити використання сучасних штучних матеріалів (вікон, вагонки, кривлі). При зведенні нових сакральних споруд архітекторам потрібно обов'язково враховувати традиції місцевого народного будівництва. У цьому напрямі вже є перші позитивні зрушення. Так, у 1993 році на полонині Рогнеска, що поблизу села Богдан, споруджена обрядова каплиця зрубної конструкції. Вона має всі ознаки середньогуцульського стилю – базилічну форму нави, бабинця і вівтаря, невелику вежу-дзвіницю, увінчану чотирисхилим наметовим верхом. Зруби каплиці відкриті, а дахи накриті гонтою. Аналогічні форми, але значно більших розмірів, має новозбудована дерев'яна церква зрубної конструкції у с. Луг.

Якщо збережені давні сакральні дерев'яні споруди перебувають під наглядом місцевих громад і священнослужителів, то такі пам'ятки дерев'яного будівництва, як давні житлові й господарські дерев'яні споруди, греблі і колиби потребують опіки з боку місцевих органів влади. Адже від багатьох з них залишилися тільки фрагменти, залишки або руїни.

З кінця XVIII ст. до середини XX ст. у верхів'ях річок Чорної і Білої Тиси існували унікальні технічні споруди – дерев'яні греблі “гаті”. Вони використовувалися для сплаву лісу. На той час це був найдешевший спосіб транспортування. Оригінальне і водночас складне технічне та архітектурне вирішення базувалося на багатих традиціях народного будівництва, витоки яких беруть початок ще з часів Київської Русі. Це, зокрема, пустотілі зруби-кліти та зруби, заповнені камінням – городні. Пустотілі зруби-кліти використовувалися

для спорудження верхніх ярусів [1] та виносних галерей-заборол [2, с. 18] Як і в оборонних спорудах минулого, так і в греблях, зруби-кліти, заповнені камінням, використовувалися для зведення найвідповідальніших і найміцніших дерев'яних конструкцій. Це, зокрема, спорудження перших ярусів, підпорних стінок і кашіць.

У верхів'ях річок Чорної та Білої Тиси діяло 12 гребель, а саме в таких урочищах: Апшинець, Балцатул, Говерла, Довжина, Квасний, Лазіщина, Рогнеска, Стебний, Стіг, Шаул.

Греблі являли собою цілий комплекс будівельних конструкцій, вузлів та механізмів. Довжина греблі, залежно від природних умов, коливалася від 25 (в урочищі Довжина) до 85 метрів (в урочищі Балцатул), ширина – від 4,5 до 8 метрів. Найдовша – Говерлянська гребля була споруджена в 1892–1894 рр., реконструйована в 1938–1940 рр., функціонувала до 1953 р. Площа, яку займала гребля, становила 5 гектарів, а об'єм водоймища сягав 94 тис. куб. м. На глибину від 3 до 5 метрів був викладений з колод і заповнений камінням фундамент греблі. Середня частина споруди з зовнішнього боку укріплювалася двома потужними перпендикулярними до греблі опорами та ступінчастими клітями, які для посилення конструкції заповнювалися камінням. Опори споруджувалися по обидва боки від основних воріт, крізь які випускали плоти “дараби”. Опори не тільки укріплювали греблю, вони спрямовували плоти у потрібному напрямку. В урочищах Богдан, Шаул, Квасний на греблях невеликих розмірів, з об'ємом води 15-20 тис. куб. м води, опори були відкритими. На більших греблях, з об'ємом води близько 100 тис. куб. м і площею понад 5 га, в урочищах Говерла, Балцатул, Стіг опори, як і основна конструкція греблі, мали дахи, накриті гонтою. Конструктивно і пропорційно вони відрізнялися, залежно від величини греблі. Наприклад, конструкції Говерлянської греблі були накриті двосхилими дахами, конструкції греблі на потоці Квасний – односхилими. Відразу за опорами греблі дно ріки було викладено дерев'яними настилами з колод, у вигляді двох-трьох сходинок, які приймали перший напір води і пом'якшували силу удару плотів по дну ріки. Поряд з основними воротами існували менші, крізь які регулювали рівень води під час сплаву. Підйомний механізм воріт являв собою своєрідну драбину, яка з'єднувалася з воротами. Довгими дерев'яними важелями щаблі драбини підважували – і ворота підіймалися на потрібну висоту. Поблизу греблі береги річки укріплювалися вузькими дерев'яними клітями-зрубамі, заповненими камінням, та відбійними і підпорними дерев'яними стінками.

Поперечні колоди-перев'язки стінок з'єднувалися з повздовжніми врубками у “ластівчин хвіст” з інтервалом близько 1 метра. Перев'язка верхніх колод відносно нижніх зміщувалася на половину відстані, що забезпечувало міцність конструкцій і можливість створювати криволінійні профілі. Такі дерев'яні конструкції мали ще одну перевагу – на відміну від городень, де глино-піщане заповнення сприяло швидкому загниванню колод [2, с. 137], кліти, заповнені камінням, не затримували воду і відповідно довго зберігалися. Про це свідчать залишки підпорних стінок на берегах Білої та Чорної Тиси, а також залишки греблі в урочищі Говерла.

Існувала чітка взаємопов'язана система сплаву лісу. Сезон сплаву тривав з квітня до листопада, два рази на тиждень – у середу та суботу, з 8 до 14 години. За один раз з усіх гребель сплавлялося близько 150 плотів. З лісосік до греблі деревину спускали по ризах – дерев'яних жолобах, які встановлювали на схилах гір і продовжували в міру зростання площі зрубу. Переважно спускали деревину одразу після дощу, або перед спуском змочували ризи водою. Деякі ризи будувалися вздовж струмка, щоб вони не просихали і могли слугувати в будь-який час. Щоб між деревом, яке спускали, і ризами не було великого тертя, з нього знімали кору. Дерево, готове до транспортування, називали “біланя”. Перед транспортуванням дерева по ризах наглядачі “варташі” вигуками “клай-го!” попереджували про небезпеку. Були трагічні випадки, коли дерева на великій швидкості вискакували з жолобів і травмували лісорубів. Вигук варташа “га-бо!” сповіщав про закінчення спускання стовбурів. В урочищі Чорного схили гір, на яких розміщувалися “rizи”, були настільки стрімкими і довгими (близько 500 м), що дерево від великої швидкості і тертя в деяких випадках загоралося.

Перед сплавом і формуванням плотів деревину сортували. Тонші стовбури використовувалися для передньої частини плотів, більші в діаметрі – для середньої і задньої. Ширина передньої частини “дараби” коливалася в межах 4-5 метрів, задньої – вдвічі більша. Сформовані плоти випускалися з кожної греблі у чітко визначений час, з інтервалом 10-20 хвилин, залежно від величини плотів. Більші плоти пили повільніше, менші – швидше. За кожною греблею був закріплений працівник “гатяр”, який слідкував за порядком на греблі. По вівторках і п'ятницях “гатярі” визначали розміри плотів та обстежували плинність води в потоках, а також звіряли свої годинники. За 40-60 хвилин до початку сплаву лісу випускалася певна кількість води, тому що швидкість плотів випереджала швидкість потоків води. Для сповільнення швидкості плотів використовували своєрідне гальмо – закріплене в задній частині плоту дерево з гілками (“волоцюга”). В

урочищі Довжина спуск був настільки стрімким, що керманічі в цілях безпеки вискакували з плотів і бігли складний проміжок по берегу, після чого знову заскакували на пліт і “вели” його далі. В урочищі Усте-Ріки знаходилася перша по течії річки пристань з назвою Ловачка, де плоти зупинялися на деякий час, щоб пропустити певну кількість води. Наступні пристані по течії ріки Тиси знаходилися в м. Рахові, урочищах Красне Плесо, Костилівка і с. Великий Бичків. У Великому Бичкові керманічі виходили на берег і поверталися назад, а плоти по безпечнішій рівнинній місцевості сплавлялися в Угорщину та інші країни.

Про масштабність лісосплаву на початку ХХ ст. свідчить той факт, що тільки шість гребель, розміщених на Білій Тисі щорічно пропускали по 500 тис. куб. м деревини. Один пліт “дараба” містив близько 130 куб. м деревини.

За радянських часів з упровадженням автомобільного транспортування лісу греблі почали занепадати. Останні греблі в урочищах Говерла, Балцатул, Стіг функціонували до середини ХХ ст.

Рахівчанин Василь Михайлович Катеринюк власноручно виготовив макет греблі, який міг би бути гідним експонатом новоствореного краєзнавчого музею. Автором цих рядків ведеться обстеження залишків гребель та робота над їхньою графічною реконструкцією. Було б доцільно відновити хоча б фрагменти частково збережених гребель і запровадити до них та до інших пам’яток дерев’яного будівництва туристичні маршрути. Це сприяло б подальшому розвитку туризму і відповідно притоку додаткових грошових надходжень для належного утримання всіх пам’яток дерев’яного будівництва (їхньому оновленню, реконструкціям, захисту) та підтримання всієї інфраструктури району на належному рівні.

Джерела та література

1. Раппопорт П. Очерки по истории военного зодчества X – XIII вв. // Материалы и исследования по археологии СССР. – М., 1956. – № 52.
2. Рожко М. Тустань – Давньоруська наскельна фортеця / М. Рожко. – К., 1996.
3. Сирохман М. Церкви України – Закарпаття / М. Сирохман. – Львів : Мс, 2000.

Резюме

ПАМ’ЯТНИКИ ДЕРЕВ’ЯНОГО ЗОДЧЕСТВА ЗАКАРПАТСЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ: ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНЫЕ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ

Козурак Н.С. (Львов)

В статье рассматриваются уникальные памятники народного деревянного зодчества: церкви, часовни, колокольни, а также плотины. На основе самостоятельно собранных экспедиционных материалов показаны особенности традиционного строительства на Раховщине, выделены основные конструктивные принципы, присущие каждому типу сооружений, проанализировано их художественно-декоративное решение. Особое внимание уделено проблемам сохранения произведений народной архитектуры.

Ключевые слова: народное деревянное зодчество, охрана памятников архитектуры, церкви и часовни, технические сооружения в Карпатах.

Summary

MONUMENTS OF WOODEN ARCHITECTURE OF THE CARPATHIAN HUTSULS: ART, DECORATIVE AND DESIGN FEATURES AND PROBLEMS OF CONSERVATION

Kozurak M.S. (Lviv)

The article discusses the unique monuments of folk wooden architecture: churches, chapels, bell towers and dams. Based on independently collected archival materials author shows the features of traditional construction in Rakhov region, the basic design principles inherent in each type of structures, he analyzes their artistic and decorative features. Special attention is focused on the problems of preservation of works of folk architecture.

Key words: folk wooden construction, protection of monuments, churches and chapels, technical installations in the Carpathians.

Приймич М.В.

(Ужгород)

ЦЕРКОВНЕ МАЛЯРСТВО ЙОСИПА БОКШАЯ У КОНТЕКСТІ ІДЕЙ НАЦІОНАЛЬНОГО РОМАНТИЗМУ

УДК 75 (477.87) : 271.4 – 526.62

Анотація: У статті йдеться про роль церковного малярства Йосипа Бокшая в поширенні ідей національного романтизму. Автор детально описує окремі роботи на сакральну тематику, вважаючи художника одним із найкращих виразників суспільних ідей, які ставали актуальними у тогочасній Підкарпатській Русі.

Ключові слова: церковне малярство, ікона, національна ідея, романтизм.

Сьогодні церковне малярство Йосипа Бокшая викликає великий інтерес, проте похвалитися належним вивченням цього питання досі не можемо. Зокрема, ще не зроблено належної систематизації та класифікації його спадщини у цій галузі, уже не кажучи про спроби з’ясувати його творчі підходи у розписах для церков краю. Очевидно, що елемент релігійного світосприйняття художника тут проявився сповна. Однак поряд з цим у його творах зауважуємо зростання історичної свідомості, що проявилось у виразному історизмі зображуваних сюжетів, а також зауважуємо зростання ролі національного чинника, що проявлялось у певній ідеалізації закарпатського селянства. Щоб побачити небезпідставність наших поглядів, у цій статті зупинимося на кількох ранніх творах художника, які розкривають особливості його творчого підходу.

Серед перших монументальних творів художника можемо вважати розписи у храмі Найсвятішого серця Ісусового (1876) монастиря ЧСВВ в Ужгороді. Церкву, яка належала грецькій громаді, було викуплено 22 вересня 1900 р., а з 1912 р. вона стала монастирським храмом, поряд з яким, завдяки старанням єпископа Юлія Фірцака, було зведено василіанський монастир та колегіум. Десь після 1923 р. на склепінні храму Йосип Бокшая виконав композицію “Василій Великий – засновник чернецтва” [5, с. 25]. Щось певне сказати про цей живопис дуже важко, бо до нашого часу він не зберігся. Тільки наступний за часом твір може пролити деяке світло і на принципи стінопису у церкві василіанського монастиря.

У 1927 р. на запрошення єпископа Петра Гебея (1924–1931) художник розпочав роботу у каплиці єпископської резиденції. Готуючись до відповідальної справи, він активно працював над ескізами. Серед таких можемо згадати, наприклад, замальовок, що знаходиться у Закарпатському обласному музеї ім. Йосипа Бокшая, який чомусь атрибутований під 1929 р. [4, с. 21]. Це ескіз трапезієподібної форми “Святий Іван Золотоустий на літургії”; композиція стала основою для створення стінопису в єпископській каплиці “Апофеоз літургії св. Івана Золотоустого”. Поряд з нею художником було створено ескіз до розпису “Св. Миколай Мирлікійський роздає дари”. Пошук композицій для стінопису відбувався досить активно і не тільки в межах формальних виражальних принципів, а й в плані ідейної концепції. На це вказує порівняння ескізів “Помноження Христом хлібів” та “Св. Миколай Мирлікійський роздає дари”, які демонструють композиційну та ідейну близькість. Навіть начерки орнаменту у верхніх кутах композиції схожі поміж собою. В силу невідомих нам причин художник відмовляється від сюжету помноження хлібів Христом, дійство якого мало розгортатися на тлі закарпатського краєвиду, і розпочав працювати над темою роздачі хлібів єпископом Миколаєм у Мирі Лікійській. Про те, що ці ескізи готувалися для розписів у каплиці, свідчать обидві композиції, на яких помічаємо в однакових одягах фігуру на колінах на передньому плані, жіночу постать з піднятими руками, чоловіка, що схилив голову, та жіночу постать, яка тримає посудину з хлібами.

Зважаючи, на головну ідею, яку переслідував художник, можемо припустити причини зміни композиції. Загалом у композиції “Апофеоз літургії св. Івана Золотоустого” у самій назві бачимо ідею возвищення чи обожнення події. Таке ставлення до літургії у художника є не поодиноким явищем, воно проявляється у багатьох творах. Таємничість, яка проявляється у цих композиціях, зумовлена вірою художника, який сприймає літургію саме як уприсутнення Христа у Церкві. Друга композиція повинна була відобразити присутність Христа у повсякденному житті через вчинки милосердя. Саме у композиції “Помноження хлібів” художник прагнув відтворити подію, яка показала багатьом свідкам, що перед ними податель життя, стимулювавши багатьох просити його стати їхнім царем. Найвірогідніше, що художник відмовляється від цієї ідеї на користь іншої, більш зрозумілої на Закарпатті композиції, а саме “Роздача дарів св. єпископом Мирлікійським Миколаєм”. Саме через образ св. Миколая Чудотворця був добре зрозумілим кожній людині прояв милосердя у повсякденному житті. Таким чином, художник творить немов перегук містичної присутності Христа у Святих Дарах під час літургії та у вчинках милосердя, де може проявлятися любов до

ближнього, у чому розуміємо присутність Христа. Про те, що маємо підстави робити таку інтерпретацію зазначених композицій, свідчить зображення у західній частині каплиці Христа на тлі двох веж Кафедрального собору. Тобто йдеться про присутність Христа у своїй Церкві.

Ескізи для розпису витримані в легкій живописній манері, де зауважуємо належну увагу до попередньої традиції сакрального мистецтва на Закарпатті. Підкреслена увага до ілюзорності та просторовості, притаманна бароковій манері, активно використовувалася принаймні з кінця XVIII ст. у розписах храмів. Важливо відзначити, що саме таким мистецтвом захоплюється переважна більшість населення у краї аж до сьогодні. Емоційність, динамізм та чуттєвість барокового живопису стали надзвичайно близькими для населення. Тож, беручись до однієї з перших своїх монументальних композицій у каплиці єпископської резиденції в Ужгороді, художник був змушений зважати на смаки населення та кліру. Особливо ефектними стали медальйони із зображенням чотирьох різних за стилем будівництва церков з чотирьох регіонів Закарпаття. Це дає підстави говорити, що зображеннями церков художник хотів передати єдність у різноманітності тогочасної Мукачівської єпархії. Північно-західна частина краю представлена церквою бойківського типу із с. Ужок (Великобerezнянський р-н), південно-західна – церквою лемківського типу із с. Плоского (Свалявський р-н), північно-східна – церквою гуцульського типу з с. Ясіня (Рахівський р-н), а південно-східна – марамороською готичною церквою із с. Стеблівка (Хустський р-н). Усі чотири композиції виконано на основі попередніх, створених на пленерах, ескізів.

У Біблії художник шукав відповіді на питання, які хвилювали його та суспільство, що наповнювало його полотно повчальним змістом. До таких творів можемо віднести композицію-триптих, що складається з тем: “Притча про митаря та фарисея”, “Передача ключів св. Петрові”, “Притча про блудного сина”. Використання орнаментики та одна тема, співзвучна з композицією у єпископській каплиці, дає змогу говорити, що художник виконував зазначений твір десь у тому ж часі, що і розписи 1927 р. у єпископській каплиці. Як у зазначеному творі, так і при виконанні розписів у єпископській каплиці художник намагається поєднати ілюзорні жанрові композиції з декоративними медальйонами та орнаментикою. В орнаменті зауважуємо спроби створити плетиво рослинних мотивів на зразок візантійських. Художник широко використовує золоте тло, на яке лягають хмари, що співзвучне, наприклад, із зображенням Богородиці в апсиді собору св. Володимира у Києві. Зазначений твір було створено для каплиці Учительської семінарії, для якої ж було виконано ескізи “Святі Руської землі” та “Святі Східної Вселенської Церкви”, які датовано 1935 р. Для тієї ж каплиці було виконано широковідому річ “Христос серед дітей”, яка призначалася як напрестольний образ. Твір, як і попередні ескізи, датовано 1935 р. А це, у свою чергу, дозволяє нам висловити припущення, що каплиця Учительської семінарії була розписана не у 1920-х рр. [3, 38], а десь після того, як було виконано ескізи для каплиці 1935 р.

Особливо цінними є зазначені два ескізи, які у поєднанні з вівтарним образом “Христос серед дітей” мають також значну виховну функцію. Бокшай чудово розумів значення унаочнень, бо саме наприкінці 1920-х рр. він виконав таблиці-унаочнення з життя Підкарпатської Русі для шкіл Чехословацької Республіки. Тому виконання композиції “Христос серед дітей” актуалізувало для студентів Учительської семінарії значення і роль учителя. А витоки тих чеснот, яким треба вчити, розкривалися через зображення “Святих Руської землі” та “Святих Східної Вселенської церкви”, що ставило семінаристів у контекст національної та світової культури.

Виконання останніх двох ескізів дає підстави припустити, що, перебуваючи на території України, художник мав змогу безпосередньо чи опосередковано ознайомитися з досягненнями церковного мистецтва Києва. У цьому пересвідчуємося, порівнявши естетику та принципи формотворення в композиціях Трапезної церкви Києво-Печерської лаври, наприклад, з твором Бокшай “Святі Руської землі”, зокрема, при порівнянні зображень святих у трапезній та образів св. Антонія і Феодосія Печерських на полотні. А поява зображення Софії Київської чи храму, що нагадує давньоруські багатокупольні храми, на задньому плані композиції “Святі Руської землі” [2], вказує на велику увагу художника до української історії та духовності. Свідченням цього є зображення св. князя Володимира та св. княгині Ольги, свв. Бориса і Гліба, свв. Антонія і Феодосія Печерських та св. Йосафата. І, якщо св. Йосафат на Закарпатті був популярним і шанованим святым, як, до речі, й свв. Антоній та Феодосій Печерські, то свв. Борис і Гліб були майже невідомі широкому загалу. На бокшайській композиції св. Йосафат немов показує глядачеві на витоки його віри, на князів – засновників християнської держави та монахів – засновників чернечого життя. Це дає нам певні підстави вважати композицію програмним твором художника.

Виконання полотен “Вчителі Східної Вселенської церкви” та “Святі Руської землі” – до речі, обидві підписано автором кирилицею (нині зберігаються у Закарпатському художньому музеї) [4, с. 22] – припадає

на 1934–1935 рр. Витримана декоративність та позолота тла свідчить про намагання автора слідувати традиціям іконопису. Композиція “Вчителі Східної Вселенської церкви” представляє, виходячи з атрибутики, зображення трьох святителів: св. Василя Великого (Кесарійського), поряд з ним св. Григорій Богослов (Назіанзин), св. Іван Золотоустий зображений на колінах у червоному філоні з відкритою книгою, а поряд зі св. Григорієм Богословом бачимо Григорія Нисського. Праворуч дві фігури легко ідентифікуються, бо тут маємо зображення єпископа з книгою і монаха з хрестом у руках. Очевидно, що це характерна іконографія свв. Кирила і Методія. Залишається тільки фігура єпископа, який тримає у руках Ужоцьку церкву. Якщо припустити, що бойківська триверха церква тут зображена як символ Трійці, тоді можна б було вважати фігуру колінопреклоненого єпископа зображенням св. Афанасія Олександрійського, який обстоював догмат Св. Трійці і божественну природу Христа. Однак пізніше в Ужгородському кафедральному соборі Й. Бокшай цього святого виконав у чорних монаших одягах, а от одного з останніх отців церкви – св. Івана Дамаскіна зобразив сивобородим старцем у єпископських одягах, який досить схожий на святого з Ужоцькою церквою у руках. Хоча, зважаючи на традиційну іконографію св. Афанасія та символіку храму як Св. Трійці, було б логічніше пов’язувати це зображення саме з ним.

Важливо відзначити, що робота над цими творами збігається з часом, коли художник працював над іконостасом для храму Св. Духа (1933-1934) [6] монастиря ордену редemptористів у місті Михайлівці (Словаччина). Проект храму та дзвінниці для цього монастиря розробляв визначний український архітектор Володимир Січинський. Це хрестово-купольний п’ятиверхий храм, що своїми формами нагадує церковні споруди давньокиївської традиції. Можна припустити зустрічі Бокшай з Січинським у цьому часі, що є досить вірогідним. У цю пору архітектор працював над проектом дерев’яної церкви у Нижньому Комарнику (споруджена 1937 р.) і, вірогідно, мешкав десь на території сучасної Східної Словаччини. Така зустріч є досить можливою, а порозуміння між митцями могло бути досить легким, бо обидва походили із священничих родин. У творчості обох митців можемо зауважити багато спільних рис, які формувалися особливою увагою до історії рідного народу. Видається дуже цікавим факт, що куполи на храмі, зображеному на композиції “Святі Руської землі”, надзвичайно схожі до куполів, які спорудив Володимир Січинський у Михайлівцях. Такий інтерес Бокшай до української культури у цьому часі можна також пояснити контактами художника з В. Січинським. А останній протягом часу будівництва мав перебувати у Михайлівцях, адже архітектор був змушений вести авторський нагляд за процесом і якістю роботи. А це, у свою чергу, дає змогу нам припустити, що художник, який виконував намісні образи для цього ж храму, не міг не зустрітися з архітектором.

Можливо, саме цими контактами можна пояснити такий інтерес художника до творення цілої низки образів, які поєднували зразки матеріальної культури краю з загальноукраїнськими мотивами. Наприклад, церква з Ужка на руках у святого, а на тлі – образ Софії Київської. Можемо припустити, що не тільки живописні композиції намісного ряду, але і проект іконостасу сюди виконувався саме Й. Бокшаєм. Іконостас в монастирі редemptористів у Михайлівцях встановили в 1935 р. Оскільки орден був латинського обряду, то перший настоятель монастиря редemptористів грецького обряду Ян Закопал запропонував ідею низького іконостасу з відкритим престолом. Згодом схожий іконостас за проектом художника було встановлено в с. Доробратово (Іршавський р-н) у храмі св. Миколи Чудотворця. Тому можемо припустити, що проект іконостасу належить Й. Бокшаю, а ідея низького іконостасу могла з’явитися у нього після російського полону. Маємо підстави твердити, що художник міг бачити храм Софії Київської та її іконостас, що на ту пору складався тільки з намісного яруса, а також на таке вирішення міг вплинути іконостас у соборі св. Володимира у Києві.

З фактів, наведених вище, можемо зробити висновок, що на початку творчих пошуків у церковному малярстві художник проявляв не тільки свої захоплення бароковим малярством, але і значною мірою уже в єпископській каплиці зауважуємо значний вплив ідей романтизації свого краю. Це особливо виразно проявилось через зображення чотирьох храмів на її склепінні. Значною мірою наростання історизму зауважуємо у композиції “Святі Руської землі”, де виразно проявилися ознаки національних орієнтирів художника. Таким чином, можемо говорити, що творчість Йосипа Бокшай значною мірою позначена тими ж ідеями, які формували культуру українського населення на Закарпатті у першій половині XX ст. Саме ці ідеї національного романтизму породили літературу Луки Дем’яна та Василя Гренджі-Донського. Це дозволяє нам вважати художника одним із найкращих виразників суспільних ідей, які ставали актуальними у тогочасній Підкарпатській Русі.

Джерела та література

1. Зайцев О., Біксей Л. – Ужгород, 2004. – С. 21. (Святий Йоан Золотоустий. 1929 р. Картон, темп, ол. 73.5x87. Ж.447. Закупка ЗХМ в 1952 р.).
2. Закарпатський художній музей ім. Й. Бокшая / [авт. тексту О. Приходько, Г. Риждова, Л. Біксей] – Ужгород : Шарк, 2004. – (Фотоальбом).
3. Кобаль Й. Ужгород відомий і невідомий / Й. Кобаль. – Львів : Світ, 2003. – С. 38.
4. Мистецтво Закарпаття: Каталог творів із фондів музею / [авт.-упоряд. Зайцев О. та Біксей Л.] – Ужгород, 2004. – С. 22. (Святі Руської землі. 1935 р. Полотно, темпера. 150x200. Ж.464. Від облвиконкому Закарпатської області в 1952 р.; Святі Православної церкви. 1935 р. Полотно, темпера. 150x201. Ж.469. Від облвиконкому Закарпатської області в 1952 р.).
5. Сирохман М. Церкви України. Закарпаття / М. Сирохман. – Львів : МС, 2000. – С. 25.
6. Січинський Володимир Юхимович / <http://100v.com.ua/uk/Sichinskiyi-Volodimir-Yuhimovich-person>

Резюме

ЦЕРКОВНА ЖИВОПИСЬ ІОСИФА БОКШАЯ
В КОНТЕКСТЕ ІДЕЙ НАЦІОНАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА

Приймыч М.В. (Ужгород)

В статті речь іде о роли церковной живописи Иосифа Бокшая в распространении идей национального романтизма. Автор подробно описывает отдельные работы на сакральную тематику, считая художника одним из лучших выразителей общественных идей, которые становились актуальными в тогдашней Подкарпатской Руси.

Ключевые слова: церковная живопись, икона, национальная идея, романтизм.

Summary

PAINTING CHURCH JOSEPH BOKSHAY
IN THE CONTEXT OF IDEAS NATIONAL ROMANTICISM

Pryimych M.V. (Uzhgorod)

This article focuses on the role of Joseph Bokshay church painting in spreading the ideas of national romanticism. The author describes in detail some work on sacred subjects, the artist considers one of the best exponents of the social ideas that were current at that time Subcarpathian Rus.

Key words: church painting, an icon, a national idea, romanticism.



Фото 1. “Святі Східної Вселенської Церкви”, 1935 р. Ескіз, виконаний Й. Бокшаєм для каплиці Учительської семінарії в Ужгороді.

Фото 2. “Святі Руської землі”, 1935 р. Ескіз, виконаний Й. Бокшаєм для каплиці Учительської семінарії в Ужгороді.

Франків У.Р.

(Львів)

ПРАЗНИЧНІ ІКОНИ РИБОТИЦЬКОЇ СТИЛІСТИКИ
З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ У ЛЬВОВІ

УДК 7.046.3[7.021.3+7.035...1]

Анотація: У статті розглядаються празничні ікони з церкви с. Семенівка Пустомитівського р-ну Львівської обл., що містяться у фондовій збірці Музею народної архітектури та побуту у Львові. Ікони були написані анонімним автором у стилі риботицького осередку, на що вказує манера письма та кольорова гама досліджуваних ікон. Семенівські празнички, як і більшість ікон провінційних малярів, вирізняються спрощеною іконографією з цікавими вирішеннями композицій ікон. Зацікавлення викликають певні національні елементи в іконографії та вбранні у тогочасний світський і літургійний одяг персонажі семенівських празничків. Іконографія розглянутих нами ікон вказує на I пол. XVIII ст. як час створення ікон празничного ряду з церкви с. Семенівка.

Ключові слова: празничні ікони, іконографія, стилістика, риботицький малярський осередок, анонімний автор.

Ікони риботицького осередку чи риботицької стилістики входять у коло зацікавлень дослідників вже більше як півстоліття. Ще на поч. 60-х рр. XX ст. Риботичі як центр народного малярства стали об'єктом дослідження українських, польських, словацьких мистецтвознавців. Західноукраїнське містечко Риботичі, що входило до складу давніх поселень Галицько-Волинського князівства (тепер є у складі Речіпосполитої, розташоване неподалік від Перемишля на березі потоку Віар), було одним з найбільш відомих центрів народного іконопису XVII-XVIII ст. [14, с. 21] і протягом двох століть користувалося великою популярністю у мешканців малих містечок та сіл. Творчість риботицьких малярів була відомою далеко за межами регіону, що зумовило поширення іконопису “риботичької роботи” як в околицях Перемишля, Санока, Самбора, Добромилля, сіл західного Прикарпаття та Закарпаття, так і в Східній Словаччині (зберігаються у Словацькій національній галереї та Шариському музеї Бардейова) та Румунії (зберігаються в музеї в Сігеті) [21, с. 17-18; 27, с. 12].

Дослідження протягом десятиліть іконописної спадщини риботицького осередку: його часових меж функціонування, стилістики і техніки письма, імен іконописців та способу розповсюдження їхніх іконописних творів, виразилось у друкованих публікаціях українських і закордонних авторів. Серед них варто назвати таких дослідників як Жолтковський П.М. (“Український живопис XVII-XVIII ст.” [15]), Свецицька В.І., Откович В.П. (“Українське народне малярство XIII-XX століть” [21], його ж “Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст.” [20]), Александрович В. (“Нові дані про риботицький малярський осередок другої половини XVII ст.” [13]) та статті Косів Р. про окремі ікони риботицької стилістики зі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького [17; 18]. Крім українських авторів творчість риботицьких малярів досліджували Frický A. (“Ikony z východného Slovenska” [27]), Nowacka J. (“Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach”), Biskupski R. (“Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku” [26]), Tkáč Š. (“Ikony słowackie od XVI do XIX wieku” [30]).

Збережені до нашого часу ікони риботицького малярського осередку знаходяться переважно у музейних колекціях Львова, Перемишля, Кракова, Сянока, Ланцута та у церквах Прикарпаття і Закарпаття. Як зауважує В. Откович, серед львівських музеїв пам'ятки риботицького іконопису зберігаються “в основному в Національному музеї, невеличка їх кількість є також у фондах Львівської картинної галереї” [20, с. 49-50]. Саме зі збірок цих двох музеїв ікони риботицької стилістики увійшли до наукового обігу завдяки старанням наукових працівників, головно Національного музею у Львові ім. А. Шептицького, які щораз повніше і ґрунтовніше намагаються їх вивчити. У наукових дослідженнях як вітчизняних, так і закордонних авторів майже зовсім не фігурують ікони “риботичької роботи” зі збірки Музею народної архітектури та побуту у Львові. Можна назвати лише статтю Р. Косів “Ікона на полотні “Св. Євстахій в житті” 1685 р. з церкви у с. Гринів на Львівщині: іконографія та атрибуція” [18, с. 5], у якій згадується про антимінс риботицької стилістики зі збірки МНАП у Львові, та магістерську роботу колишнього реставратора, а тепер головного хранителя фондів МНАП Р. Сірого “В'їзд до Єрусалиму” в українській іконографічній традиції. Проблема канону (на прикладі аналізу ікони кінця XVII – початку XVIII ст. с. Семенівка Львівської області), в якій автор досліджує реставровану ним ікону риботицького письма з колекції нашого музею. Така невтішна в плані дослідження ситуація для іконописної колекції МНАП у Львові склалася з огляду на те, що профіль

музею є зосереджений саме на архітектурі та побуті сільського населення, а цінна іконописна збірка, що сформувалася у музеї, відійшла на другий план. Ситуацію намагалася виправити музейна дослідниця і реставратор Н. Шамардіна, опублікувавши у 1994 р. книжку “Українська ікона XV-XVII ст.” [25], в якій досліджуються ікони з колекції МНАП, проте авторка зупиняється переважно на професійному малярстві, зокрема Сеньковича, Петраховича, Домарацького, Поляховича, Рутковича, чиї твори були повернуті до життя у Музеї народної архітектури та побуту у Львові.

Надзвичайно цінна, хоч і не дуже численна, збірка іконопису МНАП містить окрім професійного іконопису ще й ікони народних майстрів, до числа яких належать пам’ятки “риботицької роботи”, частину з яких буде розглянуто у цій статті. Метою даного дослідження буде хоч би частково заповнити прогалину у дослідженні іконописної колекції МНАП та впровадити до наукового обігу ікони риботицької стилістики з нашої музейної збірки. Це дозволить розширити коло вже добре відомих пам’яток риботицького письма та збагатити наукові дослідження у цій галузі, яка вже досить довгий період часу привертає увагу науковців, але досі ще не до кінця вивчена.

У нашій розвідці зупинимось на розгляді ікон празничного ряду іконостасу з церкви с. Семенівка Пустомитівського р-ну Львівської обл. Ікони з с. Семенівка були привезені до музею музейними працівниками Бориславом Рибаким та Наталією Шамардіною у 1982 р. Стан більшості ікон був пошкоджений, решти – задовільний. Реставрація цих пам’яток була проведена лише у 2000-2003 рр. музейним реставратором Р. Сірим, завдяки чому було очищено ікони, знято пізніші фрагментарні перемальовування ікон олійними фарбами та відкрито елементи авторського живопису і сріблене тло ікон, тоноване під золото, яке було замальоване фарбою голубого кольору. Реставрація ікон дала можливість кращого “відчитання” манери живопису автора, його особливості та стилістичні ознаки. Також, що не менш важливо, реставрація забезпечила ікони від подальшої руйнації і надала їм презентабельного вигляду для експонування.

Досліджувані нами празнички намальовані на смерекових дошках, покритих шаром левкасу, і обрамлені накладною рельєфною золоченою рамкою. Тло ікон є гладке, покрите сріблом, але тоноване під золото. Авторський живопис виконаний темперними фарбами. Така технологія іконного малярства вказує на те, що іконописець застосовував загальноприйняті принципи написання ікони, що було характерним і для малярства риботицького осередку [21, с. 19].

Щодо стилістики празничних ікон з церкви с. Семенівка, то вона виразно вказує на риботицький малярський осередок. Хоча до реставрації побачити чітку стилістику ікон, яка би вказувала на малярський осередок, було достатньо важко. Замальовані олійними фарбами ікони не давали такої можливості. Проте ситуація сильно змінилася після реставраційних робіт, завдяки яким відкрився авторський живопис і давні ікони зазвучали у своїй первісній красі та дали можливість простежити стилістичні ознаки конкретного осередку. Отож, маляр в празничках із с. Семенівка застосував характерні для риботицьких ікон художні засоби. Тракткування форми маляром є площинне. Також він застосовує чорну графічну лінію, якою обводять контури і прорисовує складки одягу. Чорний контур в необхідних місцях живопису змінює свою інтенсивність та забарвлення на лінію коричневого кольору, що надає зображенню злагоженості звучання. Кольорова гама семенівських ікон є дуже обмеженою і зводиться до застосування сіро-голубого, червоного, охрового, білого, чорного і оливкового кольорів. В загальному її можна охарактеризувати як сріблясту. Водночас самі кольори є покладені локальними плямами, без застосування півтонів [15, с. 277–279; 20, с. 57; 30, с. 37]. Типовим для риботицьких іконописців є й зображення ликів святих на наших іконах. Маляр застосовує білила для карнації ликів, графічну лінію для виділення частин лица (носу, очей, зіниць та брів) та червоний пігмент для зазначення губ та рум’янців на щоках [20, с. 57].

Празничні ікони з с. Семенівка, як і більшість ікон того часу, не підписані автором і не мають зазначеної дати написання. Визначити авторство ікон є досить складно, оскільки діяльність риботицького осередку є досить довгою – протягом двох століть, а підписаних риботицькими малярами ікон є досить мало. Аналізуючи манеру письма іконописця празничків із с. Семенівка, стилістику та їхню іконографію, можна побачити певну схожість цих ікон з іконами, які знаходяться в музеях та церквах Польщі та Словаччини, де працювали риботицькі майстри. Схожість стилю та манери письма зауважується досить сильно в іконі “Стрітєння Господнього” XVIII ст. з Бориславки з семенівськими празничками, що сильно проявляється у написанні ликів, особливо немовля Христа з ікони “Стрітєння” та ангелів, які тримають мандорлу Христа на семенівській іконі “Вознесіння Христа” [1]. Лінія, якою маляр окреслює краї плащів персонажів, та спосіб зображення архітектури на обох іконах також однакові.

Схожі за іконографією і стилем письма є наша ікона “Благовіщення” [2] та однойменна ікона XVIII ст. з Динова (ІМ Сянок), де спосіб зображення архітектури, балдахіну над Богородицею, лілії в руках ангела

та його орару, а також вирішення верхньої частини зображення у вигляді півкола хмар з голубом та променями є ідентичними.

Цілковито ідентичними за іконографією є ікони “Введення в храм Пресвятої Богородиці” [3] з празничного ряду, який ми досліджуємо, та з церкви Арх. Михаїла зі Шеметковце в Словаччині (кін. XVII ст.). На тлі архітектури Єрусалимського храму, більше подібного на церкви XVII-XVIII ст., зліва зображений первосвященик Захарія з простягнутими уперед руками, за ним стоїть левіт у дияконському одязі з книгою в руках, а перед ними по центру ікони зображено маленьку Богородицю з короною на голові і книжкою під пахвою, за якою стоять дві дівиці з прикрасами на головах і свічками в руках, позаду яких йдуть святі Анна і Йоаким. У правому верхньому куті зображено на пагорбі архітектуру у вигляді церков. Вся дія відбувається на посрібленому і тонованому під золото тлі. Варто зазначити, що й накладні рельєфні і золочені рамки цих двох ікон є однакові. Але манера зображення ликів на словацькій іконі відрізняється від семенівської ікони “Введення”, що не дає можливості приписати ці ікони одному маляру.

За іконографією або за способом малювання архітектури можна побачити подібність і в іконі “Преображення” XVIII ст. з Мощаньця (ІМ Сянок) чи іконі “Тайна вечеря” 1701 р. з Чертіжа (церква Преображення Господнього) до празничних ікон з нашої музейної збірки, але знову ж таки манера зображення лиць є іншою. Подібність перелічених вище ікон до семенівських празничків є досить виразною, але оскільки вони написані анонімними авторами, тому й не відкривають ім’я майстра празничних ікон з колекції МНАП.

Ікони риботицької стилістики, які схожі до певної міри за манерою письма з празничними іконами з с. Семенівка, знаходяться й у колекції Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. Це ікона “Богородиця Мати Милосердя / Св. Миколай” XVII-XVIII ст. невідомого походження та намісна ікона “Успіння Богородиці” XVII-XVIII ст. з іконостасу церкви Успіння Богородиці в Шептичах Самбірського р-ну Львівської обл. Беручи до уваги манеру письма одягу персонажів, лінію, якою зазначаються складки одягу, зображення віночків на головах дівчат, спосіб зображення архітектури та дерев на іконах, простежуємо певну схожість почерку у зображеннях празничних ікон іконостасу з церкви с. Семенівка та вищеназваних ікон з НМЛ, які Р. Косів розглянула у статті “Іконографія та атрибуція ікони риботицької стилістики “Богородиця Мати Милосердя / Св. Миколай” зламу XVII-XVIII ст.”. Проте, порівнюючи лики осіб, представлених на цих іконах, можна зауважити відмінність авторських почерків. Лики на празничних іконах з церкви с. Семенівка є масивнішими і сама манера пропису лиць є грубшою у порівнянні з іконами зі збірки НМЛ, які п. Роксолана приписує риботицькому маляру І. Крулицькому [17, с. 51]. Характер ликів на семенівських іконах є іншим, ніж той, що притаманний ликам ікон з НМЛ та усіх інших вищеназваних ікон з Польщі та Словаччини. Це виявляє індивідуальний почерк анонімного автора, який працював у стилі майстрів риботицького осередку і дотримувався давнього звичаю не підписувати намальовані ним ікони.

При розгляді празничних ікон церкви с. Семенівка постає питання можливого часу створення цих пам’яток українського сакрального мистецтва. Порівняння наших ікон з іншими іконами, які мають стилістичну та іконографічну подібність, вказують на період кін. XVII-XVIII ст. В описах, які подані в інвентарних картках музею, ці ікони відносяться до XVII ст., але для точнішого визначення часу постановки семенівських празничних ікон варто звернути увагу на їхню іконографію.

Ікони празничного ряду, які становлять предмет нашого дослідження, представляють дванадцять празників Церковного року, серед яких дві ікони із загальноприйнятого складу замінені, а саме: замість ікон “Різдва Богородиці” і “Стрітєння” зображено “Воздвиження Чесного і Животворящего Хреста” та “Покров Богородиці” [28, с. 137]. Визначити, у якій послідовності були розміщені ікони у празничному ряді важко, хоч спроба визначити час написання ікон дає підстави стверджувати про історичний (згідно з біблійною хронологією) уклад празничків із с. Семенівка, який зустрічається в українському іконостасі вже з кін. XVI ст. [28, с. 122].

Іконографічними зразками для провінційних малярських осередків була, як відомо, широкодоступна на той час книжкова гравюра, яка широко розповсюджувалась у XVII ст. [21, с. 19]. Такі гравюри становили основу для іконописних зображень, але маляр не прагнув копіювати друковані гравюри, а творчо переосмислював та інтерпретував їх, відповідно до свого таланту та вишколу, що проявилось в індивідуальній манері іконописців.

Звертаючи увагу на іконографію празничних ікон із с. Семенівка, зауважуємо, що іконописець застосовує переважно канонічні іконографічні зразки, але з нашаруванням елементів західноєвропейського релігійного малярства, присутніх в українській іконографії починаючи з XVI ст., а широкого застосування вони набули у XVII-XVIII ст. [16, с. 152–153]. Схрещення східної і західної традицій в українському сакральному мистецтві особливого звучання набуло в народному іконописному малярстві, де нарративність ікон стала їх типовою ознакою [15, с. 279; 21, с. 19]. Такий розповідний характер притаманний і празничним іконам

с. Семенівка, у яких маляр спрощує іконографічно-образну систему канонічних сюжетів і впроваджує певні реалістичні елементи, так характерні для малярства ренесансу і бароко.

Риси західного релігійного малярства, що увійшли в традиційні іконографічні схеми, можна побачити у способі зображення архітектури на семенівських іконах “В’їзд Христа у Єрусалим” [4], “Різдво Христове” [5] та “Введення Богородиці у храм”. І хоч архітектура на риботицьких іконах умовна, як зауважує В. Свенціцька, все ж “не позбавлена реальності авторських спостережень” [21, с. 19]. Так, на іконі “В’їзд Христа у Єрусалим” в’їзна брама і Єрусалимський храм нагадують архітектуру церков Львова XVII ст. На іконі “Введення Богородиці у храм” зображена трикупольна церква з хрестами, яка, на думку А. Данилюка, схожа на львівську церкву Успіння Пресвятої Богородиці, а Вифлеєм на іконі “Різдва Христового” представлений у вигляді однокупольної церкви. В іконі “Різдва Христового” цікавим є також застосування автором елементів канонічної іконографії західноєвропейського зразка, який функціонував в українському малярстві вже з кін. XVI ст. [22, с. 207]. Богородиця зображена сидячою на троні з опертими на підніжок ногами, що виражає її царську гідність як матері Царя Христа. Марія зображена як в іконі “Поклоніння волхвів”. Поруч неї у яслах на червоному полотні лежить немовля Ісус, а перед ними стоять двоє пастухів, що прийшли привітати новонародженого. Цікавим є те, що маляр, зображаючи дашок стайні з дерев’яними підпорами, під яким зображено Богородицю з Ісусом та Йосифом, а на задньому плані – вола і осла, всю сцену розміщує на фоні скелі з чорною печерою, характерною для східної іконографії “Різдва”. Скеля на іконі зображена дуже умовно у вигляді лещадок, без вимальовування пейзажів. У такий спосіб іконописець поєднав елементи традиційної іконографії з впливами західного релігійного малярства.

Характерні для української іконографії XVII-XVIII ст. реалістичні елементи, що проявлялись і в умовності одягу персонажів, відбилися й у семенівських празничках – в зображенні переважно світських людей у типовому для того часу одязі. На іконі “В’їзд Христа у Єрусалим” у традиційній іконографічній сцені, яка зображає в’їзд Христа верхи на ослаті в Єрусалим, за яким йдуть дванадцять апостолів, а при брамі міста Ісуса зустрічають мешканці Єрусалиму, якими виступають в даному випадку первосвященик та багатий міщанин. Іконописець мешканців міста зображає не в типовому для іконографії цієї сцени одязі, а в одязі, характерному його часу: первосвященик вбраний у єпископську мітру та плащ з хутряною обшивкою, а горожанин – в міщанський одяг з великим коміром та капелюх. Подібно вбраних людей бачимо також на однойменній іконі II пол. XVII ст. Івана Хировського з церкви в Улючу (МНБ Сянок), де міщани, що зустрічають Христа при брамі міста, мають такі ж капелюхи та коміри на одязі, а старозавітний священик – плащ з хутром. Такі зображення людей у світському одязі з хутром можна побачити на гравюрах вже з середини XVII ст., наприклад гравюра “Цар Манасія” майстра Іллі у Біблії (1645-1549 pp.) [24, с. 211]. Цікавою деталлю в зображенні на семенівському празничку є галузки, які первосвященик та горожанин тримають у руках для привітання Христа. Ці галузки схожі на вербу, а не на пальму, традиційну у візантійській іконографії. У такий спосіб маляр вносить національні елементи в іконографію ікони, передаючи в ній українську традицію використовувати у Квітну неділю вербові галузки. Застосування такого елемента ще можемо побачити на іконі з Сухого Поточу XVII-XVIII ст. (НМЛ), де чоловік, вітаючи Христа, тримає у руках вербову галузку.

Тогочасний міський характер одягу бачимо також на особах в іконах “Успіння Богородиці” [6] та “Преображення Господнього” [7]. Невіруючий юдей у сцені “Успіння” представлений у чорному капелюсі та одязі з широким білим коміром, а апостол Петро у композиції “Преображення” вбраний у одяг з маленьким коміром та гудзичками на грудях. На іконі “Успіння Богородиці” XVII ст. з Міролі бачимо ту ж сцену відрубання рук нечестивому євреєві, який одягнений в такий самий чорний одяг з білим коміром та чорний капелюх, як і на семенівській іконі “Успіння”. Можна припустити, що тогочасні ортодоксальні євреї носили подібне вбрання, бо зображені на народних іконах XVII-XVIII ст. персонажі, що представляють євреїв, одягнені в однаковий вищеописаний стрій. 31. Це потверджує зображення на іконі “Каменування Св. Степана” XVII ст. з Крайне Черне.

На іконі “Введення Богородиці у храм” увагу привертає зображення трирічної Богородиці, яка одягнена у червону сукню, підперезану на поясі, та білі мештики, а на голові має корону як цариця. Поруч неї стоять дві дівички, також у сукнях та з квітковими вінками на головах, а за первосвящеником стоїть левіт у дияконському вбранні: біла далматика та червоний орар з білими хрестами. Зображаючи старозавітних і новозавітних осіб, маляр одягає їх у притаманний для його часу літургійний і світський одяг, тим самим наближаючи їх до людей.

Велику цікавість викликає зображення царя на іконах “Воздвиження Чесного Хреста” та “Покрови Богородиці”, у яких він зображений як король з короною на голові (на іконі “Покрови”), у червоному плащі з

хутром, штанах, підколінках та взутий у черевики, на шиї у нього зав’язана хустинка, а в руках він тримає рукавички (на іконі “Воздвиження”). Його чорне довге волосся нагадує парик, який носили тодішні королі. Зазначимо, що у XVII, а особливо у XVIII ст. в українському малярстві зазнав розквіту портретний жанр [19, с. 92], а зображення царя на наших іконах схоже на портрети польських королів цього часу (наприклад, Якуба Собеського (1743 р.)). На іконі “Воздвиження Чесного Хреста” цариця Олена також зображена у жіночому одязі того часу – біла блузка і шнурований корсет, з довгим розпущеним волоссям та короною на голові. Дівички, які стоять біля цариці, на головах мають вінки – такі ж, як на іконі “Введення”, а жінки зображені з покритими головами, що відповідало звичаям українців.

Подію Воскресіння Христа, яка становить найбільше свято у церковному році, зображено на семенівських празничках відповідно до західноєвропейського іконографічного зразка, який почав функціонувати в українській іконографії з кінця XVI ст. Відповідно до нього воскреслого Христа зображають стоячим на гробі у червоній накидці та з хоругвою у руці. До найстаршого такого зразка належить ікона “Воскресіння Христа” з Рави Руської (НМЛ). На іконі з с. Семенівка [8] по центру зображений Воскреслий Христос як переможець з червоною хоругвою в лівій руці, а правицею благословляє. Його оточують півколом білі хмари, які неначе творять мандолу (славу) навколо Христа. По боках від гробу стоять два воїни з піднятими шаблями, а третій воїн лежить перед гробом сплячий. На цій іконі, як і на іконах “Воздвиження Чесного Хреста” [9] та “Покрови Богородиці” [10] римські воїни зображені у лицарському вбранні та зі шлемами на головах.

Перелічені вище барокові елементи живопису, виражені у зображенні одягу чи побутових елементів, відповідали духу часу, у якому творив народний маляр. Тут щиро і безпосередньо проявилась гармонія між людиною і природою, де людина є показана у середовищі природному і соціальному [19, с. 91]. Зображення на іконах втрачають до певної міри свою ератичність, образи святих стають близькими людям, вони повні щирої теплоти та простоти. На цих іконах стали відбиватися естетичні вподобання людей, для молитовної практики яких вони були написані.

Празничні ікони з с. Семенівка, такі як “Богоявлення” [11], “Вознесіння Христа”, “Зіслання Святого Духа” [12], “Успіння Богородиці”, “Воздвиження Чесного Хреста” та “Покрови Богородиці” написані згідно з традиційною східнохристиянською іконографією, проте з деякими характерними для цього часу змінами або оригінальними художніми вирішеннями. Так, на іконі “Вознесіння Христа” увагу привертає вирішення малярем проблеми браку площі для представлення усіх дванадцятьох апостолів на зображенні. Тому у нижній частині композиції на фоні пагорба він зображає у центрі Богородицю, біля якої стоять два ангели, ледь звернені до неї, та по одній фігурі на повний зріст апостолів, решта апостолів зазначені лише у вигляді голів. Такий самий мотив, де апостоли ховаються за пагорбом, бачимо у деревориті “Вознесіння Христового” в “Тріоді квітній”, надрукованій у Львові 1642 р. [23, с. 301], що міг послужити взірцем для семенівського іконописця. У такий спосіб маляр вдалося дотриматися канонічної іконографії при обмеженій площі іконної дошки.

Іконографія ікони “Богоявлення” з с. Семенівка є традиційною для того часу. Вода у річці не покриває ціле тіло Христа, а є заниженою до половини композиції і творить горизонт із зображенням берега. Таку занижену лінію води у сцені Хрещення Ісуса бачимо вже на гравюрі з “Апостола” 1639 р., надрукованого у друкарні М. Сльозки [28, с. 86]. На семенівській іконі Христос стоїть у воді зі схрещеними на грудях руками, що виражає покірне прийняття волі Отця та є натяком на положення Христа до гробу, що в свою чергу вказує на Святу Тайну Хрещення. Цікавою деталлю в іконографії цієї ікони є червоний плащ, який накинутий на плечі Ісуса, що вказує на Його царську гідність. Таке художнє вирішення зустрічається ще на двох іконах “Богоявлення” з I пол. XVIII ст. з Дешна (ІМ Сянок) та з монастиря василянців у Варшаві [28, с. 286].

Празничок “Зіслання Святого Духа” написаний за іконографічною схемою XVII-XVIII ст., у якій виділяється роль Богородиці у даній події, що сидить на престолі у центрі між дванадцятьма апостолами [28, с. 409]. Таке ж зображення є на деревориті з “Тріоди Київської” (Київ, 1631 р.) та з “Апостола” (Львів, 1654 р.). У семенівському празничку над головами апостолів зображено червоні вогняні язички, які символізують сходження на них Святого Духа. Зверху над Марією є ще одне символічне зображення Святого Духа у вигляді голуба у променях, чим провінційний іконописець хотів краще підкреслити Його присутність у даній події. Схожими за стилістикою і композиційним вирішенням є ікони “Зіслання Святого Духа” з Волкової XVIII ст. та з Рогатина I пол. XVIII ст. (ІМ Сянок) [28, с. 412].

На завершення звернемо увагу на ікону “Преображення Господнього”, в іконографії якої від другої половини XVII ст. з’являється багато суттєвих змін. Як зауважує М. Яноха, під впливом західної традиції змі-

нуються зображення Ісуса Христа, який тепер почав зображатися динамічно, з розпростертими руками, а не статично. Містична гора Фавор змінюється на символічний пагорб [28, с. 312–313]. На нашій іконі “Преображення Господнього” з с. Семенівка чітко відобразилися вказані вище зміни. Гора зображена у вигляді зеленого пагорба, не поділеного на три вершини. Верхню і нижню частини композиції розділяє пасмо хмар у формі півкола. На хмарах стоїть Христос, який динамічно піднімає угору праву руку, а ліву руку тримає на рівні грудей у жесті благословення. Це говорить про те, що маляр за зразок міг використовувати дереворит, а тому й зображення рук у дзеркальному положенні. Нетиповим є зображення старозавітних пророків Мойсея та Іллі, які не стоять поруч Христа, а напівлежать на хмарах. Схоже зображення зустрічається на гравюрі, надрукованій в Почаєві 1737 р., де Христос підняв ліву руку, а пророки напівсидять на хмарах. Також на гравюрі Н. Зубрицького “Преображення” в “Акафісті”, виданому у Львові 1699 р., старозавітні пророки зображені у півпостатях [28, іл. 468]. Така напівсидяча поза Мойсея та Іллі з’являється на іконах “Преображення” з XVIII ст. Наприклад, ікона “Преображення” з Мощаньця XVIII ст. має таке зображення пророків і майже ідентичну іконографію до однойменної ікони з с. Семенівка. Це дає підставу припустити, що семенівські празнички були намальовані у I пол. XVIII ст., а не у XVII ст., як вони датовані в музейних описах. Хоч певні стилістичні ознаки, такі як гори у формі лещадок, срібне тло, відсутність мальовничих пейзажів, можуть вказувати на більш ранній період написання ікон, тобто на кін. XVII ст., проте деякі елементи іконографії, які зустрічаються у дереворитах і самих іконах лише з XVIII ст., а також іконографічні та стилістичні паралелі наших ікон з іншими іконами риботицької стилістики переважно XVIII ст., схиляють нас віднести семенівські празнички до I пол. XVIII ст.

Проаналізовані стилістика, манера письма та іконографія празничних ікон з с. Семенівка дають можливість побачити в них риси конкретного малярського осередку та визначити час створення цих ікон, що є надзвичайно важливим для кожної музейної збірки. Завдяки цьому дослідженню збільшується значимість колекції іконопису МНАП та поповнюється перелік ікон під означенням риботицької стилістики. Впроваджені до наукового обігу досліджувані нами празнички з с. Семенівка Пустомитівського р-ну повніше розкривають багатство українського народного малярства, тепер ще більше доступного для кола спеціалістів та всіх зацікавлених людей.

Джерела та література

1. Фонди Музею народної архітектури та побуту у Львові (далі – ФМНАП:) Ап-13575/466 – ікона “Вознесіння Христа”.
2. ФМНАП Ап-13569/460 – ікона “Благовіщення”.
3. ФМНАП Ап-13576/467 – ікона “Введення в храм Богородиці”.
4. ФМНАП Ап-13566/457 – ікона “В’їзд Христа у Єрусалим”.
5. ФМНАП Ап-13577/468 – ікона “Різдво Христа”.
6. ФМНАП Ап-13571/462 – ікона “Успіння Богородиці”.
7. ФМНАП Ап-13574/465 – ікона “Преображення Господнього”.
8. ФМНАП Ап-13573/464 – ікона “Воскресіння Христа”.
9. ФМНАП Ап-13572/463 – ікона “Воздвиження Чесного Хреста”.
10. ФМНАП Ап-13568/459 – ікона “Покрови Богородиці”.
11. ФМНАП Ап-13567/458 – ікона “Богоявлення”.
12. ФМНАП Ап-13570/461 – ікона “Зіслання Святого Духа”.
13. Александрович В. Нові дані про риботицький малярський осередок другої половини XVII ст. / В. Александрович // Народна творчість та етнографія. – К., 1992. – № 1. – С. 59–63.
14. Александрович В. Майстри “малих” осередків українського малярства історичного перемишльсько-львівського регіону першої половини XVII століття / В. Александрович // Соціум. Альманах соціальної історії. – Вип. 10. – С. 9–30.
15. Жолтковський П. Український живопис XVII–XVIII ст. / П.М. Жолтковський. – К., 1978. – 327 с.
16. Історія українського мистецтва: в 6 т. – Т.3. – Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. Ред. П.Г. Юрченко. – К., 1968. – 437 с.
17. Косів Р. Іконографія та атрибуція ікони риботицької стилістики “Богородиця Мати Милосердя / Св. Миколай” зламу XVII–XVIII ст. / Р. Косів // Пам’ятки України : історія та культура. До 100-річчя відкриття Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – К., 2013. – № 12. – С. 46–53.
18. Косів Р. Ікона на полотні “Св. Євстахій в житті” 1685 р. з церкви с. Гринів на Львівщині: іконографія та атрибуція / Р. Косів. – 11 с. // irbis-nbu.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?...
19. Кривач Д. Українське мистецтво. – Т. 3 / Д.П. Кривач, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова. – Львів, 2005. – 267 с.
20. Откович В. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. / В.П. Откович. – К., 1990. – 94 с.
21. Свенціцька В. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / В.І. Свенціцька, В.П. Откович. – К., 1991. – 302 с.

22. Словник українського сакрального мистецтва / Ред. М. Станкевич. – Львів, 2006. – 287 с.
23. Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу / В. Стасенко. – К., 2003. – 333 с.
24. Степовик Д. Київська Біблія XVII століття. Дослідження нездійсненого біблійного проекту митрополита Петра Могили / Д. Степовик. – К., 2001. – 239 с.
25. Шамардіна Н. Українська ікона XV–XVII століть / Н. Шамардіна. – Львів, 1994. – 16 с.
26. Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. Tekst: R. Biskupski. – Warszawa, 1991. – 135 s.
27. Frický A. Ikony z východného Slovenska / A. Frický. – Košice, 1971. – 169 s.
28. Janocha M. Ukraińskie i Białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczpospolitej / ks. M. Janocha. – Warszawa, 2001. – 560 s.
29. Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich / Red. J. Kułakowska-Lis. – Olszanica, 2008.
30. Tkáč Š. Ikony Słowackie od XVI do XIX wieku / Š. Tkáč. – Warszawa, Bratysława, 1984. – 202 s.

Скорочення

ІМ Сянок – Історичний музей в Сяноку.
НМЛ – Національний музей у Львові ім. А. Шептицького.
МНАП – Музей народної архітектури і побуту у Львові.
МНБ Сянок – Музей народного будівництва в Сяноку.

Резюме

ИКОНЫ ПРАЗДНИКОВ РИБОТИЦКОЙ СТИЛИСТИКИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА ВО ЛЬВОВЕ

Франків У.Р. (Львов)

В статье рассмотрены иконы праздников из церкви в с. Семенівка Пустомытвского р-на Львовской обл., которые хранятся в фондовой коллекции Музея народной архитектуры и быта во Львове. Иконы были написаны анонимным автором в стиле риботицкого иконописного центра, на что указывает манера письма и цветовая гамма икон. Праздничные иконы с. Семенівка, как и множество икон провинциальных мастеров, отличаются упрощенной иконографией с интересным решением композиции икон. Интерес вызывают некоторые национальные элементы в иконографии и персонажи в светской одежде и литургическом облачении, свойственными времени написания икон. Иконография рассмотренных нами праздников указывает на I пол. XVIII в. как время написания икон с. Семенівка.

Ключевые слова: иконы праздников, иконография, стилістика, риботицький іконописний центр, анонимный автор.

Summary

THE HOLIDAY'S ICONS OF RYBOTYCKYJ STYLE FROM LVIV MUSEUM OF NATIONAL ARCHITECTURE AND RURAL LIFE FOUNDS COLLECTION

Frankiv U.R. (Lviv)

This article is dealing with holiday's icons from church of Semenivka village, Pustomyty district, Lviv region, by now preserved in Lviv Museum of National Architecture and Rural Life founds collection. The icons are done in the rybotyckyj center represented at colors and painting style by anonymous author. For Semenivka's holiday's icons, as for most of icons done by provincial painters, simple iconography and specific icons composition are typical. The most interesting are national elements in iconography and dressed in that time secular and liturgy garments characters of Semenivka's holidays. The iconography of studied icons points on the beginning of XVIII century as a time of creating the holiday's icons from church of Semenivka village.

Key words: holiday's icons, iconography, style, rybotyckyj painting center, anonymous author.

Пелех М.І.
(Львів)

ГАЛИЦЬКІ ІКОНИ “ВОЗДВИЖЕННЯ ЧЕСНОГО ХРЕСТА” XVII–XVIII СТ. ЯК СИМВОЛИ СТАВРОПІГІЇ

УДК 7.04:27-526.62-564.12-565.9-312.8(477.83/.86)"16/17"

Анотація: У статті висвітлюються сучасні дослідження розвитку іконографії “Воздвиження Чесного Хреста” як символу Ставропігії у Галичині. Проводиться стилістичний аналіз пам’яток та особливості трактування теми упродовж XVII–XVIII ст. Окрема увага звертається до джерел символіки цього сюжету.

Ключові слова: ікона, іконографія, ктиторський портрет, християнське мистецтво, Ставропігія.

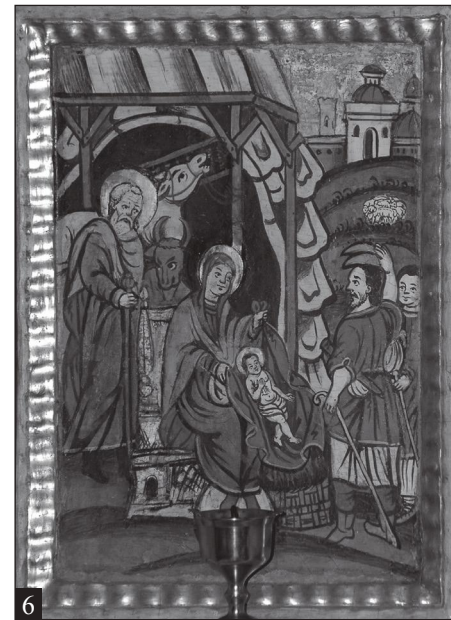
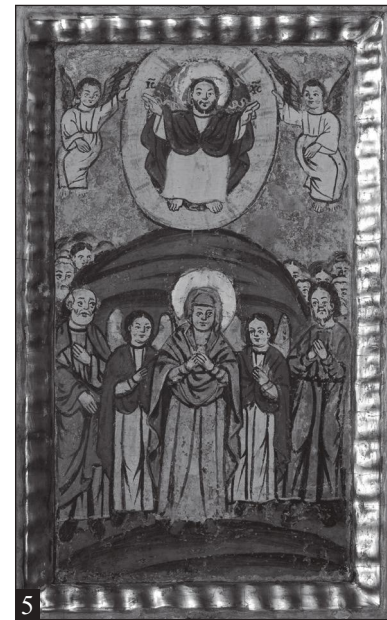
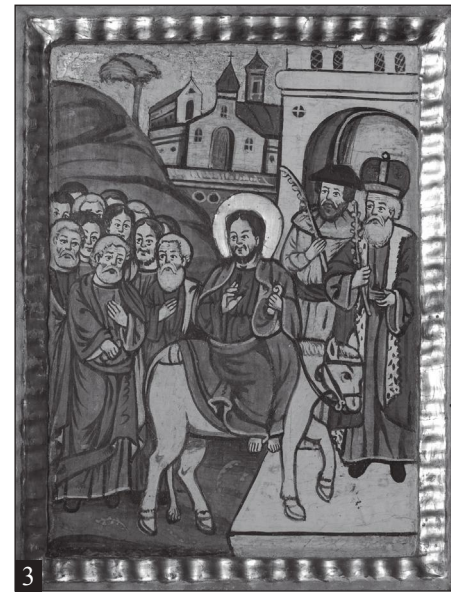
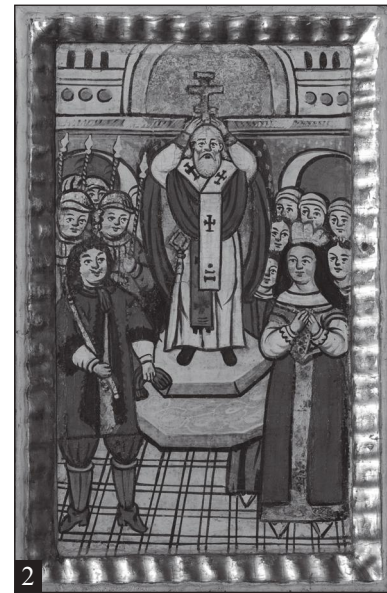


Фото 1. Ікона “Введення Богородиці в храм” I пол. XVIII ст., с. Семенівка.

Фото 2. Ікона “В’їзд Христа Єрусалим” I пол. XVIII ст., с. Семенівка.

Фото 3. Ікона “Воздвиження Чесного Хреста” I пол. XVIII ст., с. Семенівка.

Фото 4. Ікона “Преображення Господнього” I пол. XVIII ст., с. Семенівка.

Фото 5. Ікона “Вознесіння Господнього” I пол. XVIII ст., с. Семенівка.

Фото 6. Ікона “Різдво Христове” I пол. XVIII ст., с. Семенівка.

Публікація присвячена осмисленню значення символу львівського братства – Ставропігійальному семираменному хресту, який встановлений на метопах фризу під куполом у центрі абсиди екстер’єру Успенської церкви у Львові, та розвитку іконографії Воздвиження Чесного Хреста у Галичині. Проводиться стилістичний аналіз збережених пам’яток та особливості трактування теми упродовж XVII–XVIII ст.

Художньо-стильові особливості та іконографію галицьких ікон у різні роки досліджували В. Откович [7], О. Сидор [9, 10], М. Яноха [16]. Дослідження І. Іванчо [2], Ю. Катрія [4], Д. Туптала [13], М. Квлівідзе [5] та ін. зосереджені на символічній природі та літургійному змісті іконних сюжетів.

Мета статті провести стилістичний аналіз пам’яток та особливості трактування теми упродовж XVII–XVIII ст. Простежити розвиток сюжетно-тематичного репертуару та іконографічні особливості сюжету “Воздвиження Чесного Хреста” упродовж XVII–XVIII ст. у Галичині. Виявити джерела символіки цього сюжету.

Із другої половини XVII ст. у Галичині спостерігається розвиток даної іконографії, особливо це стосується великоформатних намісних ікон, які перебували у храмах, присвячених Воздвиженню Чесного Хреста. Висуваємо припущення, що власне присвоєння Львівському братству статусу ставропігії і привело до зацікавлення та пізнішого розширення цієї іконографічної тематики в українському сакральному мистецтві. Львівське братство організоване при церкві Успіння Пресвятої Богородиці у Львові ще з 1589 р. [3]. Упродовж XVII ст. в Україні спостерігається розвиток іконографії Ставропігійського хреста. Ставропігія (від грец. “ставрос” і “пігіон” – встановлення, або поставлення хреста) – автономна православна церковна одиниця (церква, монастир, братство), яка підлягає юрисдикції безпосередньо патріархові і користується спеціальними правами. На Україні право ставропігії мали інші церковні братства: Києво-Печерська Лавра (1589), Богоявленське братство і Манявський Скит (1620), Луцьке Хресто-Воздвиженське братство (1623), Межигірський Спасопреображенський монастир (1687) [2].

Для вшанування Хреста Господнього в Єрусалимі, у зв’язку з його віднайденням матір’ю римського імператора Костянтина Оленою (325-326), у IV ст. був встановлений один з дванадцяти празників – Воздвиження Чесного Хреста [11, с. 57–59]. Іконографія склалася у Візантії ще у IX ст. У центрі ікони традиційно на возвищенні (амвоні) – архієпископ, який “воздвигає” хрест догори. Поруч стоять отці церкви – Йоан Златоуст і Василій Великий (творці літургії) та ін. Посприяв цариці тогочасний єрусалимський патріарх Макарій. Для того щоб численні вірники побачили здалеку відшуканого Хреста Макарій “став на найвищому місці і вчинив воздвиження” (тобто підніс його вгору). Відтоді й започаткувалося свято Воздвиження Чесного Хреста [13, с. 255]. Найдавніші українські зображення вміщені у Київському псалтирі 1397 р. [11, с. 57-59.] Теми Воздвиження Чесного Хреста присутні в київських стародруках: “Меч духовний” (1666 р.), “Труби словес проповідних нарочития...”, “Труби на дні нарочития праздников...” (1674 р.) Лазаря Барановича, “Мінея загальна з святковою” (1680 р.) [11, с. 57-59].

Воздвиження Чесного Хреста в іконописі протягом XVII ст. набуло подальшого розвитку в застосуванні барвистих колористичних відношень та світлотіньовому моделюванні форм. У намісній іконі “Воздвиження Чесного Хреста” XVII ст. з Хрестовоздвиженського храму в Дрогобичі у центрі композиції стоїть на ступінчастому амвоні сивобородий патріарх Макарій. Він тримає на витягнутих руках Хрест. На передньому плані подані групи людей, що зібралися для урочистої події, які традиційно зображалися у намісних іконах із розширеною іконографією. В цих іконах підкреслений високий соціальний стан цариці Олени та імператора Костянтина.

У іконі із Миколаївської церкви Якторова другої третини XVII ст., що створена для Хрестовоздвиженського Язеницького монастиря [8, с. 169–170] відтворений чин воздвиження та прославлення Хреста в

інтер'єрі храму. Серед присутніх осіб вгадуються відомі світські особи того часу, а саме члени Ставропігійського братства та тогочасне духовенство. Можливим автором ікони є Микола Петрахнович-Мороховський, який намалював апостольський ярус, страшний цикл та “Голгофу” для братської Ставропігійської церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Львові.

Кульмінацією намісного ярусу є символічна ікона, яка розташована на місці храмової “Воздвиження Чесного Хреста”, за змістовим та теологічним звучанням. Це урочиста багатофігурна композиція високопрофесійного мистецького письма. Ікона створена згідно з галицькою іконописною традицією на тлі інтер'єру храму. На ній зображена ренесансна за архітектурою сіра апсида східної частини церкви із двома колонами. В цій іконі маляр зумів втілити кілька популярних тем кінця XVI-XVII ст.: віднайдення, піднесення та прославлення Святого Хреста [4, с. 194]. На це вказують зображення цариці Олени, величезний у співвідношенні до ікони дерев'яний хрест, кількість присутніх, що зібралися на урочисту подію. Представлені тут особи поділені на три сюжетні групи і розміщені на двох горизонтальних рівнях. На передньому плані, в одній групі зі світськими особами, зображені імператор Костянтин та цариця Олена. У Костянтина одяг орнаментована мотивом розквітлого граната, зверху накинуто довга кармінова делія. В Олени довга накидка з золототканим рослинним узором, на голові – намітка-серпанок, вишита на кінцях золотим стрічковим узором. Голови обох царів увінчують корони, руки схрещені на грудях. За ними стоять представники вищих тогочасних шляхетських родин. Обличчя постатей опрацьовані в об'ємі у тричвертному ракурсі до хреста, але одяг зображений з певним сплюсненням об'єму. Суспільну значущість імператора Костянтина, цариці Олени, світських осіб підкреслюють статичні та врівноважені рухи та жести та індивідуальними рисами характеру.

Заслугує на увагу припущення, що автор спробував відобразити кількох тогочасних відомих впливових світських осіб. Імовірно, іконописець відтворив за імператором і царицею Костянтина Острозького, позаяк риси, якими він наділив представлену особу, близькі з тими, які бачимо на портреті Костянтина Острозького (Львівський історичний музей). На іконі із Якторова автор подав постать із зосередженим суворим поглядом, стиснутими вустами і випуклими очима. Ці риси свідчать про вольовий характер, впливовість та могутність князя. За ним стоїть, можливо, шляхтич Кшиштоф Збаразький [6, с. 169]. Можливо, серед інших зображений у чернечому вбранні Костянтин Корнякт (бл. 1517-1603 рр.). Він був членом Ставропігійського братства і ктитором Успенської церкви у Львові [12]. За постаттю Корнякта в іконі, вірогідно, змальовані двоє синів Корнякта – Костянтин-молодший та Олександр (1612-1639 рр.). В цих молодих обличчях підкреслена відвага та переконлива впевненість.

У групі навпроти стоять представники духовенства. Ліворуч від хреста вирізняється постать з ознаками єпископської влади – в мантиї, із жезлом. Біля ієрарха, вірогідно, стоїть тогочасний ігумен Язеницького монастиря. За ним зображені монахи з непокритими головами і у чернечих рясах. Обличчя монаха, що стоїть між єпископом та ігуменом, подібне до лику центрального ангела ікони “Трійця Старозавітна з гостинністю Авраама” (1630 р.) (ЛМНА), авторство якої, згідно з атрибуцією Н. Шамардіної, належить М. Петрахновичу-Мороховському [15, с. 9, іл. 12].

Другий план композиції – подіум – складається із двох рівнів: нижній застелений тканиною кармінового кольору, а верхній – рожевою. На верхньому рівні представлена третя група осіб – четверо осіб високого священничого чину, котрі встановлюють великий п'ятираменний хрест, який сягає вершини композиції. Обабіч хреста стоять два архієреї у сакосах із широкими рукавами, поверх якого вбрані великі омофори. Ліворуч – архієрей, сакос якого оздоблений численними хрестами [2, с. 64], а праворуч – рапортним орнаментом стилізованого розквітлого граната, на боці у нього – ромбовидна палиця (меч духовний). Діагонально витягнені руки двох ієрархів додають динаміки композиції, що є кульмінацією твору – Воздвиженню Чесного Хреста [4, с. 199]. В обох архієреїв навколо голів широкі золоті німби. За ними підтримують святий хрест двоє архідияконів. Сцену фланкують два диякони: ліворуч від хреста – у далматиці кармінового кольору із оливковим орарем, інший – у блакитній з червоним орарем. Обидва диякони з довгими запаленими свічками та кадилом.

Загалом композиція ікони вирізняється цільністю задуму. Застосовано лінійну перспективу, постаті святих на подіумі подано в меншому масштабі, ніж світських осіб на передньому плані. Ікона є важливим свідченням секуляризації іконопису, властивою творам цехових іконописців чи портретистів львівського осередку.

В іконописі іконографія Воздвиження Чесного Хреста протягом XVII ст. набула подальшого розвитку, збільшується кількість присутніх вірян, застосовуються барвисті колористичні відношення та світлотіньове моделювання фігур. У намісній іконі “Воздвиження Чесного Хреста” XVII ст. з Хрестовоздвиженської

церкви в Дрогобичі у центрі композиції стоїть на ступінчастому амвоні сивобородий патріарх Макарій. Він тримає на витягнутих руках Хрест. Вбранням підкреслюється соціальний стан цариці Олени та імператора Костянтина, таку ж одяг бачимо у вельмож, відтворених на парадних портретах XVII ст.

У відомій іконі “Воздвиження” 1686 р. с. Ситихова (Національний музей у Львові) сюжет розгортається в інтер'єрі українського храму з хорами. Більшість зображених з духовенства та міщан мають індивідуалізовані риси характеру. Постаті, які стоять за царем і царицею, схожі до польського короля Яна Собеського та його дружини Марії (на численних тогочасних портретах). На передньому плані зображено родину донатора з дітьми. У цьому творі особливо загострена внутрішня психологізація рис характеру людей – риса, яка вирізняє українське барокове малярство [10, с. 34].

Інший іконографічний варіант застосований в іконі “Воздвиження Чесного Хреста” с. Міжгір'я (колекція Студіону), із рідкісною іконографією парного зображення імператора Костянтина, цариці Олени, які з обох сторін підтримують древко Св. Хреста з терновим вінцем. В іконі урочисто представлено високе суспільне становище царів, що передане насамперед у костюмах. Імператор Костянтин у срібленому лицарському обладунку. Поверх військових шат накинуто мантия червоного кольору із східним візерунком. Цариця Олена у святковому вбранні з довгою золототканою білою накидкою. На головах царські корони. Їхні погляди звернені на глядача, немовби зверху вниз, завдяки застосованому прийому завищеної перспективи. Ікона вирізняється тонкою психологічною характеристикою персонажей, що спричинило розвиток парадного портрету як нового жанру мистецтва.

В іконі “Воздвиження Чесного Хреста” із монастиря із Манявського скиту, авторства Йова Кондзелевича та підписом: “Всемирное воздвижение Чесного и Животворящего креста...” подія свята набуває “символічно-всеохоплюючого характеру” [9, с. 28]. На Воздвиження зійшлися, крім царя та цариці, незліченні маси людей. Іконографія ікони пов'язується із Голгофським хрестом, асоціюється із знаряддям та символами страти Ісуса, довкола середхрестя хреста – терновий вінець, цвяхи, симетрично перехрещені спис та тростина з губкою. Угорі над середньою поперечиною хреста – мотив затемненого сонця та місяць, як наслідок того, що під час розп'яття Спасителя настала темнота [16, с. 466]. Прославленню подвигу служить і напис, який розміщений на табличці з ініціалами (титлами): Ісус Назарянин, Цар Іудейський. По новому вирішений простір ікони. Більшу частину простору композиції займають дев'ять клейм, на семи з яких – таїнства, а на двох більших – композиції “Розп'яття з пристоячими” та “Зняття з хреста”. Композицію окремих таїнств у картушах було використано з Требника 1646 р. як іконографічне джерело. В іконографію твору введені тогочасні портретні типи архієреїв, один з яких (праворуч від хреста) – Київський митрополит Варлаам Ясинський [9, с. 29].

Рідкісна ікона “Воздвиження Чесного Хреста” XVIII ст. знаходиться у музеї “Дрогобиччина” у м. Дрогобич. У центрі композиції зображений монументальний хрест, який доповнений по колу дев'ятьма круглими клеймами із Страстями Господніми із західноєвропейською іконографією. У верхньому клеймі розміщена тема “Розп'яття з пристоячими”. Найбільшого розвитку тема Розп'яття із страстями набула в українському сакральному мистецтві протягом XVI–XVII ст. Багатосюжетні страсті були обов'язковим елементом церковного інтер'єру. Іконні композиції страстей на поч. XVII ст. утворювали цілий ярус відомих іконостасів у Галичині.

Велелюдні групи людей, святи – Йоан Златоуст і Василій Великий та інші особи священничого сану, царі Костянтин та Олена розміщені у поземі ікони. Цей сюжет ілюструє розвиток просторових форм даної іконографії.

Сакральні об'єкти, створені на замовлення ставропігійських братських середовищ та монастирських осередків, сприяли утвердженню православної віри. Українська ікона того часу набуває світського характеру з виразними прикметами національного стилю, з яскравим колоритом та реальним середовищем. Під впливом західного мистецтва фігури святих зображують більш природно, із світлотіньовим моделюванням ликів. Значно збагачується кольорова гама творів, майстри використовують більш насичену колористику із поєднанням насичених барв червоного, блакитного та смарагдового кольорів. Численні новопривнесені елементи із західної культури в іконі вибудовуються у новий, живіший, матеріальний, наближений до простої людини світ у всіх проявах. У ході аналізу виявлено, що українська ікона не втратила ідейного наповнення східної ікони. Утім, вона стала оповідною завдяки привнесенням деталей із навколишнього життя.

Іконографія образу Воздвиження Чесного Хреста XVII–XVIII ст. віддзеркалила в собі специфічні образи та сюжети християнського мистецтва з виразними прикметами національного стилю, передусім певні естетичні уподобання, які втілились багатоперсонажністю в іконі, введенням до іконного простору святих і несвятих, наданням святим індивідуалізованих життєвих рис, що спричинило розвиток парадного

портрету як жанру мистецтва. Це привело до актуалізації тогочасного українського сакрального мистецтва. Процеси формування усвідомлення образу Ставропігійського хреста як символу у XVII ст., з нашого погляду, є тим індикатором, який свідчить про завершення процесу формування відкритості суспільства до болючих питань в умовах загострення політичної і національної проблематики, у тому числі і формування особистості, життєвої позиції в епоху Нових часів України. Наявність різних за місцем походження об'єктів пояснює особливості динаміки процесу формування суто українських рис національної свідомості та ідентичності, яка не повторюється в інших культурах.

Джерела та література

1. Енциклопедія українознавства. Словникова частина (ЕУ-П). – Париж, Нью-Йорк, 1976. – Т. 8.
2. Іванчо І. Ікона і літургія / Іштван Іванчо // [пер. з угор. о. Л. Пушкеш]. – Львів : Свічадо, 2009. – 500 с.
3. Ісаєвич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI–XVIII ст. / Я. Д. Ісаєвич. – К. : Наук. думка, 1966. – 248 с.
4. Катрій Ю. Пізнай свій обряд / отець Юліан Катрій, ЧСВВ. – Львів : Свічадо, 2004. – 472 с.
5. Квливидзе Н. Воздвижение Чесного и Животворящего Креста Господня / Н. В. Квливидзе // Православная энциклопедия. – М. : ЦНЦ “Православная энциклопедия”, 2004. – Т. 9. – С. 160–171.
6. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї / В. А. Овсійчук. [відп. ред. П.М. Жолтовський]. – К. : Наук. думка, 1985. – 184 с. : іл.
7. Откович В. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. / В. Откович // АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К. : Наук. думка, 1990. – 96 с. : іл.
8. Пелех М. Стилістичні особливості іконостасу першої третини XVII – поч. XVIII ст. з церкви Св. Миколая Чудотворця з с. Якторів на Львівщині / Мар'яна Пелех // Апологет. – № 1–4 (20–23). Матер II міжнар. конф. у Львові 24–25 листопада “Християнська сакральна традиція : Віра, духовність, мистецтво”. Богослов. збірн. ЛПБА УПЦ КП. – Львів, 2010. – С. 169–177.
9. Сидор О. Ієромонах Йов Кондзелевич – “Воздвиження Чесного Хреста” в Богородчанському іконостасі / Олег Сидор // Християнські культури в Україні : Темат. збірн. Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу. – Львів, 1999. – Вип. 2. – С. 28–31.
10. Сидор О. Традиції та новаторство в українському малярстві XVI–XVII століть / О.Ф. Сидор // Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів : Каменяр, 1990. – С. 20–40.
11. Словник Українського сакрального мистецтва / за наук. ред. М. Станкевича. – Львів, 2006. – 287 с. : іл.
12. Станчук Я. Константин Корняк (історія одного портрету) // Наук. записки / Львів. істор. музей. – Львів, 1997. – Вип. 6, част. 1. – С. 200–202.
13. Туптало Д. Життя Святих (чотирь мінеї) / за ред. В. Шевчука, т. І. Вересень. – Львів : Свічадо, 2005. – С. 255. – 464 с.
14. Українська ікона XV–XVII століть. Музей народної архітектури та побуту у Львові / Альбом [автор тексту та упор. Н. Шамардіна]. – Львів, 1994. – 16 с. : іл.
15. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джорж Холл ; [пер. с англ. вступ А.Е. Майкапара]. – М. : Крон-Пресс, 1999. – 655 с. : илл.
16. Janocha M. Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu / Michał Janocha. – Warszawa : Neriton, 2001. – s. 590. : il.

Резюме

ГАЛИЦЬКІ ІКОНИ “ВОЗДВИЖЕННЯ ЧЕСТНОГО КРЕСТА” XVII–XVIII ВВ. КАК СИМВОЛЫ СТАВРОПИГИИ

Пелех М.И. (Львов)

В статье освещается исследование развития иконографии “Воздвижение Честного Креста” как символа Ставропигии в Галичине. Проводится стилистический анализ памятников и особенности трактовки темы в период XVII–XVIII вв. Особое внимание уделяется источникам символики данного сюжета.

Ключевые слова: икона, иконография, ктиторийский портрет, христианское искусство, Ставропигия.

Summary

GALICIAN ICONS “THE EXALTATION OF THE HOLY CROSS” OF THE XVII–XVIII CENTURIES AS A SYMBOL OF A STAUROPEGIC

Pelekh M.I. (Lviv)

The article deals with the new approach to the iconography of “The Exaltation of the Holy Cross” as a symbol of Stauropegic in Galicia. It is made a stylistic analysis of monuments in the article as well as peculiarities of the treatment of “The Exaltation of the Holy Cross” iconography has been revealed. Special attention has been paid to the source of the symbolic meaning of the subject.

Key words: icon painting, iconography, donator's portrait, Christian art, Stauropegic.

Клімашевський А.В.
(Львів)

ПОШУК НАЦІОНАЛЬНОГО ЦЕРКОВНОГО СТИЛЮ В ГАЛИЧИНІ В ДОБУ СЕЦЕСІЇ

УДК 726.5:72.035/.036

Анотація: У статті досліджується феномен українського модерну галицького зразка у церковній архітектурі, зокрема на основі зібраного автором польового матеріалу. Через призму творчих пошуків нового естетичного світогляду у церковній архітектурі проаналізовано генезу модерну на теренах Галичини, вплив на нього народних художніх традицій українців Карпат.

Ключові слова: український модерн, національно-романтичний напрям, церковна архітектура, сецесія.

У перші роки ХХ ст. саме в архітектурно-проектній майстерні І. Левинського завдяки потужному людському творчому і виробничому потенціалу, сконцентрованому у цій провідній на західноукраїнських землях багатопрофільній будівельній фірмі, були сформовані характерні формотворчі й декоративні засади галицького напрямку українського модерну. Це чітке раціональне об'ємно-просторове вирішення споруд без довільної лінійної текучості раннього флорального модерну з використанням форм народної архітектури українських Карпат, конструктивних прийомів “заломів” у стрімких силуетах дахів і верхів, своєрідна трапецієподібна або напівкругла конфігурація дверних і віконних проїмів з ритмічним, зазвичай симетричним вирішенням їх на фасадах, оздоблення верхніх площин фасадів у міжвіконних просторах кольоровими керамічними вставками-поясками зі стилізованим, переважно повторюваним гуцульським геометричним орнаментом.

Першим програмним твором українського модерну й частково церковного призначення в Галичині, що передував знаменитій будівлі Полтавського земства В. Кричевського на “Великій Україні”, була споруда Дяківської бурси, фондована Церквою в особі митрополита Шептицького за колегіальним проектом І. Левинського, Т. Обмінського, О. Лушпинського і Є. Нагірного. Впродовж 1903–1904 років постала ця імпазантна вишукана триповерхова будівля зі стрімким двоскатним дерев'яним дахом, подібно до бойківського народного будівництва, та пластично вирішеним фасадом із сецесійною ліпниною авторства Т. Обмінського [1, с. 35]. Живописний образ органічно доповнювали яскраві майолікові вставки з геометричним і флоральним мотивами, стилізованими на гуцульський манер [2, с. 71].

Під впливом І. Левинського саме архітектори його кола: О. Лушпинський, Т. Обмінський, Л. Левинський і частково Є. Нагірний та Р. Грицай – розвинули творчу концепцію свого вчителя, створивши цілу низку новаторських споруд церковного призначення у стилістиці національно-романтичного напрямку галицької сецесії, а згодом, у 20–30-х роках ХХ ст. – у стилістиці пануючого конструктивізму й арт-деко, однак часто з ремінісценціями українського модерну. Як правило, фірмовий стиль будівель І. Левинського, окрім широкого використання трансформованих народних елементів, проявлявся також у експресивно загострених у дусі сецесії романо-візантійських стилізаціях окремих акцентованих елементів фасадів. Однак, на відміну від буквального перенесення стильових особливостей історичних стилів у спорудах доби еkleктики, тут вільно і пластично інтерпретувалися романські і візантійські запозичення з акцентом на авторській імпровізації форм. Усі ці елементи виразно проглядаються вже у перших програмних мурованих церковних спорудах сецесії архітектурної фірми І. Левинського: у церкві Преображення Господнього 1906–1907 років у с. Оброшино Пустомитівського району поблизу Львова (проект 1904 року авторства Т. Обмінського та О. Лушпинського) і величній будівлі Інституту сестер василіянок (монастир і школа в Івано-Франківську 1910-1914 рр. проекту І. Левинського та О. Лушпинського).

Цікаво, що в цих двох величних знакових творах національно-романтичного модерну композиційна структура фасадів побудована ще на канонічних законах ритмічного розкладення основних акцентів, де криволінійні форми та площини значно оживляють архітектоніку обрисів споруд, сприяючи формуванню їх експресивно-сецесійного образу.

Особливо експресивно незвичними і водночас монументальними формами вирізняється Оброшинська церква хрещатого типу з видовженим бабинцем і дещо укороченими бічними раменами прямокутної форми, завершеними в торцях з трьох боків величезними напівкруглими вікнами на візантійський лад, а вгору – стрімкими готизуючими трикутними фронтонами. Останні нагадують неоготичні форми костельних споруд і для посилення монументального ефекту зумисне обрамлені з боків дещо завуженими до середини

похилими стінами. Цікаво, що до головного об'єму храму з північного заходу примикає невелика напівкругла романського типу двоярусна вежа, доведена до рівня даху споруди. В тон монументально вирішених торців співзвучно вирішені в ретроспективній по духу, але модерній за стилем романо-візантійській манері потужна напівкругла апсида вітварної частини і особливо – могутній шатровий верх, посаджений на циліндричний барабан і фланкований з кутів чотиригранними вежоподібними формами. Загалом середньовічного романтичного виразу споруді надає потужний вежоподібний багоярусний чотирискатний верх з вузькими, потрібно спареними на гранях світловими ліхтарями на зразок давніх бійниць, перегукуючись зовні з формами давніх наметових верхів оборонних дзвіниць і церков. Своїй колористично-декоративній привабливості храм завдячує вставкам облицювальної кольорової плитки і верхньому аркатурному пояску та розташованому над ним під карнизом бічних стін широкому пояску геометричного орнаменту. Органічно в єдиному стильовому ансамблі з храмом вирішена розташована поруч монументальна триярусна дзвіниця. У тандемі двох авторів провідним архітектором цього сакрального комплексу за інформацією місцевої парохії виступив саме Т. Обмінський, якому власне парох Михайло Левицький замовив проект даної церкви. Це підтверджується і більше вираженими в споруді особливостями творчої манери Т. Обмінського, який справедливо вважається найбільш яскравим архітектором періоду орнаментальної фази модерну. Для його будівель характерне тинькування фасадів у жовті, брунатні тони з багатим, проте гармонійним декоруванням екстер'єру [1, с. 75]. Одночасно для Т. Обмінського властивими є присутні у формах храму криволінійні великі віконні прорізи і передусім – декоративні “костельні”, часто готизуючі, фронтони і башта з наметовим верхом, подібна до зразків народного дерев'яного будівництва Карпат, церковну архітектуру яких уподобав і пропагував цей видатний зодчий Галичини [6, с. 1-37].

Ще більш виражено програмним сакральним твором українського модерну є велична будівля монастиря і школи сестер василіянок у Станіславові (нині Івано-Франківськ), створена як єдиний багатофункціональний комплекс на базі однієї споруди, що об'єднала приміщення культового, навчального і житлового призначення й стильові ознаки романського, візантійського стилів й козацького бароко.

Основний об'єм цієї споруди з центроформуючим потужним восьмигранним барабаном верху, підсиленням виступаючим могутнім ризалітом із стрімким трикутним, сильно виступаючим дахом, підтриманим кронштейнами і трапецієподібним головним входом, є головною домінантою комплексу, успадкованого в дещо видозміненому вигляді від спорідненої будівлі Педагогічного товариства у Львові. Однак тут І. Левинському та О. Лушпинському вдалося ще органічніше і краще, ніж у львівському взірці, розвинути п'ятичастинну композицію головного фасаду за рахунок дуже видовженого по фронту прямокутного об'єму споруди, завершеного з боків дуже розвиненими крилами з окремими додатковими входами, акцентованими розбудованими зовнішніми сходовими вузлами. Натомість головний об'єм двох фланкуючих у вигляді вежоподібних наметових верхів на восьмигранних міцних барабанах й аналогічної форми могутнього барабану центрального верху створюють неповторний монументальний образ триверхого українського храму. Між іншим, у первісному авторському проекті головний верх мав вигляд посадженої на восьмигранний барабан бані у стилістиці козацького бароко [4, с. 132]. По модерному стилізовані прийоми української архітектури найбільш помітні у завершальних формах верхів і даху, а також у трапецієвих вікнах цокольного поверху споруди, які були запозичені зі східноукраїнського варіанта українського модерну вже після 1908 р., натомість керамічний і скульптурний декор відсутній. Цікаво на контрасті з останніми вирішені напівкруглі вікна верхнього поверху, що в сукупності надає динамічного експресивного ритму усій споруді комплексу, завершеного повноцінно лише у 1938 р. архітектором М. Грицаком в загальних рисах згідно з проектом І. Левинського та О. Лушпинського (до початку Першої світової війни повністю було зведене лише ліве крило [4, с. 133]). Загалом цей грандіозний за розмахом церковний комплекс став найвищим досягненням українського модерну галицького зразка в церковному будівництві, задавши тон в майбутньому більш конструктивістській формотворчості галицьких церков. З іншого боку, в цьому модерному творінні у формах і багатофункціональному розв'язанні церковного комплексу вже відчутні суто функціональні риси тієї модерної післявоєнної діаспорної архітектури, які на американському континенті досягли найвищого злету у величних храмових ансамблях Радослава Жука, Мирослава Данила Німціва.

Слід зазначити, що вперше у вітчизняній практиці одна фірма (підприємство І. Левинського) при будівництві церковних споруд брала переважно підряд на замкнений цикл робіт, від “фундаменту” і “під ключ”, задля формування єдиного художньо-стильового ансамблю, включаючи вистрій інтер'єру [2, с. 70]. Таку програму створення стилістично однорідних архітектурних об'єктів силами одного підприємства дозволяв неймовірний за мірками того часу потенціал усіх структурних підрозділів Івана Левинського, що включав архітектурно-проектний відділ, будівельну фірму, керамічну, скульптурну, гіпсову, слюсарну, деревообробну частину та інші додаткові функції.

Такими ж різнобічного дарованими мистцями, а не лише архітекторами, були найближчі соратники І. Левинського, насамперед Тадеуш Обмінський та Олександр Лушпинський, які розробляли проекти й малих сакральних архітектурних форм – від іконостасів, вівтарів, кивотів, надмогильних пам'ятників та знаків до дрібних орнаментальних композиційних схем скульптурного декору й керамічного облицювання храмів зі стилізацією під народні мотиви. Останній на цьому поприщі найплідніше проявив себе, створивши величезний арсенал проєктів оригінальних сакральних орнаментальних схем в кераміці, дереві, металі, книжковій графіці і здобувши й на цьому поприщі не одну відзнаку й загальне визнання [2, с. 70]. Так на “Промислово-літургичній виставі” 1909 р. з великим успіхом демонструвався створений для новозведеної церкви Успіння Пр. Богородиці у м. Пустомити престол з кивотом. Особливо виділявся кивот своїми вишуканими формами й майстерним різьбленням, стилізованим на гуцульський лад, створений у формі односторонньої церкви з великою сферичною банею, увінчаною трьома хрестами, різьбленими на гуцульський манер “...о силуетці чисто візантійські” та “орнаментиці русько-народній з майоліковою прикрасою”, як про це красномовно висловився автор знаменитої монографії “Гуцульщина” В. Шухевич [5].

Модернові акцентовані новизни дерев'яному різьбленому кивоту надавали яскраві кольорові майолікові керамічні вставки, закомпоновані у формі стилізованого повторюваного квіткового орнаменту в вузьких потрійно спарених на гранях напівкруглих нішах граней 8-гранного широкого барабану купола. Фактично у формі кивота як макета, О. Лушпинським була продемонстрована концепція уніфікованої моделі модерного українського храму у стилізованих романо-візантійських формах у витриманій сецесійній декорації як символічний підсумок пошуків народно-орнаментальної фази національно-романтичного модерну в Галичині поч. ХХ ст. Фактичне виконання престолу з кивотом було здійснене різьбярем Д. Стачишиним [5]. Одразу після цього форма цього кивота була успішно впроваджена на практиці у цілому ряді однотипних 8-гранних церковних барабанів верхів з трикутними начільниками, увінчаними хрестами (характерний приклад – церква Успіння Пр. Богородиці в с. Гуманець Пустомитівського р-ну Львівської обл.; проєкт і початок будівництва у 1914 р., однак завершення – лише у 1934 р.).

Інша мала сакральна архітектурна форма за проєктом О. Лушпинського – кіот (феретрон) з образом Христа і двох ангелів, створена у майоліковій техніці у керамічній майстерні І. Левинського, теж була високо оцінена критикою на виставці релігійних речей 1909 р. Особливо цікавий візуальний ефект справляв контраст дерев'яної рами кіоту, створеної з імітованого чорного дуба, та яскравої глазурованої кераміки. Експерти відзначили й майстерне різьблення дерев'яної рами кіоту різьбярем Андрієм Сабарасем, де зокрема провідним мотивом декору колон були орнаментальні композиції гуцульських палиць [2, с. 73]. Слід зазначити, що масове виробництво високомистецьких творів церковного призначення за проєктами О. Лушпинського та інших провідних мистців кола Івана Левинського було в основному на підприємствах останнього й набули такої широкої популярності в Галичині, що успішно протистояли притоку друго-сортної фабричної продукції з Австрії, Німеччини та інших країн Європи (подібний художній феномен, побудований на схожих естетичних ідеалах, був успішно вперше застосований Вільямом Моріссом і його однодумцями на теренах Великобританії в 1870–1890-х рр.).

Одним з найбільш дієвих чинників розвитку модерного церковного мистецтва й архітектури був потужний рух з організації систематичних церковних виставок, конференцій і конкурсів на кращі проєкти церковного змісту, постійно пропонований греко-католицькою церквою на чолі з А. Шептицьким з 1902 р. Так, впродовж 1905–1914 рр. функціонувала постійна архітектурна церковна комісія, створена Шептицьким, з організації відбору кращих проєктів церковного призначення, до складу якої, окрім митрополита, входили й найбільш авторитетні архітектори того часу: І. Левинський, С. Гавришкевич, Г. Гарасимович. Як ідеологічна доктринальна формула для церковної споруди того часу звучить одна з вимог конкурсу 1905 р. на будівництво церкви в Тернополі, в якій диктується стиль храму, що має бути візантійсько-руським або романським з включеннями готики й бароко та відповідати характерові руських церков і руському обрядові [3, с. 80]. У результаті одну з двох головних нагород здобув вихованець школи І. Левинського – Т. Обмінський і саме його проєкт комісія рекомендувала до реалізації. Роком раніше конкурс на проєкт будови церкви у с. Соколівка Золочівського повіту теж виграла співробітниця фірми: О. Лушпинський та племінник Івана Левинського – Лев Левинський [3, с. 79].

Під кінець першого десятиліття ХХ століття завершується історичний період народно-орнаментальної фази модерну в Галичині і спадає хвиля декоративізму в оздобленні екстер'єрів мурованих церковних споруд, що є відчутним вже у будівлі Інституту сестер василіянок в Івано-Франківську (проєкт 1910 р.). Не в останню чергу така тенденція була зумовлена загальним спадом інтересу до декоративних прийомів віденського сецесіону і впливами раціонально-конструктивістських ідей з Європи, зокрема після континенталь-

них мистецьких виставок 1906-1910 рр. (Дюссельдорф, Відень та ін.), присвячених церковній тематиці. Під цим впливом в Галичині розвивається широкомасштабний рух з організації культових виставок і вже влітку 1909 р. стараннями організаційного комітету “Ліги промислової помочі” під патронатом трьох архієпископів у Львові було проведено “Виставу літургичну”, яка отримала величезну на той час глядацьку аудиторію [3, с. 107]. Результатом цієї виставки стало тотальне захоплення впродовж 1910-1914 рр. мистцями й галицьким загалом українського дерев'яного церковного будівництва й численні спроби перевести дерев'яні сакральні форми в муровані. Проти таких спроб, успішно апробованих на практиці школою І. Левинського, рішуче виступав прихильник академічно-консервативних поглядів Василь Нагірний. Він гострополемічно зазначав: “Де є спроможність з будовою мурованої церкви примінитися до взорів старих, наших дерев'яних церков, там можна до них примінитися, однак в тім случаю треба все перевести, так як сего дотичний вимагає з узглядненням властивости матеріалу будівляного без футерки, якої попускаються деякі пани “архітекти” з їх дерев'яними верандами, вмовляючи в людей, що се “руський стиль”. Обставлювання мурованої церкви дерев'яними верандами – ніби піддашками – є анахронізмом... при проєктуванні такої будівлі треба уважати на те, щоб око по її забудуванню не робило на оглядаючого враження дерев'яної будівлі або вілли багатого панка, та будинку станційного” [3, с. 77]. Відповіддю на цю позицію стали кращі реалізовані церковні споруди кола І. Левинського, в яких широко й вдало застосовані форми й архітектоніка сакрального дерев'яного зодчества України якраз із застосуванням трансформованих традиційних народних прийомів: дерев'яних “бойківських” дахів, піддаш, вежоподібних наметових верхів із заломами, трапецієвих форм і бань – як ремінісценцій козацького бароко. Слід зазначити, що останні нововведення були впроваджені в споруди кола І. Левинського вже після 1908 року як результат впливів зразків національного модерну східноукраїнського зразка. Одночасно слід зазначити, що функціоналізм і неокласицизм, що почали комбінуватися з сецесією після 1908 р., виражали насправді її ж діалектично взаємозаперечну суть й одночасно потяг до стриманості та гармонії поряд з прагненням до химерної ірраціональності форм [1, с. 25].

У цій подальшій, завершальній фазі модерну в церковних спорудах Галичини вже виразно прочитується перехід від експресивного динамізму форм до гармонійної врівноваженості і статичності зрілого стилю, відтак як результат – фактична відмова від лишнього декору на фасадах і акцент на раціонально трактованих формах з новим розумінням більш стриманої архітектоніки і її естетичних переваг. Тут модерн на своєму останньому етапі у церковній архітектурі формує два основні напрями: стилізаторський та конструктивістський. Перший з них виділяється ретроспективною довільною інтерпретацією історичних архітектурних стилів, насамперед романо-візантійських та готичних рис, і одночасно відмовою від простого копіювання усталених форм у шаблонному еkleктичному трактуванні. Натомість домінує намагання досягнути високої пластичної виразності церковних споруд за рахунок вільного компонування модерно узагальнених та укрупнених архітектурних форм.

Другий напрям орієнтував творчі пошуки архітекторів на виявлення і підкреслення в архітектурних масах та об'ємах храмів функціонально-конструктивної структури будівлі. Відтак поступово проявлялись нові прості й лаконічні сакральні архітектурні форми, а якщо й проступав десь декор, то не як окраса, а лише як засіб підкреслення чистоти форми.

Типовим прикладом першого напрямку зрілого модерну є значних розмірів церква св. Миколая 1914 р. у с. Якторів Золочівського району Львівської обл. Цей триверхий, хрещатий у плані храм з дещо укороченими бічними раменами, протяжним бабинцем і гранчастою апсидою виділяється своїм складно упорядкованим нагромадженням в ступінчасто-пірамідальній композиції модерно потрактованих архітектурних форм з минулого. Пірамідальний вектор спрямованості вгору найкраще досягнений з південно-західного боку, де найбільш чітко виражена вертикальна частота нагромадження форм на зразок заломів, викликаючи асоціацію з багатозаломними формами дерев'яних церков. Окрім очевидних впливів народного дерев'яного будівництва тут даються взнаки певні кубістичні конструктивні прояви. Однак загалом, попри намагання виявити чисті форми, головний об'єм центрального фасаду є дещо перевантажений складною конфігурацією форм двох мальовничих, проте малофункціональних фланкуючих веж – 4-гранних у нижній частині і 8-гранних на рівні масивного трикутного фронтона, декорованого зубчастим пояском і трьома вузькими вертикальними нішами. Одночасно чільний західний фасад храму збагачує стрункий ритм цілого ряду вузьких глибоких напівкруглих ніш, в яких знаходяться живописні зображення св. Володимира, св. Ольги, Св. Трійці. Монументальності об'єкту, окрім двох стилізованих в романському дусі “оборонних” веж в манері Лева Левинського, додають масивно потрактовані з боку прямокутних рамен напівкруглі “візантійські” ніші з потрійно спареними такої ж форми віконними прорізами і особливо – високий потужний

шатровий верх, завершений цибулястою маківкою (характерною для творчого почерку О. Лушпинського). Купол розміщений на широкому 8-гранному світловому барабані, у грані якого врізаються напівкруглі віконні прорізи, фланковані з кутів напівкруглими “романськими” пілястрами. Загалом силует храму має виразний динамічний образ, сформований у кращих традиціях школи І. Левинського.

Однак найбільш цільним довершеним взірцем церков епохи зрілого модерну можна вважати храм св. Архангела Михаїла 1913 р. у с. Утіховичі Перемишлянського району. Попри значні розміри і складний набір гранчастих форм, ця триверха хрещата церква з розвиненою п’ятиконховою композицією вівтаря і бічних рамен та гранчастими, спрямованими вгору формами ошатних наметових верхів, створює досконалу ступінчасто-пірамідальну композицію. Складні рубані форми в наростаючому вгору порядку, починаючи від трикутного вхідного фронтона і динамічної багатоярусної побудови форм з боку вівтарної частини, візуально лише посилюють пірамідальний ефект силуету як верхів, так і усього масиву споруди. Зі сходу нижньою висхідною формою цієї візуально-просторової піраміди є опоясуючі пентакони вівтарної частини приміщення ризниці і паламарки з окремим входом. Центроформуючим елементом храму є вишуканий наметовий верх головного купола у вигляді 16-гранного світлового барабану при основі й аналогічного за формою, але менших пропорцій верхнього барабану біля основи цибулястої маківки, що видає зрілий творчий почерк О. Лушпинського. Незважаючи на суто декоративне завершення маківки споруди, храм вражає своїм оригінальним, напрочуд гармонійним об’ємно-просторовим вирішенням, конструктивістськими підходами щодо чіткості і чистоти виявлених форм, успішно перейнятими прийомами з дерев’яного народного будівництва (форми заломів, наметові верхи та ін.). Своім об’ємно-просторовим вирішенням, напрочуд монументальним силуетом стін, конх і особливо об’ємною формою могутнього головного верху з невеликими квадратними світловими ліхтарями барабану на зразок давніх бійниць, храм в Утіховичах викликає певні дотичні зіставлення з формами середньовічного шедевр мурованої української архітектури – чотириконховою оборонною Покровською церквою-фортецею XIV-XV ст. в с. Сутківці Хмельницької області.

Виразним прикладом другого напрямку зрілої сецесії є невелика церква Успіння Пр. Богородиці 1911 р. в с. Пили Бродівського району. Ця хрещата у плані споруда виділяється лаконічними функціональними і водночас оригінально заокругленими формами, що завершують півциркульні бічні рамена і вівтарну частину, вкриті конхами, й прямокутний видовжений бабинець, накритий півциркульним дахом. Над квадратною навою на середхрестя на циліндричному світловому барабані в дусі Є. Нагірного здійснюється цибуляста баня, вивершена вже у стильовій манері О. Лушпинського. Образ храму з опуклими заокругленими формами вдало доповнюють напівкруглі вікна бічних рамен й бабинця, але особливо – круглі вікна бабинця, вівтаря та світлових ліхтарів циліндричного барабану верху. Це дозволяє у сукупності досягнути високої пластичної виразності храму, а заодно і підкреслює в архітектурних об’ємах конструктивні структури будівлі. В цілому опуклим формам, як самого храму, так і окремих його частин, передусім конх і циліндричного барабану, очевидним прообразом послужили форми реконструйованої на початку XX ст. церкви оо. василіян в м. Жовква, створеної за проектом Е. Ковача. Загалом функціонально-конструктивну чистоту форм цієї церковної споруди лише акцентовано посилює закомпонована вздовж периметру завершення стін одинока декоративна прикраса – поясок геометричного орнаменту.

Одне з найцікавіших і найкращих пластичних вирішень епохи пізнього модерну має церква Зіслання Святого Духа в с. Бориня Турківського району, зведена за проектом О. Лушпинського в 1912 р. Цей хрещатий одностовпний храм з укороченими раменами й дуже видовженим бабинцем за рахунок критої аркади входу вирізняється в першу чергу своєю оригінальною ламаною лінією двоскатного протяжного даху. Залом на скатах виділяє завершення торців просторового хреста споруди у вигляді стрільчатої форми шестигранника. Центроформуючим елементом храму є 8-гранний світловий барабан, посаджений на четверик середхрестя і увінчаний цибулястою банею з трикутними начільниками, як у більшості церковних споруд раннього О. Лушпинського. Криволінійні монументальні форми торців підсилюють потрібно спарені видовжені й завужені напівкруглі віконні прорізи, що разом з суворим характером стін, викладених з грубообробленого каменю, створюють у сукупності оригінальний романтичний образ середньовічного храму, проте вже модерними засобами.

Найбільш модерного втілення революційно-конструктивістського тріумфу краси повністю відкритого металевих каркасу в добу сецесії було досягнуто не в церковній чи костельній споруді, а у вежоподібній сакральній архітектурній формі – монументальному пам’ятному знаку, зведеному за проектом О. Лушпинського (виконання – майстерня Михайла Стефанівського) у 1911 році в с. Підлисса біля м. Буськ на честь Маркіяна Шашкевича [1, с. 52–53]. Тут у хитросплетінні ажурного мережива металевих декору каркасу у формі обеліска на значну висоту (більше 10 м) виведений рівнораменний металевий хрест. Лаконічни-

ми засобами неприхованого металевих каркасу, в якому конструктивні елементи відіграють декоративну функцію орнаменту, автору вдалося створити модерний величний національний сакральний образ.

Слід зазначити, що на відміну від досить потужного загальноєвропейського руху модерну на космополітичних засадах у цивільному будівництві, в церковній архітектурі превалювали модерні пошуки на основі тягlosti місцевих традицій, а в Галичині – взагалі сформувався чіткий, в рамках пошуку національного стилю регіональний напрям українського модерну.

Загалом повноцінному широкомасштабному впровадженню сецесії в муровану церковну архітектуру Галичини завадила Перша світова війна, яка на довгі чотири роки не тільки обірвала переможну ходу “нового стилю”, але й спричинила довготривалий простій у церковному будівництві. Відтак по багатьох західноукраїнських містечках і селах постали так звані церковні “довгобуду”, значна частина яких була добудована лише в 20–30-х рр. XX ст., хоча початки зведення сягали 1912–1914 рр. Значною мірою саме тому в багатьох таких церковних спорудах, що згодом добудовувалися за довоєнними проектами вже у міжвоєнний період, у формах часто відчутною є або сецесійна першооснова, або впливові пізньомодерні ремінісценції з виразними впливами конструктивізму, неокласицизму, символізму, інколи кубістичними проявами (натомість у декорі 1920-1930-х років найчастіше превалюють мотиви арт-деко, “кришталкового стилю”).

Джерела та література

1. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 184 с.
2. Нога О. Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат / О. Нога. – Львів : Центр Європи, 2009. – 191 с.
3. Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX – початку XX ст. / О. Нога. – Львів : Українські технології, 1999. – 91 с.
4. Полек В. Майданами і вулицями Івано-Франківська : Путівник / В. Полек. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. – 123 с.
5. Шухевич В. Участь русинів у Промислово-літургичній виставі // Діло. – Львів, 1909. – Ч. 154. – С. 2.
6. Obminski T. O cerkwiach drewnianych w Galicyi / T. Obminski. – Krakow : drukarnia uniwersytetu Jagiellońskiego, 1914. – 37 s.

Резюме

ПОИСК НАЦИОНАЛЬНОГО ЦЕРКОВНОГО СТИЛЯ В ГАЛИЦИИ В ЭПОХУ СЕЦЕССИИ

Климашевский А.В. (Львов)

В статье исследуется феномен украинского модерна галицкого образца в церковной архитектуре, в частности на основании собранных автором экспедиционных материалов. Вместе с проблемой творческих исканий нового эстетического мировоззрения в церковной архитектуре проанализированы генезис модерна на территории Галиции, а также влияние на него народных художественных традиций украинцев Карпат.

Ключевые слова: украинский модерн, национально-романтическое направление, церковная архитектура, сецессия.

Summary

THE SEARCHING OF NATIONAL CHURCH STYLE IN GALICIA DURING THE MODERN PERIOD

Klimashevskiy A.V. (Lviv)

The article is investigating the phenomenon of Ukrainian modern style in Galicia in the architecture of churches, especially using private expedition materials. Both the problem of creative searching in the church architecture and development of the modern style are analysed, the influence of folk art tradition is reviewed too.

Key words: Ukrainian modern art, national-romantic trend, Church architecture, secession.

Шпак О.Д.
(Львів)

ОСЕРЕДКИ НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА НА СКЛІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У РІЧЦІ НА БОЙКІВЩИНІ Й ТОРГОВИЦІ НА ПОКУТТІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

УДК 75.053(477.86/.87:7.04+7.071.1(477.86)

Анотація: У статті на основі матеріалів польових досліджень, наявної літератури здійснено порівняльний аналіз двох осередків народного малярства на склі другої половини ХХ століття: у с. Річка Міжгірського району Закарпатської області й с. Торговиця Городенківського району Івано-Франківської області. Визначено універсальні й специфічні риси у розвитку цих самобутніх осередків, проаналізовано типологію, виявлено локальні особливості творів, уточнено імена майстрів.

Ключові слова: малярство на склі, ікони, картини, декоративні композиції, осередки, народні майстри, Бойківщина, Покуття.

Народне малярство на склі середини й другої половини ХХ століття – це регенерована, вторинна етно-мистецька традиція, яка розвинулася після занепаду народної ікони на склі ХІХ століття на території її побутування, а також розширила свій ареал до загальноукраїнських меж [32, с. 169]. Виникнення цієї художньої традиції було зумовлене необхідністю хатніх ікон і творів для прикраси житла у важкі повоєнні роки. Завдяки ініціативі й зусиллям окремих творчих особистостей, які почали малювати на склі ікони, картини й декоративні композиції, призначені для власних потреб, на замовлення і на продаж, ця техніка малярства набула значних масштабів розвитку впродовж 1950–1970-х років. На тлі переважної анонімності творів пошук і встановлення імен майстрів та центрів виготовлення є важливою мистецтвознавчою проблемою. Тема, розглянута у публікації, є продовженням праці над монографічним дослідженням автора “Українське малярство на склі ХІХ – початку ХХІ століть”, яке виконувалося в межах наукової теми відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України “Історія та теорія українського декоративного мистецтва: видова специфіка”.

Народне малярство на склі середини та другої половини ХХ ст. тривалий час залишалося поза увагою дослідників. Вперше привернув увагу до таких творів Д. Гоберман, який подав відомості про майстра П.О. Столащука зі с. Яворова на Гуцульщині [8, с. 62–63; 7, с. 46]. В. Свенціцька у каталозі виставки (1990) згадувала про дві скляні ікони 1940-х рр., виконані на чорному тлі [17, с. 10]. Згадка про майстриню Макулович у публікації В. Отковича [12, с. 9] спонукала до виявлення під час польових досліджень 2002 р. осередку малювання на склі у с. Торговиця на Покутті [29, с. 253–263]. М. Гринюк увела у науковий обіг твори ХХ століття з Гуцульщини [9], подала відомості про окремих малярів [10, с. 407–416]. Б. Бойчук констатував спадкоємність декоративних розписів на склі Покуття з традицією малювання ікон [5, с. 12]. Ю. Лашук стисло охарактеризував техніку та художні особливості малюнків на склі на Поліссі [16, с. 120–123], а Р. Захарчук-Чугай подала відомості про одну з поліських майстринь [11, с. 267]. М. Селівачов висловив слушне припущення про те, що малювання на склі у 1960–1980-х рр. було поширене в усій Україні [22, с. 138, 140–141]. У публікаціях 2000–2014-х рр., які значною мірою базуються на матеріалах польових досліджень автора, введено у науковий обіг нові пам’ятки, інформацію про майстрів, міститься аналіз типології та художніх особливостей творів [24, с. 39–41; 25, с. 868–875; 26, с. 636–643; 27, с. 193–198; 28, с. 157–159; 29, с. 253–263; 30, с. 285–290; 31, с. 552–562; 33, с. 759–766, 35, с. 366–373; 36, с. 150–160; 37]; в узагальнюючій статті народне малярство на склі другої пол. ХХ ст. розглянуто як цілісне мистецьке явище [32, с. 169–182]. Дві публікації автора присвячено висвітленню діяльності осередку у с. Річка [34, с. 719–728; 38, 769–780]. Однак, незважаючи на досить обширну бібліографію, у науковій літературі досі не робилося спроби порівняльного аналізу регіональних осередків, що і визначає актуальність заявленої теми.

Метою статті є з’ясування універсальних і специфічних рис у розвитку двох самобутніх осередків народного малярства на склі – у с. Річка Міжгірського району Закарпатської області й с. Торговиця Городенківського району Івано-Франківської області. Автор ставить перед собою завдання: виявити мотиваційні чинники виникнення осередків; простежити зв’язок з первинною традицією малярства на склі; зіставити хронологічні межі діяльності обидвох центрів, порівняти типологічну структуру й визначити локальні особливості творів.

Народне малярство на склі другої половини ХХ століття, як і кожне етно-мистецьке явище, найінтенсивніше розвивалося у місцевостях, де працювало декілька майстрів. У таких малярських центрах завдяки

колективному характеру творчості шліфувалися техніко-художні прийоми, накопичувався цінний досвід, формувалися локальні особливості творів.

Один з небагатьох відомих сьогодні осередків малярства на склі другої половини ХХ століття діяв у селі Річка Міжгірського району Закарпатської області. Перша згадка про цей населений пункт, розташований біля підніжжя Боржавського хребта, міститься у писемних джерелах за 1600 рік [13, с. 275]. Серед населення цього краю, як і Бойківщини в цілому, існували стійкі й давні художні традиції декоративного та образотворчого мистецтва [4, с. 300]. Інтер’єри церков у селах Ізки, Колочава, Негровець, Розтока Міжгірського району багаті творами народного іконопису ХVІІ–ХVІІІ століть [20, с. 75–81]. Наприкінці ХІХ і в ХХ столітті Річка славилася високохудожніми виробами народного ткацтва: поперечносмугатими й узористими ліжниками (джергами) [19, с. 279, 280], перебірними скатертинами та рушниками [19, с. 408–409], вовняними (ворсовими) гунями. Річанський осередок народного малярства діяв протягом 1950–1970-х років. У цей час тут працювало троє майстрів: Грицовляк Дмитро Васильович (1916–1980), Корда (дівоче – Зубанич) Гафія Михайлівна (1919–1997), Гичка (дівоче – Маринець) Анна Іванівна (1921–2007).

На Покутті яскравим осередком народного малярства на склі було село Торговиця Городенківського району Івано-Франківської області. Цей населений пункт, розташований на Придністровському Покутті, вперше згадується у документі 1476 року [14, с. 195]. У Торговиці народився відомий український письменник і громадський діяч Лесь Мартович (1871–1916). Село славалося своїми витинанками [23, с. 18, 48, 83], виробами народного художнього ткацтва і вишивки. Протягом 1950–1970-х рр. у Торговиці малювало не менше ніж десять жінок: Стефанюк Анастасія Григорівна (1933 р.н.), Макулович Ганна Василівна (1940 р.н.), Поливкан Марія Іванівна (1937 р.н.), Марчук Ганна Іванівна (1935 р.н.), Сулима Марія Юріївна (нар. у 1930-х рр.), Скорокіжук Євдокія Миколаївна (? – близько 1999 р.), Марійчук Марія Франківна (1928–1996), сестри: Липчук Ганна Василівна (1930 р.н.) і Липчук Анастасія Василівна (1934 р.н.), Павич (дівоче – Коропчук) Марія Михайлівна (1933 р.н.). Стилистичні особливості збережених творів дозволяють припускати, що кількість майстрів насправді була більшою. Так, у сусідніх Сороках декоративні композиції на склі, стилістично споріднені з торговицькими, малювала Ганна Онуфріївна Аннюк (1927 – поч. 1970-х рр.).

Порівняльний аналіз діяльності обох, територіально віддалених між собою, осередків виявляє чимало спільних рис. Насамперед, однаковими були передумови виникнення у ХХ ст. традиції народного малярства на склі у Річці і в Торговиці. Вагому роль відігравали такі чинники: історичний (необхідність хатніх ікон, офіційно заборонених в умовах атеїстичного тоталітарного режиму); економічний (можливість незначного заробітку для народних майстрів у важкі післявоєнні роки); естетичний (прагнення прикрасити свій побут).

Після встановлення на західноукраїнських землях радянської влади (на Покутті – у 1939 р., на Закарпатті – у 1944 р.), в умовах антирелігійного наступу і атеїстичної пропаганди було заборонено виготовлення ікон та імпорту друкованих образків (літографій, олеографій) із сусідніх західноєвропейських теренів. Оскільки релігійність місцевого населення була досить високою, існувала постійна потреба в іконах, що й зумовило необхідність виготовлення хатніх образів кустарним способом. Опитані мешканці Річки зазначали, що у селі почали малювати ікони на склі через відсутність будь-яких інших [1, арк. 2, 8, 11]. Аналогічний фактор став головною причиною появи мальованих образів на Гуцульщині, Покутті, Поділлі [29, с. 254].

Активний розвиток вторинної етно-мистецької традиції у середині та другій пол. ХХ ст. значною мірою був зумовлений економічним чинником. Розповіді річан свідчать про важке матеріальне становище, яке змусило їхніх родичів зайнятися малярством на склі. Зокрема, респонденти згадують: “мама малювали... бо треба було жити...”, “бо злидні були, недостача грошей”, “було тяжко прогодувати п’ятеро дітей” [1, арк. 7, 8, 12]. Виконання на замовлення й на продаж малярських творів давало можливість незначного заробітку для народних малярів у складний повоєнний період. За словами торговицької майстрині Г. Макулович, головною причиною виконання нею художніх замовлень для односельців була матеріальна скрута: “Нічого не було нізвідки, і потрошки малювала” [29, с. 260].

Певна стабілізація життя населення після закінчення воєнних подій зумовила на початку 1950-х рр. прагнення прикрасити свій побут. В інтер’єрі народного житла з’явилися вишиті на полотні картини, паперові й мальовані на “клейонці” килимки, родинні фотокартки, вставлені у декоративні рамки. За своїми естетичними характеристиками (яскравість, декоративність, виразність) та доступністю (невисока ринкова вартість) малярство на склі якнайкраще відповідало тодішнім запитам населення. Тому цією технікою досить часто виконували картини і декоративні рамки для паперових образків і фотографій. Отже, естетичний чинник також сприяв відродженню малярства на склі у ХХ столітті.

При дослідженні мотиваційних чинників виникнення осередку на Покутті простежується тісний зв'язок з первинною традицією. Тут у другій половині XIX – на початку XX ст. активно побутовали ікони на склі. У цей час у Богородчанах на Івано-Франківщині малювали Петро Німчик (нар. 1853 р.) та його син Кароль, Митрик (Дмитро) [40, с. 56]; окремі анонімні майстри працювали у Снятині, Коломиї, Станиславові (тепер – Івано-Франківськ) [21, с. 248]. Про значне поширення давніх ікон на склі на Покутті свідчить масив збережених творів з Городенківського району [18, іл. 44, 63–64, 114–115, 125, 145–146, 170–171, 176, 183] і, зокрема, з Торговиці [18, іл. 123, 136].

Появу малярства на склі у середині й другій половині XX століття на Закарпатській Бойківщині поки що лише гіпотетично можна пов'язувати з давньою традицією: дослідник Г. Островський згадував серед регіонів поширення ікони на склі у XIX столітті й Закарпаття [21, с. 248], щоправда, не вказав конкретних пам'яток. Заслуговує на увагу факт виявлення у церкві села Перехресний Воловецького району паперової ікони-дереворізу, оформленої у рамку під розмальованим склом [2], яку варто датувати серединою – другою половиною XIX століття. Виникнення осередку могли “стимулювати” мистецькі “імпульси” із сусідніх західних теренів (Міжгірщина з 1920 до 1939 року перебувала у складі Чехословаччини) [6, с. 700], звідки надходили скляні образи промислового виробництва [34, с. 719–728]. Очевидно, певну роль у становленні річанського осередку відігравали контакти з іншими населеними пунктами краю – ймовірними центрами виготовлення малювань на склі. Так, у Річці було сфотографовано образи на склі XX ст., які приносили на продаж з Лисичевого (Іршавського р-ну) [1, арк. 13]. Інформація дає підстави припускати існування невідомих нам центрів у сусідніх районах Закарпатської області. Мальовані скляні рамки другої половини XX ст. зафіксовано під час експедиційних досліджень у селах Буковець, Верхня Грабівниця, Задільське, Верхні Ворота Воловецького району, селищі Воловець, селах Ростока й Колочава Міжгірського району [2].

Зіставлення хронологічних меж діяльності двох осередків малярства на склі (1950–1960-ті рр.) дозволяє стверджувати їх синхронність. Відомості, отримані від респондентів, вказують на те, що у Річці найраніше до цього виду творчості звернулася А. Гичка – з 1948 року [1, арк. 12], Д. Грицовляк – у 1950-х рр. [1, арк. 8], Г. Корда – у 1953–1955-му роках [1, арк. 3, 5]. Усні відомості, записані від мешканців Торговиці, засвідчують, що тут почали малювати на склі з 1949 року [3]. У цьому селі сфотографовано твори М. Сулими, виконані у 1952–1953 рр., М. Поливкан згадувала про свою композицію “Квіти”, створену близько 1959 р., а Г. Макулович почала малювати на склі ще “за дівчини” (тобто – у другій половині 1950-х років) [29, с. 260–262]. Функціонування осередків у Річці й Торговиці повністю збігається із загальноукраїнським періодом найбільш інтенсивного розвитку вторинної традиції малярства на склі [22, с. 140; 32, с. 169–182].

Популярність продукції кожного із розглянутих осередків була настільки великою, що майстри мали постійних замовників і покупців серед односельців. Крім того, чимало творів з Річки розходилося у сусідні села Тюшку і Потік [34, с. 723]. Зрідка окремі майстри носили намальовані “скла” з метою продажу через перевал Присліп, “за полонину Боржаву” [34, с. 723]. Майстрині з Торговиці “малювали й собі, і для людей”, “малювали на склі собі самі”; нерідко до них по роботи “приїжджали люди “з гір” [29, с. 261] (очевидно, з гірських населених пунктів сусіднього Косівського району).

Разом з тим, в умовах “радянської дійсності” розвиток ікономалярства був утруднений. Розповіді респондентів свідчать про обмеження, заборони й покарання за малювання і продаж образів на склі [34, с. 723]. Через це майстри були змушені вдаватися до підпільної праці: використовували як прикриття декоративні композиції, а намальовані образи ховали на печі “за кошом” [1, арк. 3] (“кіш” – димовідвід печі у традиційному бойківському житлі [15, с. 168]). Заборони представників існуючої влади на виготовлення мальованих ікон змушували деяких майстрів з Річки обмежити тематичний репертуар своїх творів нерелігійною тематикою, а інших після серйозніших санкцій – взагалі припинити малювання на склі [34, с. 723]. Подібні заборони діяли й стосовно торговицьких майстрів. Г. Макулович пригадувала: “Якось прийшов “участковий” і забрав фарби” [29, с. 260]. Г. Марчук, щоб уникнути переслідувань за недозволене у той час заняття, інколи була змушена малювати на горищі [29, с. 262].

Наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр. традиція малярства на склі у Річці й у Торговиці поступово згасла. Місцеві мешканці зазначали, що коли “перейшла мода”, мальовані образи замінили купованими, друкowanими на папері [1, арк. 3, 4]. Головними причинами занепаду традиції стало покращання рівня життя та зміна естетичних смаків; аналогічні тенденції були характерними в останній чверті XX століття для всієї території України [32, с. 172].

Типологія творів, що походять з розглянутих осередків, включає ікони, картини та декоративні композиції. На основі збережених і зафіксованих зразків, створених майстрами з Річки (69 творів) і з Торговиці (76 творів) можемо скласти досить точне уявлення про їх типологію.

Іконографічний репертуар сакрального малярства осередку в Річці складався з образів Христологічного циклу: “Ісус Христос Вседержитель” (у дитячому віці), “Розп'яття” (з ангелами), “Пресвяте Серце Христове”; Богородичного циклу: “Богородиця з Дитям”, “Богородиця Годувальниця”. Агіографічний цикл представлений образом Святого Івана Хрестителя (у дитячому віці). Дуже цікавим іконографічним типом є ікона з Річки “Чаша і Євангеліє” (“Пресвята Євхаристія”), яка типологічно тяжіє до жанру алегоричної картини.

Натомість у Торговиці, незважаючи на значну повторюваність типів, іконографічний репертуар дещо ширший. Христологічний цикл представлений композиціями: “Ісус Христос Вседержитель” (у дитячому віці), “Розп'яття” (з ангелами), “Пресвяте Серце Христове”, “Тріб Господній”. Богородичний цикл формують образи: “Богородиця з Дитям” (“Пекарська”), “Богородиця з Дитям” (з вервичками), “Богородиця Годувальниця”, “Мати Божа Неустанної Помочі”, “Непорочне Серце Марії”, “Тріб Пресвятої Диви Марії”. Часто відтворюваними у торговицькому малярстві були агіографічні образи: “Святий Іван Хреститель” (у дитячому віці), “Святий Миколай”, “Святий Юрій Змієборець”.

Жанр сюжетної та декоративної картини в Річці представлений творами з фітоморфними, орнітоморфними й анімалістичними зображеннями. Стилізовані рослинні мотиви становлять композиційну основу творів “Квітка”, “Квіти”, “Букет”. Стилізовані орнітоморфні мотиви відтворені у композиціях “Голуби”, “Птахи”, “Птах із квітами”. Анімалістичні образи є центральними у роботах “Олень біля річки”, “Котик”, “Кошеня у кошику”. До жанру пейзажу відносимо композицію “Хатинка”.

У Торговиці, порівняно з річанським осередком, виявлено значно менше картин, намальованих на склі. Однак скупий фактологічний матеріал все ж дозволяє стверджувати, що народна картина тут розвивалася у напрямі сюжетного малярства, тематично спорідненого з картиною центральних і східних областей України. Так, М. Поливкан згадувала про свої композиції на склі “Портрет І.Я. Франка”, “Дівчино моя, напій ми коня...” (варіант поширеної народної картини “Козак і дівчина біля криниці”) [29, с. 261]. Одноіменний сюжетний твір зі збірки Національного центру народної культури “Музей Івана Гончара” (Інв. № КН-13077) має виразні стилістичні ознаки, характерні для торговицьких ікон, що дозволяє припускати його походження з цього осередку. Жанр декоративної картини у Торговиці представлений творами “Квітка”, “Букет”.

Декоративні скляні рамки для образків-літографій та фотографій з Річки поділяються на декілька типів. За форматом переважають квадратні (кріпилися до стіни за один кут, через що сприймалися як рівносторонній ромб). У таких рамках образок чи фотокартку підклеювали посередині на перетині діагоналей, а вільні кути декорували рослинним орнаментом. Прямокутні рамки більшого розміру компонували на стіну вертикально чи горизонтально, посередині вміщували образок або світлину, обрамлюючи їх намальованим на склі віночком з квітів, рослинним орнаментом, зображеннями птахів. У Річці також набули поширення скляні рамки, головним композиційним мотивом яких був силует серця, прикрашений стилізованими пшеничними колосками, квітковими галузками, квітами й птахами.

Декоративні композиції з Торговиці виявлено в межах лише одного типу: мальовані рамки-квадрати, які кріпили до стіни “на ромб”. У центрі, на перетині діагоналей поміщували фотокартку, а вільні кути довкола заповнювали рослинним орнаментом.

Порівняльний аналіз художніх особливостей творів з обох осередків дозволяє виявити ряд спільних та відмінних ознак. Майстри використовували практично однакові матеріали (скло, чорна туш, олійні фарби, фольга) і застосовували традиційну техніку малярства на склі (нанесення контурів і колірних площин зі звороту скляної пластини). Щоправда, у річанському декоративному малярстві фольгу використовували вкрай ощадно, заповнюючи нею окремі рослинні елементи, тоді як у декоративних композиціях з Торговиці підкладена під скло срібляста фольга заповнювала усе тло. Характерною рисою декоративних композицій з Річки було застосування у деяких творах білого або ясного кольорового контуру на темному тлі, нанесеного тонким пензлем. Ця особливість не трапляється у малярстві на склі з Торговиці, як зрештою й інших відомих нам осередків.

За розмірами торговицькі твори були дещо більші за річанські. Подібним був спосіб оформлення завершених робіт: ікони заправляли у дерев'яні рами столярної роботи, пофарбовані у теплі відтінки або покриті темно-вишневим лаком. Декоративні рамки квадратного формату обклеювали по периметру вузькими смугами паперу, які потім замальовували у червоний, вишневий, темно-синій чи блакитний колір. Для виконання контурів малюнка іконографічного сюжету народні майстри використовували друкowanі на папері образи (хромолітографії, олеографії) або готові ікони на склі: “Із святого образа перемальовувала... Папір був, вона клала скло на папір ..., а хоть образ уже був мальований ... клала скло верх скла і руков

води́ла” [1, арк. 3, 7, 12]; “Клала “образ” під скло і так малювала” [29, с. 260]. Однак, копіюючи загальні обриси композицій, народні майстри трактували їх на свій лад: узагальнювали і спрощували рисунок, давали певні деталі, збагачували квітковими мотивами. У творах малярства на склі та вишитих виробх другої пол. ХХ ст. з Річки й Торговиці можна простежити чимало спільних ознак (у кожному з осередків) щодо трактування рослинних мотивів. Значною мірою це пояснюється тим, що кожна жінка, яка малювала на склі, водночас багато вишивала [1, арк. 4; 29, с. 260], до того ж окремі з майстрів виконували на замовлення графічні узори на папері – “виробляли форми” [3], наносили рослинний орнамент на тканину для вишивки гладдю [1, арк. 17].

Найпоширенішими декоративними мотивами у малярстві на склі Річки були п’ятипелюсткові, зірчасті або округлі, з хвилястими краями, квіти з дрібними листками на тонких стеблах, що мали спільні риси з орнаментом місцевих вишитих хусток-ширинок. Квіткові мотиви у творах з Торговиці вирізнялися масивністю, щільнішим розміщенням, різноманітністю форм, багатшою колірною розробкою, а подекуди – близьким до натуралістичного трактуванням. Спільним в іконах розглянутих осередків було обрамлення образів святих намальованими на тій самій площині скла декоративними вінками з квітів.

Колірне вирішення малювань на склі з Річки і з Торговиці позначене локальними особливостями. Палітра річанських малярів назагал була темнішою, а кольори – дещо приглушеними: червоний і жовтий майже не використовували у чистому вигляді, а змішували їх з вишневими, вохристими чи коричневими відтінками, застосовували темні відтінки зеленого. Тло ікон переважно заповнювали насиченим ультрамарином, інколи поєднували його з темно-зеленим за допомогою мальованої рамки. Картини здебільшого малювали на білому тлі, декоративні композиції – на синьому, вишневому і чорному.

Натомість майстри з Торговиці надавали перевагу яснішим і яскравішим барвам. Колорит мав життєрадісне, мажорне звучання, завдяки чому торговицьке малярство можна легко вирізнити з-поміж творів інших осередків. Тут застосовували багату й різноманітну палітру: декілька відтінків зеленого, червоного, рожевого, жовтого, синього, оранжевого, фіолетового, а також коричневий, чорний і білий. У моделюванні квіткових мотивів вдавалися до поєднань декількох відтінків кольору, закінчуючи білим, через що квіти набували умовного світлотіньового вирішення. В іконах переважало блакитне тло, зрідка центральне поле довкола образу заповнювали чорним.

Проведений порівняльний аналіз творів, що походять з двох осередків народного малярства на склі – Річки й Торговиці, дозволяє зробити певні висновки. Незважаючи на територіальну віддаленість, у розвитку цих центрів виявлено спільні риси:

- 1) відродження у середині ХХ ст. народного малярства на склі було зумовлене історичними, економічними, естетичними чинниками;
- 2) хронологічні межі діяльності розглянутих осередків (1950–1960-ті рр.) збігаються із загальноукраїнським періодом найбільш інтенсивного розвитку вторинної етномистецької традиції малярства на склі;
- 3) спільними були техніка і матеріали;
- 4) типологія творів обох осередків у загальних рисах збігається (ікони, картини, декоративні композиції).

Поруч з наявністю універсальних рис, найбільше відмінностей простежується у типології творів (побутування деяких іконографічних типів, не властивих для ікон іншого осередку; різна тематична спрямованість народних картин; ширша типологія декоративних композицій у малярстві Річки), а також художніх особливостей (колорит, характер стилізації й розміщення на площині рослинних мотивів), що надають виразного локального забарвлення творам.

Розглянуті пам’ятки, створені майстрами з Бойківщини й Покуття, небезпідставно можна вважати високохудожніми зразками народного малярства на склі. Тема потребує продовження пошукових зусиль з метою відкриття невідомих осередків, імен майстрів і творів задля повнішого розкриття загальної картини розвитку українського народного мистецтва ХХ століття.

Джерела та література

1. Архів ІН НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 628. (Шпак О.Д. Матеріали польових досліджень у селах Річка і Потік Міжгірського р-ну Закарпатської обл. (16.08.2010 року)).
2. Архів ІН НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 596а. (Болюк О.М. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва ІН НАН України на Закарпатську Бойківщину 14–27 серпня 2009 року).
3. Польовий матеріал, зібраний у с. Торговиця Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. (2012 р.) // Архів автора.
4. Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження / Ред. Ю. Гошко. – К. : Наук. думка, 1983. – 304 с.

5. Бойчук Б.В. Народне декоративне мистецтво Покуття ХІХ–ХХ століття (Історія, типологія, художні особливості) Бойчук Б.В. / Автореф. дис. ... канд. мистецтв. – Львів, 2000. – 17 с.
6. Вербиленко Г.А. Міжгір’я // Енциклопедія історії України / Голова редкол. В.А. Смолій. – К., 2009. – Т. 6. – С. 700.
7. Гоberman Д.Н. Искусство гуцулов / Д.Н. Гоberman. – М. : Сов. художник. – 1980. – 51, [8]с., 75 л. ил.
8. Гоberman Д.Н. По Гуцульщине / Д.Н. Гоberman. — Л. : Искусство, 1979. – 166 с.
9. Гринюк М.М. Декоративний народний розпис в інтер’єрі гуцульської хати (середина ХІХ – кінець ХХ століть) / М.М. Гринюк / Автореф. дис. ... канд. мистецтв. – Львів, 1997. – 22 с.
10. Гринюк М. Декоративний розпис на склі / М. Гринюк // Історія Гуцульщини / гол. ред. М. Домашевський. – Львів : Логос, 2001. – Т. VI. – С. 407–416.
11. Захарчук-Чугай Р.В. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина / Р.В. Захарчук-Чугай. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. – 336 с.
12. Іван Сколоздр: Живопис на склі : Альбом / Авт.-упоряд. В.П. Откович. – К. : Мистецтво, 1990. – 120 с., іл.
13. Історія міст і сіл Української РСР : У 26 т. Закарпатська область / Ред. колегія: Белоусов В.І. (голова) та ін. – К. : Гол. ред. УРЕ АН УРСР, 1969. – 786 с. з іл. і карт.
14. Історія міст і сіл Української РСР: У 26 т. Івано-Франківська область / Ред. колегія: Чернов О.О. – (голова) та ін. – К. : Гол. ред. УРЕ АН УРСР, 1971. – 639 с. з іл. і карт.
15. Кішук Т.П. Інтер’єр житла / Т.П. Кішук // Ред. Ю. Гошко. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 166–169;
16. Лашук Ю.П. Народне мистецтво Українського Полісся / Ю.П. Лашук. – Львів : Каменярь, 1992. – 134 с. : іл., 4 арк. іл.
17. Малювання на склі. Каталог виставки / вступ. стаття В.І. Свенціцької. – Львів, 1990. – 24 с.
18. Народна ікона на склі. Альбом / Упоряд. О. Романів-Тріска. – Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток при НТШ, 2008. – 368 с.
19. Никорак О.І. Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. Частина І. Інтер’єрні тканини (за матеріалами західних областей України) / О.І. Никорак. – Львів : НАН України; Інститут народознавства, 2004. – 584 с., іл.
20. Откович В.П. Закарпатська народна ікона ХVІІ–ХVІІІ ст. / В.П. Откович // Мистецтво – вічна загадка. – Львів : ЛДКДУМ ім. І. Труша, 2010. – 250 с.
21. Островский Г. Украинская народная живопись на стекле / Г. Островский // Панорама искусств. – М. : Сов. художник, 1982. – № 5. – С. 246–255.
22. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М.Р. Селівачов. – К. : Редакція вісника “Ант”, 2005. – XVI, 400 с., іл.
23. Станкевич М.Є. Українські витинанки / М.Є. Станкевич. – К. : Наук. думка, 1986. – 124 с.
24. Шпак О. До проблеми продовження традиції народного малювання на склі на Покутті у ХХ столітті / О. Шпак // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції: “Сучасне народне мистецтво України: Теорія і реальність”. – Львів, 2002. – С. 39–41.
25. Шпак О. Ікони на склі з Покуття другої половини ХХ століття / О. Шпак // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2010 рік. – Львів: Логос, 2010. – Кн. II. – С. 868–875.
26. Шпак О. Іконографічний репертуар народного малярства на склі другої половини ХХ ст. / О. Шпак // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2009 рік. – Львів : Логос, 2009. – Кн. II. – С. 636–643.
27. Шпак О. Малювання на склі ХІХ–ХХ ст. в інтер’єрі народного житла (Ікони, народні картини, декоративні композиції) / О. Шпак // Минуле і сучасне Волині й Полісся: Роде наш красний. Збірник наукових праць. Матеріали Третьої Волинської обласної науково-етнографічної конференції, 14–15 червня 2007 року, м. Луцьк. Вип. 24. – Луцьк, 2007. — С. 193–198.
28. Шпак О. Малювання на склі другої половини ХХ ст. на Покутті та Гуцульщині / О. Шпак // Наукові записки. – Івано-Франківськ : Інститут народознавства НАН України; Івано-Франківський краєзнавчий музей, 2003. – Вип. 7–8. – С. 157–159.
29. Шпак О. Малювання на склі другої половини ХХ ст.: нові матеріали / О. Шпак // МІСТ (Мистецтво, історія, сучасність, теорія). – К. : ВХ [студіо], 2003. – № 1. – С. 253–263.
30. Шпак О. Малярство на склі ХХ ст. Західної Волині (з експедиційних знахідок 2012 року) / О. Шпак // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї. Наук. зб. Вип. 44. Матеріали Четвертої Всеукраїнської науково-етнографічної конференції, присвяченої 80-річчю від дня народження Олекси Ошуркевича, 16–17 квітня 2013 року, м. Луцьк. Упоряд. Є.І. Ковальчук, Л.А. Мірошніченко-Гусак. – Луцьк, 2013. – С. 285–290.
31. Шпак О. Малярство на склі Східного Опілля та Західного Поділля середини – другої половини ХХ ст. (матеріали польових досліджень 2011 р.) / О. Шпак // Народознавчі зошити. – 2012. – № 3 (105). – С. 552–562.
32. Шпак О. Народне малярство на склі другої половини ХХ століття / О. Шпак // Мистецтвознавство’12. – Львів : СКІМ, 2012. – С. 169–182.
33. Шпак О. Народне малярство на склі у другій половині ХХ ст. на Гуцульщині й Покутті / О. Шпак // Історико-культурна спадщина Прикарпаття : наук. зб. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 759–766.

34. Шпак О. Осередок народного малярства на склі середини – другої половини ХХ століття у селі Річка Міжгірського району Закарпатської області (матеріали польових досліджень автора 2010 року) / О. Шпак // Народознавчі зошити. – 2011. – № 4 (100). – С. 719–728.

35. Шпак О. Особливості іконографії Богородичних ікон на склі другої половини ХХ століття (за матеріалами польових досліджень 1998-2008 рр.) // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3-4. – С. 366–373.

36. Шпак О. Особливості іконографії народних ікон на склі другої половини ХХ століття: образи Христа і Богородиці / О. Шпак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст] : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. – Х. : ХДАДМ, 2009. – С. 150–160. (Мистецтвознавство. Архітектура: № 6)

37. Шпак О. Релігійне народне малярство на склі у другій половині ХХ століття (локалізація, функціонування, особливості іконографії) / О. Шпак // Історія релігій в Україні: Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 2004.

38. Шпак О. Село Річка Міжгірського району Закарпатської області – осередок народного малярства на склі Бойківщини другої половини ХХ століття / О. Шпак // Lemkowie, Wojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowna. – Tom V. – 2014. – Słupsk-Zielona Góra-Świdnik. – S. 769-780.

39. Grabowski J. Ludowe malarstwo na szkle / J. Grabowski. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1968. – 380 s.

Резюме

ОЧАГИ НАРОДНОЙ ЖИВОПИСИ НА СТЕКЛЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА В РЕЧКЕ НА БОЙКОВЩИНЕ И ТОРГОВИЦЕ НА ПОКУТЬЕ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Шпак О.Д. (Львов)

В статье на основе материалов полевых исследований и имеющейся литературы осуществлен сравнительный анализ двух очагов народной живописи на стекле второй половины ХХ века: в с. Речка Межгорского района Закарпатской области и с. Торговица Городенковского района Ивано-Франковской области. Определены универсальные и специфические черты в развитии этих самобытных центров, проанализирована типология, обнаружены локальные особенности произведений, уточнены имена мастеров.

Ключевые слова: живопись на стекле, иконы, картины, декоративные композиции, очаги, народные мастера, Бойковщина, Покутье.

Summary

CENTERS OF FOLK PAINTING ON GLASS OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY IN RICHKA IN BOYKIVSHCHYNA AND TORHOVYTSYA IN POKUTTYA: THE COMPARATIVE ASPECT

Shpak O.D. (Lviv)

The comparative analysis of two centers of folk painting on glass of the second half of the 20th century: in the village of Richka, Mizhgyrya district, Zakarpattya region, and in the village of Torhovytysya, Horodenka district, Ivano-Frankivsk region is performed in the present article based on the materials of field studies, references available. The universal and specific features in the development of these original centers have been identified, local peculiarities of works of art have been determined, the names of craftsmen have been specified.

Key words: painting on art, icons, pictures, decorative compositions, centers, craftsmen, Boykivshchyna, Pokuttya.

Бобош Я.М.

(Львів)

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ МАЙСТРІВ МАЛЯРСТВА ЛЬВІВСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА З РЕГІОНАЛЬНИМИ ЦЕНТРАМИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ (ЗАКАРПАТТЯ, БУКОВИНА) КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

УДК 75.03(477.8) “18”

Анотація: На базі проведеного дослідження можемо стверджувати, що протягом кінця ХІХ – початку ХХ століття на Західній Україні працювала велика кількість художників різних національностей – поляки, австрійці, німці тощо. У статті виокремлено плеяду митців, яких, передовсім, об'єднувала спільна мета – служіння українському мистецтву та українському народові. Реальним втіленням цих засад займалися українські меценати (В. Дідушицький, В. Федорович, І. Левинський та багато інших), а також українські підприємці, громадські товариства та християнські громади. Вони відкривали можливості для творчої праці та церковних замовлень на ікони та розписи. На підставі викладеного можна говорити про активне мистецьке життя Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття. На підставі їхньої діяльності та мистецької спадщини можна говорити про західноукраїнську школу живопису цього періоду.

Ключові слова: західноукраїнське малярство, тенденції, Галичина, жанри живопису, образотворче мистецтво.

Західноукраїнське малярство кінця ХІХ – початку ХХ століття – малодосліджене явище. Важливим, з нашого погляду, є повне виявлення проблем становлення та формування національного українського мистецького стилю як у побутовому малярстві, так і в іконопису періоду 1890-1900-х років. Головну увагу в цьому контексті буде приділено виявленню рушійних сил, що сприяли становленню живописної школи Західної України, та виокремленню процесів формування та розвитку української малярської школи у Львові.

Бажання самовизначення на національному ґрунті стає ще в середині ХІХ століття визначальною політичною ознакою на Європейському континенті. Дана сентенція мала безпосереднє відношення до ідей, що втілювались у творчих роботах українських літераторів, художників тощо. Треба взяти до уваги той факт, що у процесах по звільненню української культури від стереотипу друговартості, можливо, найголовніше місце посідало малярство Галичини кінця ХІХ століття. Його значимість насамперед визначалась постійним популяризаторством, пов'язаним з християнськими храмами, а відповідно – чинниками масовості. Були створені сприятливі умови для праці художників через організацію професійних товариств, виставкових показів, реклами тощо [6, 12, 19]. В умовах незалежної Української держави з'явилась можливість вільного від ідеологічних догматів висвітлення всього комплексу процесів, пов'язаних з живописною культурою Західної України кінця ХІХ – початку ХХ століття, які з загальновідомих причин не змогли знайти вичерпний виклад в статтях, монографіях, виданих у радянський період [16, 3, 13, 14, 17, 18, 2]. Саме з цих позицій визначається актуальність обраної теми.

Наприкінці ХІХ століття в Галичині були опубліковані і набули популярності календарі товариства “Просвіта” [4], церковні та громадські календарі [1], літературно-наукові збірники [7]. Серед найбільш популярних львівських видань слід назвати газети “Зоря Галицька”, “Русский Дневник”, “Батьківщина”, “Слово”, “Галичанин”, “Руслан”, “Пчола”, “Зоря”, “Будучність” та деякі інші. У Львові у цей час нараховувалось близько півсотні газет. Найбільш популярними були “Газета львівська”, “Слово польське”, “Газета вечірня”, “Кур'єр Львівський”, що виходили польською мовою (інколи з німецькими офіційними текстами) [22]. Особливо значна кількість наукових публікацій з'явилась наприкінці століття. Серед знаних авторів 1990–2000-х років, що писали про митців ХІХ століття, необхідно назвати В. Лобановського, П. Говдю, В. Рубан, Л. Жаборюка, Г. Островського, О. Федорука, Л. Купчинську, В. Овсійчука, Д. Крвавича та Н. Шиша [20]. В аспекті досліджуваних проблем важливими джерелами стали монографії та статті Я. Нановського, М. Ткаченка, М. Фіголя, Д. Степовика, В. Яреми, О. Ноги, Г. Дем'яна, Ю. Бірюльова, Р. Шмагала, О. Жеплинської, Л. Купчинської та інших сучасних українських дослідників [11].

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття завдяки ентузіазмові окремих художників складаються нові мистецькі центри на Закарпатті та Буковині [10]. Саме тут, далеко від центральних органів влади, з усією повнотою починають визрівати національно-визвольні ідеї, рушаються традиційні стереотипи тощо.

Як наслідок всіх цих процесів відбувається небачений за активністю спалах появи талановитих художників, рівень яких та професійна діяльність мають резонансний вплив на все загальноукраїнське мистецтво і культуру.

Серед таких регіональних митців виділимо Кохановську, Рошкевича, Пігуляка, Івасюка тощо [5].

Дуже цікавою з точки зору історії та практики українського мистецтва була плідна діяльність Г. Рошкевича (1864–1919). Живописець академічного спрямування виконує у 1870-х роках розписи у церквах Закарпаття, пише до певної міри сентиментальні жанрові полотна і працює в галузі книжкової ілюстрації [11, с. 502].

Зі львівським осередком дуже тісно були пов'язані також українські художники з Буковини, що діяли в XIX столітті. У цій країні плідно працював випускник Віденської Академії образотворчих мистецтв Ю. Пігуляк (1845–1919). У свій час це була одна із знакових постатей. Незважаючи на певну віддаленість Буковини від Галичини митець брав активну участь у львівських виставках [11, с. 459, 460], мистецьких процесах тощо.

Ю. Пігуляк був творцем численних портретів діячів культури та історії України: “Портрет Богдана Хмельницького”, кін. XIX ст.; “Портрет Т. Шевченка”, 1889; “Портрет Ю. Федьковича”, 1886; “Портрет О. Кобилянської”, 1916, та деяких інших визначних постатей національної культури та мистецтва.

На останню третину XIX століття припадає визрівання і остаточне утвердження в українському живописі основних жанрів – побутового, портретного, пейзажного, історичного, а також зародження інших жанрів: батального, анімалістичного, інтер'єра, натюрморту.

Провідну роль в українському живописі цієї доби набув побутовий жанр. Митці охоче зверталися до нього, оскільки він відкривав перед ними широкі можливості для глибокого відображення явищ тогочасного життя. Український побутовий жанр виразно позначився рисами національної своєрідності. Жанристи спиралися у своїй творчості на традиції національного мистецтва, на здобутки художників попередньої доби, а тому у їхніх творах постає Україна з її природою, працелюбним народом, його щоденними життєвими турботами, своєрідним побутом, обрядами, звичаями, традиціями. Зображені в них сцени народного життя відбуваються, як правило, в інтер'єрі української хати, чи то на селянському подвір'ї з його атрибутами, чи серед широкого українського простору. Важливою рисою багатьох творів українського побутового живопису є виразне ліричне забарвлення, яке нерідко поєднується з м'яким, доброзичливим, суто українським національним гумором.

Особливості суспільної ситуації і художньо-естетичних пошуків суттєво позначилися на розвитку портретного жанру. Хоча під дією об'єктивних факторів цей жанр у загальному процесі на деякий час поступається іншим жанрам своїм провідним становищем, яке посідав протягом попереднього періоду, його здобутки тепер вимірюються не стільки кількісними, скільки якісними показниками. В українському портреті не лише втілюється багата різноманітність людських облич, характерів, а й відобразилося нове розуміння особистості.

Портрет дедалі ширше переломлює суспільні та художні проблеми, що розробляються в інших жанрах. Утворюється дещо відмінний, складніший механізм взаємодії між жанрами, ніж у попередні періоди [21]. Зростає значення суб'єктивних якостей творчої особистості, формується нова поетика, де важливого значення набуває елемент національної своєрідності. Водночас портрет залишається тим жанром, в якому реалістичні тенденції мають досить глибокі й міцні традиції в художній культурі минулого [15, с. 95].

Українські живописці прагнули портретувати передусім видатних діячів національної культури – вчених, письменників, акторів, музикантів, художників, представників інтелігенції – людей, дорогих нації. Особливо часто зверталися українські портретисти до зображення Т.Г. Шевченка, розуміючи ту величезну роль, яку він відіграв в історії національної культури. Українські портретисти створили також значну кількість зображень народних типів. В яскравих, любовно виписаних образах українських селян, селянок митці вишукували глибокий внутрішній світ людини з народу.

Інтенсивно розвивається в українському живописі останньої третини XIX століття пейзажний жанр. Українські художники бачили красу рідної природи не у виняткових її красвидах, а в найзвичніших буденних мотивах, близьких і зрозумілих кожній людині. Створюючи колоритні образи рідної природи, вони часто наповнювали їх глибоким змістом. Природа України постає у творах українських митців у всій своїй красі. Багато і плідно працювали українські пейзажисти над удосконаленням своєї професійної майстерності, наполегливо оволодівали принципами пленеру, що допомагало їм правдиво передати не лише предметний світ природи, а й повітря, сонячне чи місячне світло, безмежне багатство її колористичного звучання [3].

Особливо приваблювали пейзажистів мотиви, які давали змогу зображувати природу в її перехідних станах – в період її весняного пробудження чи осіннього прив'ядання, у вечірні сутінки чи на світанку, після дощу чи перед грозою.

Крім побутового, портретного і пейзажного жанрів в українському живописі останньої третини XIX століття розвиваються, хоч і не так інтенсивно, й інші жанри: історичний, батальний, натюрморт. Це свідчить про зростаючу зрілість українського живопису, його прагнення охопити усі доступні йому сфери зображення дійсності. Найбільшого розвитку серед цих жанрів набув історичний жанр.

Провідною темою українського історичного живопису була тема козацтва. І це історично оправдано. Січове українське козацтво протягом кількох століть було єдиним надійним захисником українського народу в його боротьбі проти іноземних загарбників. Митці, прославляючи у своїх творах козаків-запорожців, переслідували мету пробудити в народі почуття гордості за своє історичне минуле і тим самим активізувати його визвольну боротьбу в сучасності. Це був дійовий засіб пробудження соціальної й національної самосвідомості народу.

У своєрідних умовах відбувався розвиток живопису, як і всього образотворчого мистецтва, на Західній Україні – в Галичині, Буковині, Закарпатті. Перебування під владою Австро-Угорщини мало тяжкі наслідки для всіх сфер життя народу Західної України. Цісарський уряд, не був зацікавлений в економічному процвітанні цих територій, а тому промисловість тут розвивалася уповільненими темпами.

Одним із наболілих питань на ниві міжнаціональних стосунків стали польсько-українські суперечки на східних теренах коронного краю, до розв'язання якого австрійський уряд, приступив лише у 90-х роках XIX століття, уклавши польсько-українську угоду (1890–1894). І хоч угода була насправді далека від вирішення складних проблем, все ж вона мала певні позитивні наслідки. Найважливішим стало офіційне визнання етнічної спорідненості Галичини з Наддніпрянщиною та української національної окремішності. Чи не найважливішим наслідком такої вимушеної політики цісарського уряду було те, що українці Галичини відчували небезнадійність боротьби за свої економічні і політичні права. В містах і селах набув сили вічевий рух, що відображав боротьбу за землю, за виборчі права та інші свободи. Історичні обставини склалися саме так, що і українці, і поляки в краї мали подібні завдання. Східна Галичина для поляків бачилася центром збирання колишніх земель Речі Посполитої, а для українців – П'ємонтом, з якого повинен вийти поштовх до возз'єднання історичних українських земель. Міжнаціональні змагання за місця у сеймі і у парламенті супроводжувалися не менш затятою боротьбою за культуру, яка зосередилася у Львові. Кожна з націй обстоювала своє право на існування і в культурній політиці.

Почали створюватися національні наукові, освітні, мистецькі організації, що ставили за мету розвиток української культури на теренах Галичини. У культурному житті Галичини останнього десятиліття XIX століття стали прикметними масові заходи з приводу відзначання ювілеїв видатних людей, історичних річниць та подій, що перетворювалися на справжні національні свята. Вони були ретельно організовані і демонстрували готовність до боротьби за національну незалежність. Все це збагатило художнє життя краю, вплинуло на мистецький процес, надавало йому національного змісту. Поступові програмно впроваджені задуми наукових, освітніх, мистецьких об'єднань знаходили свою реалізацію у формуванні архівних, літературних, мистецьких збірок, у заснуванні товариств та музеїв, їхній діяльності у вигляді виставок, реставраційної, систематичної праці, у влаштованих наукових читаннях, у зрушеннях у галузі освіти, у культивуванні важливих для кожного з народів подій з історії та культури. На твердий ґрунт народної традиції став увесь культурний процес [8, с. 22].

Економічний розвиток, пожвавлення суспільного життя і національних рухів, яким сприяв розквіт культури, спричинили те, що Львів наприкінці століття став головним осередком духовного життя Галичини. Близько половини населення Львова становили поляки, іншу половину складали українці, євреї та інші, менші, національні групи: вірмени, чехи, німці, росіяни, італійці тощо. Стабільність львівського етнічного конгломерату наприкінці XIX століття була традиційною. Львів, який ще середньовічні хроністи називали містом ста народів, витворив впродовж довгого часу власну оригінальну багатошарову культуру, мішанину звичаїв щоденного життя, власну міську мову на щодень. Львів як центр Східної Галичини був втіленням її окремішності, становив культурно-історичний мікрорегіон. Суспільний рух, що прагнув до повної реалізації національних прав у сфері культури (це формально гарантувалося правом про автономію провінції (1867)), був потужною цементуючою силою, яка спричинилася до творення оригінальної культури у галицькому регіоні. Завдяки автономії у Галичину проникали нові тенденції західноєвропейської художньої культури, уможливлені вільний прояв оригінальних мистецьких ідей [8, с. 118].

Завдяки більшій доступності середньої та вищої освіти, яку після впровадження автономії підтримували громадські пожертви, значно зріс прошарок інтелігенції. У Львові з'явилися університет, Політехніка та Аграрна академія. Плідно розвивалася наука, в чому велику роль відіграли Наукове товариство імені Тараса Шевченка, Науково-літературна спілка, заснована у 90-х роках XIX століття, та інші товариства.

Багато польських та українських вчених співпрацювали між собою. Слід згадати, наприклад, про дослідження слов'янської народної творчості, які проводило Товариство фольклористів. Базою культурного розвитку були бібліотеки, архіви та музеї: бібліотека Оссолінських (найкраща на польських та українських землях), Міський архів, Музей імені князів Любомирських (з 1870 року), Музей художньої промисловости (з 1874 року), Історичний музей (з 1891 року), Український національний музей (з 1905 року), Міська картинна галерея (з 1907 року) та інші.

Значною подією в житті Львова стало відкриття у 1888 році першої археологічно-бібліографічної виставки Ставропігійського інституту, яка мала на меті відродити забуті традиції, уможливити вивчення давніх творів живопису. Не обмежуючись художніми творами, увібравши документально-історичний та літературний матеріал попередніх століть, організатори утверджували у світі ім'я українця, надали можливість широкій громадськості ближче ознайомитися з історією Галичини. Відкрита на вулиці Руській, 3, вона охопила дев'ять кімнат і складалася з двох частин: археологічно-артистичної та бібліографічної. Перша налічувала понад семисот експонатів, до яких входили речі, знайдені під час розкопок у 1883 року церкви Спаса та її околиць у місті Галич. У залах було виставлено портрети, серед яких багато натрунних, що пов'язані зі Ставропігійською церквою. Окремо були розташовані ікони, майже всі виконані на дереві, а найдавніші належали до XIV століття. До другої частини виставки увійшли манускрипти, друковані книги, документи, які висвітлювали історію Ставропігійського братства.

Показово, що західноукраїнським мистецьким процесом починають цікавитися польські художники та художні критики. Змістовну статтю-відгук на першу Всеукраїнську художню виставку надрукував, зокрема, у "Літературно-науковому віснику" відомий польський живописець Р. Братковський, в якій високо оцінив цю знаменну для української національної культури подію [9, с. 221].

Формуванням національного духу, віри та мистецтва на теренах західноукраїнських земель займалося Товариство для розвою руської штуки.

Майже протягом усього XIX століття, не кажучи вже про попередню добу, основним і чи не єдиним замовником творів залишалася церква, і західноукраїнські художники, аби якось прожити, змушені були розробляти головним чином релігійну тематику: писати ікони, композиції на сюжети священної історії, розписувати церкви тощо. А тому й не дивно, що розвиток живопису на західноукраїнських землях відбувався повільніше, ніж на Наддніпрянщині. Якщо на східних територіях України, які входили до складу Російської імперії, національна школа реалістичного живопису склалася в середині XIX століття (основоположником її по праву вважається Т.Г. Шевченко), то на Західній Україні перші значні реалістичні твори почали з'являтися у 80–90-х роках XIX століття. Авторами їх були представники старшого покоління українських живописців: К. Устиянович, Т. Копистинський, Т. Романчук, Т. Томасевич в Галичині; Ю. Пігуляк – на Буковині, Г. Рошкевич – на Закарпатті [10, с. 218]. В цей час пошквлюються художні процеси, з'являються художники, які, здобувши освіту в академіях, прагнули відродити національне мистецтво, для чого розпочали вивчення національної культури.

На відміну від художників Наддніпрянщини, які здобували художню освіту, головним чином, в художніх закладах Росії, західноукраїнські митці, як уже відзначалося, були вихованцями європейських художніх академій. Так Віденську художню академію закінчили К. Устиянович, Ю. Пігуляк, Ю. Панькевич; Мюнхенську – М. Івасюк, Я. Пестрак; Краківську – Т. Копистинський, Й. Курилас та інші. Крім того, деякі із західноукраїнських митців по закінченні художніх академій певний час стажувалися в приватних студіях у Німеччині, Франції та Італії. Ця обставина наклала великий відбиток на характер розвитку західноукраїнського образотворчого мистецтва. З одного боку, в ньому повільніше, зокрема на першому етапі, проходить процес переборення традицій академізму у порівнянні з образотворчим мистецтвом Східної України, а з другого боку – інтенсивнішим був вплив на західноукраїнських художників мистецтва модерну, позиції якого в європейських художніх академіях були досить сильними.

Нові літературні віяння та суспільне становище позитивно вплинули на розвиток сатиричної графіки у Західній Україні – К. Устиянович, Т. Копистинський, Я. Струханчук, С. Томасевич плідно працюють у цій ділянці образотворчого мистецтва, тонко реагуючи на найменші суспільні зміни. Провідною тематикою їх творів стає політичне становище в Галичині.

Правдиве, глибоко реалістичне зображення життя народу, поетизація рідної землі та природи – все це є змістом переважної більшості живописних творів західноукраїнських художників кінця XIX – початку XX століття.

Проведений у статті аналіз дозволяє дійти висновку, що культурна сфера Галичини і мистецьке життя, як її невід'ємна складова, протягом досліджуваного періоду акумулювали в собі складне переплетення

політичних, естетичних та національних проблем. Зрушення, котрі відбувались під їхнім впливом у свідомості митців, вибір ними естетичної, а разом з нею й ідейної концепції, залежав від усвідомлення ними своєї ролі в національному культурному процесі. Як свідчить опрацьований матеріал, у творчості провідних українських митців найважливішим моментом стало розуміння художниками призначення мистецтва, відмінне від західноєвропейських тенденцій "чистого мистецтва": "Нам потрібно мистецтво таке, яке буде діяти морально, повчально, патріотично, щоб зрушити націю до свідомості, а людство вперед до удосконалення духа" [2, с. 786].

Необхідно зазначити, що в цей період з'являється ряд яскравих творчих індивідуальностей, кожна з яких вносить свій помітний внесок у розвиток українського малярства на національному ґрунті. Остання третина XIX століття спричинилась до формування національної своєрідності українського образотворчого мистецтва. Звернувшись до народної культури, такі художники як К. Устиянович, Т. Копистинський, Т. Романчук, О. Скруток, С. Томасевич, Ю. Панькевич, І. Труш, Г. Рошкевич, Ю. Пігуляк та інші зуміли втілити в своїх творах важливі морально-естетичні проблеми, які пов'язані з поширенням у мистецтві народних національних образів. Ці художники належали до різних мистецьких шкіл, працювали у різних напрямках та жанрах, але кожен з них зробив свій внесок в утвердження українського мистецтва як явища національної культури.

Джерела та література

1. Герій О., Туркевич-Клімашевський А., Кодлубай І., Нога О. Українське церковне мистецтво 1880–1920. Західний регіон / О. Герій, А. Туркевич-Клімашевський, І. Кодлубай, О. Нога. – Львів : НВФ "Українські технології", 2012. – Т.1. – 392 с.: іл.
2. Голубець М. До рідного ґрунту // Історія української культури. – Львів, 1937. – 846 с.
3. Жаборюк А.А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття / А.А. Жаборюк. – Київ-Одеса : Лебідь, 1990. – 312 с.: іл.
4. Історія Львова в документах і матеріалах. – К., 1986. – С.108.
5. Касян В.І. (гол.) та ін. Живопис на Західних землях України // Історія українського мистецтва : в 6 т. – К.: Київська книжкова фабрика "Жовтень", 1970. – 4 т., 2 кн. – С. 195–229.
6. Качурак К. Артистична виставка Товариства для розвою руської штуки у Львові в 1900 році // Діло. – Львів, 1900. – ч. 251.
7. Коваленко О.М. 3 історії художніх об'єднань України // Український історичний журнал. – К., 1972. – № 1. – С. 82-87.
8. Культурне Відродження в Україні. – Львів : Астериск, 1993. – 248 с.
9. Літературно-науковий вісник // Перша руська вистава штуки, за ред. І. Труша. 1998.
10. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття // Нариси з історії українського мистецтва. – К. : Мистецтво. – 1989. – 206 с.
11. Митці України. Енциклопедичний довідник. – К.: "Українська енциклопедія" ім. М.П. Бажана. – 1992. – 846 с.
12. Нагірний В. Товариство для розвою руської штуки // Діло. – Львів, 1898. – Ч. 218.
13. Нановський Я. Корнило Миколайович Устиянович / Я.Й. Нановський. – К. : Мистецтво, 1963. – С. 63.
14. Нановський Я.Й. Юліан Панкевич: нарис про життя та творчість / Я.Й. Нановський. – К. : Мистецтво, 1986. – 80 с.: іл.
15. Рубан В.В. Портрет у творчості українських живописців / В.В. Рубан. – К. : Мистецтво, 1979. – 265 с.
16. Рубан В.В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століть / В.В. Рубан. – К. : Наук. думка, 1986. – 224 с. ; іл.
17. Ткаченко М. Теофіл Копистинський [український живописець-реаліст 1844–1916] / Михайло Ткаченко. – К. : Мистецтво, 1972. – 87 с. з іл. ; 4 л. іл.
18. Труш І. Чи можлива у нас штука // Будучність. – 1899. – № 7. – С.10-41.
19. Федорук О. Джерела культурних взаємин. Україна в творчості польських художників другої половини XIX – початку XX ст. / Олександр Федорук. – К. : Мистецтво, 1976. – 128 с. : іл.
20. Шиш Н.А. Культурно-національне питання на Україні у XIX ст. // Укр. істор. жур. – 1991. – № 3.
21. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет XVII – XX століття. Каталог виставки. – К., 1925.
22. Gazeta Lwowska. – Lwow, 1870 – 1880 г.г. – Nowyну.

Резюме

**ВЗАИМОСВЯЗЬ МАСТЕРОВ ЖИВОПИСИ ЛЬВОВСКОЙ СРЕДЫ
С РЕГИОНАЛЬНЫМИ ЦЕНТРАМИ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ
(ЗАКАРПАТЬЕ, БУКОВИНА) КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

Бобош Я.Н. (Львов)

На базе проведенного исследования можно утверждать, что на протяжении конца XIX – начала XX веков на Западной Украине работало много художников разных национальностей – поляков, австрийцев, немцев и др. В статье выделена плеяда художников, которые прежде всего были объединены общей целью – служению украинскому искусству и украинскому народу. Реальным воплощением этого принципа занимались украинские меценаты (В. Дидушицкий, В. Федорович, И. Левинский и многие другие), а также украинские предприниматели, общественные и христианские сообщества. Они открывали возможность для творческой работы и церковных заказов на иконы и росписи. На основании изложенного можно говорить об активной творческой жизни Галиции конца XIX – начала XX веков. Анализируя их деятельность и художественное наследие, можно утверждать о развитии западноукраинской школы живописи данного периода.

Ключевые слова: *западноукраинская живопись, тенденции, Галиции, жанры живописи, изобразительное искусство.*

Summary

**RELATIONSHIP OF PAINTERS OF LVIV ENVIRONMENT
WITH THE REGIONAL CENTERS OF THE WEST UKRAINE
(CARPATHIANS, BUKOVINA) LATE XIX - EARLY XX CENTURY**

Bobosh Ya.M. (Lviv)

On the basis of the research, we may state, that during 1870–1900-ies a large number of artists of different nationalities (Poles, Austrians, Germans etc.) have been residing and working in Lviv.

In the article we have defined the number of Ukrainian artists unified by the common aim – to serve Ukrainian art and Ukrainian people.

Ukrainian patrons of the arts (such as Didushytskyi, Fedorovych, Levynskyi, and many others), as well as Ukrainian entrepreneurs and public organizations have participated in materialization of such ideas. The last mentioned ones together with the Ukrainian Christian communities have offered opportunities for creative work and church orders of icons and frescos.

On the basis of the above mentioned material, we may talk about the active artistic life of Galicia of the last third of the nineteenth century. Ukrainians have taken part in it and created the powerful group. On the basis of their activity and their artistic inheritance we may talk about the Western Ukrainian School of Painting of the 1870–1900.

Key words: *west Ukrainian painting, Galicia, genre, trend, native scientists, Fine Art, west Ukrainian culture.*

Левенко О.Ю.
(Київ)

**З УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СКАРБНИЦІ ПРАВОСЛАВ'Я:
ДО ПИТАННЯ ПРО МОНОДИЧНІ ПІСНЕСПІВИ З РУКОПИСІВ
XVI – XVII СТ. ТА СТАРОДРУКІВ XVIII СТ.**

УДК: 783.93

Анотація: Стаття присвячена жанру “Херувимської пісні” та піснеспівам, які виконуються замість Херувимської в особливих Літургійних відправах із стародрукованого Ірмологіона 1794 р. з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Піснеспіви з цього друкованого джерела XVIII ст. зіставляються з мелізматичними творами із рукописних джерел українського та білоруського походження кінця XVI–XVII ст. зі зховищ м. Києва. У статті на прикладі музикознавчого аналізу піснеспівів та їх списків акцентується увага на спадковості репертуару рукописних та стародрукованих Ірмологіонів, виявляються основні тенденції у фіксації списків давніх піснеспівів у рукописах пізнішого часу та розглядається поява творів з силабічним і невматичним типом інтонування тексту (так званих “нових” наспівів) на канонічний текст “Херувимської пісні”, які надруковані як фрагменти і передбачають куплетну форму композиції.

Ключові слова: *джерело, Ірмологіон, мелодія, стародруковане видання, нотолінійний рукопис, піснеспів, список, варіант, мелізматичний, невматичний, силабічний тип інтонування тексту.*

У фондах Відділу музики Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (далі – МТМК України) є декілька джерел з царини давнього церковно-співацького мистецтва – це невменні рукописи та стародрукований Ірмологіон. Всі ці джерела належать до найдавніших пам’яток і є цінними надбаннями музейної колекції. Церковно-співацькі рукописи датуються XVI ст. – піснеспіви в них записані крюковою нотацією. Стародрукований Ірмологіон був виданий у 1794 р. Почаївською друкарнею Отців Василіан¹.

Стародрукований Ірмологіон 1794 р. знаходиться у фондах Відділу музики МТМК України під інвентарним номером № 4868, стан збереження видання – задовільний. Репертуар богослужбових творів в Ірмологіоні надрукований п’ятилінійною київською квадратною нотою і доступний для прочитання та розшифрування. В спеціалізованих каталогах та описах Я. Запасака, Я. Ісаєвича, В. Бочковської, Л. Хаухи стародрукований Ірмологіон 1794 р. відносять до ряду особливо цінних та рідкісних видань.

В Україні було здійснено дев’ять видань Ірмологіона – відомі три Львівські та шість Почаївських. Крім трьох видань великого формату, почаївські видавці ще тричі видавали так звані скорочені нотні Ірмологіони в меншому форматі під назвою “Осьмогласник від Великого Ірмологіона” (в 1766 р. і двічі в 1793 р.). Ірмологіон 1794 р. – це третє видання нотного “Ірмологіона” з Почаївської друкарні. За змістом воно повторює попереднє видання 1775 р. Відомо, що такими виданнями користувалися у західному та центральному регіонах України і тогочасна ціна книги була в межах 13-15 польських злотих.

Видання Ірмологіону друкарнею Почаївського монастиря було здійснено на високому поліграфічному рівні. Серед художнього оздоблення стародрукована книга має одну сторінкову гравюру із зображенням автора богослужбових текстів – Іоанна Дамаскіна з кліше 1758 р. гравера Йосифа Гочемського (Гошемського). Гочемський (в книгах – I. G.; Ioseph Goszemski) – це відомий почаєвський гравер на міді і дереві, який співпрацював з Почаївським видавництвом в період 1740 – 1760 рр. Зображення цієї гравюри 1758 р. є в усіх виданнях Почаївських Ірмологіонів та Октоїхів. Книга прикрашена смужками та колонтитулами з виливних прикрас. Серед шрифтів є латинська антиква і курсив. Ірмологіон 1794 р. має музейне та історико-культурне значення².

¹ Почаєвський монастир та його видавництво, засноване на пожертвування поміщиці Анни Гойської в 1597 р., мали велике значення і сприяли утвердженню нотної грамоти в церковному богослужінні. Окрім книг церковнослов’янським шрифтом, Василіанська типографія в період 1730 – 1830 рр. видавала книги українською, польською, латинською мовами. Кириличні видання Василіанської типографії були розраховані на православну та уніатську аудиторію. Див.: Железняк О. Бібліографія публікацій про друкарню Почаївського Свято-Успенського монастиря та її видання / Олена Железняк // Друкарня Почаївського Успенського монастиря та її стародруки. : зб. наук. праць. – К. : НБУВ. – 2011. – С. 247 – 261.

² Висловлюємо подяку за детальний опис стародрукованого видання Бочковській В.Г., директору Музею книги і друкарства України (Наукова довідка №77 від 10.02.1014). Наукову атрибуцію здійснено за каталогом Я. Запасака, Я. Ісаєвича “Пам’ятки книжного мистецтва” (Львів, 1984, №3743) та книгою В.Г. Бочковської, Л.В. Хаухи “Каталог видань Почаївського та Унівського монастирів XVIII – XX ст.” (К., 2008, № 57).

Характеристика “Херувимських пісень” і піснеспівів, які виконуються замість Херувимської у особливих Літургійних відправах, та зіставлення творів із стародрукованого видання з піснеспівами з рукописів українського та білоруського походження кінця XVI – XVII ст. зі сховищ м. Києва – завдання цієї статті.

Видання Ірмологіону 1794 р. з Почаївської друкарні відноситься до гласового структурного типу. В репертуарі збірника є ірмоси, піснеспіви Октоїха, розділ стихир, а також вибрані піснеспіви Великого Посту, богослужбових циклів Всенічної (на початку стародрукованого видання), Утрени, Літургії Передосвяченої (в кінці книги) і піснеспіви Великої Суботи.

Із піснеспівів Літургійного циклу в цьому Ірмологіоні надруковані “Херувимські пісні”. В кінці книги є одинадцять фрагментів піснеспівів цього жанру (арк. 212 – 213 зв.). Серед піснеспівів Передосвяченої Літургії надрукований твір “Нині Сили Небесні”, який виконується замість Херувимської протягом цього богослужіння (арк. 200 зв. – 201 зв.). Піснеспів “Да молчит всякая плоть”, що звучить замість Херувимської на Літургії у Велику Суботу, також зустрічаємо в виданні Почаївського Ірмологіону 1794 р. (арк. 210 зв. – 211).

Всі зафіксовані в Ірмологіоні 1794 р. одинадцять фрагментів “Херувимських пісень” мають церковнослов’янський текст. Піснеспіви неатрибутовані – на полях книги зазначаються буквами лише їх порядкові номери (див. фото 1). Для цих творів характерним є силабічний та невматичний тип інтонування тексту – тобто на один склад тексту припадає відповідно один та два-три звуки мелодії. Такі типи мелодики не притаманні жанру Херувимської – в найдавніших рукописах українського та білоруського походження кінця XVI – XVII ст., зафіксованих п’ятилінійною квадратною нотацією, “Херувимські пісні” мають мелізматичний тип мелодики – тобто на один склад тексту припадає три-п’ять і більше звуків мелодії³.

Мелізматичний спів є окремим явищем на тлі розмаїття репертуару богослужбових піснеспівів, що відрізняється від силабічних та невматичних жанрів. Піснеспіви з мелізматичним типом інтонування характеризуються такими стильовими особливостями як кантіленність, наспівність мелодичної лінії, що створює враження безкінечної мелодії. Розгорнені фрази широкого дихання, характерні для цих піснеспівів, зокрема для жанру “Херувимська пісня”, впливають на масштабність творів, які характеризуються розмаїттям композиційної будови [1]. Мелізматичні розспіви розцвічують наголошені та ненаголошені склади в текстах цих співаних молитов.

Саме мелізматичні “Херувимські пісні” отримали велике розповсюдження в репертуарі нотолінійних Ірмолоїв і повторюються протягом XVII ст. у вигляді списків. Сплеск нових піснеспівів з мелізматичним типом інтонування, який відображений в репертуарі Ірмолоїв, припадає на період кінця XVI – середини XVII ст. Тому цей період українські медієвісти не даремно називають кульмінаційним в розвитку українського монодичного мистецтва.

Репертуар піснеспівів з мелізматичним типом інтонування в нотолінійних Ірмологіонах значний – окремі твори фіксуються в рукописах один раз, однак цілий ряд піснеспівів мають списки в джерелах різних за часом та походженням. Отже, твори зі значною кількістю списків набули більшої популярності і виконувались протягом богослужіння тривалий період часу. Життю піснеспівів з великою кількістю списків притаманне явище варіативності – тобто твори записані протягом XVII ст. з деякими відмінностями у підтекстовці, ключах, мелодичній лінії наспівів. На макрорівні проявом варіативності є існування декількох варіантів одного твору протягом XVII ст. в рукописних джерелах, ідентичних за часом виникнення та за походженням [2; с. 6].

Переважає більшість творів записується повністю, однак є піснеспіви, які зафіксовані фрагментарно – це явище вже існує в рукописах досить давніх – наприклад, в рукописі 20-х рр. XVII ст. з Жировицького монастиря (ІР НБУВ, I, 3367) є “Херувимські пісні” *сербського, віленського, подгорського, случького, кременецького* наспівів. Їм притаманний силабічний та невматичний тип інтонування тексту, як і фрагментам “Херувимських пісень” з стародрукованого Ірмологіону 1794 р. із музейного зібрання. За типом мелодики такі твори науковець Шевчук О.Ю. відносить до “нових наспівів”. Перша зафіксована в рукописі стрічка тексту піснеспіву передбачала подальше розспівування і куплетну побудову композиції [2].

Побутування мелізматичних піснеспівів в рукописних Ірмолоях кінця XVI – XVII ст. відзначено двома яскраво проявленими тенденціями – головною з них є тенденція до нівелювання мелізматичної розспівності за рахунок скорочення розспівів, а також щільніша підтекстовка творів із повторенням слів тексту піснеспіву [4, 112 – 113]. Другою тенденцією, яка стосується частовживаних піснеспівів, є уніфікація фік-

³ Окрім стародрукованих видань в науковій розвідці наводимо результати дослідження, здійсненого на матеріалі нотолінійних Ірмологіонів, що зберігаються у сховищах м. Києва: в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського (в тексті – ІР НБУВ), в рукописному відділі Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка (в тексті – ІЛ), Державній історичній бібліотеці (Іст. бібл.) та фондах Національного державного історико-культурного Києво-Печерського заповідника.

сації списків в дуральному ключі “С”, що міститься на третій лінійці п’ятилінійного нотного стану, на противагу іншим варіантам творів в бемолярних ключах. Ця тенденція виявляється з середини XVII ст. і до кінця століття стає домінуючою.

Піснеспів “Нині Сили Небесні”, який виконується на Передосвячений Літургії замість “Херувимської пісні”, зі стародрукованого Ірмологіону 1794 р. має давню генезу. Вперше цей твір з’являється в рукописному Ірмологіоні білоруського походження з Супрасльського монастиря⁴, який датується 1596 – 1601 рр. і зберігається в Інституті рукопису Національної наукової бібліотеки ім. А. Вернадського під шифром (ІР НБУВ, I, 5391; арк. 276 – 277). Текст твору – церковнослов’янський. Піснеспів має атрибутивну назву – “демество”. В цьому рукописі твір записаний в бемолярному ключі “С” на першій лінійці і має атрибутивну назву: “Перенос на Преждеосвященной напело М.С. Спеване Демественное”. Цілком вірогідно, що напис “М.С.” в даному випадку вказує на місцеве походження наспіву – монастиря Супрасльського.

Цей наспів “Нині Сили Небесні” також фіксується в іншому рукописному джерелі із найдавніших пам’яток – в Ірмологіоні білоруського походження з Жировицького монастиря⁵, що датується 20-ми рр. XVII ст. (ІР НБУВ, I, 3367; арк. 328 – 329). Твір не має атрибутивної назви і записаний в дуральному ключі “С” на третій лінійці. Примітно, що саме в такому варіанті піснеспів зустрічається в Ірмологіоні XIX ст. 1809 р. Івана Югасевича-Склярського⁶.

Як показують результати джерелознавчого дослідження, демественний піснеспів “Нині Сили Небесні” з Передосвяченої Літургії є досить популярним – він має багато списків в рукописах різного походження із зібрань м. Києва протягом всього XVII ст. В усіх більш пізніших рукописах українського походження атрибутивна назва не зберігається, а подальші списки твору фіксуються в дуральному ключі “С” на третій лінійці, як і в рукописі з Жировицького монастиря. У всіх списках з дуральним ключем мелодія фіксується на терцію нижче, ніж в списках з бемолярним ключем.

⁴ Селище Супрасль розташоване на річці Супрасль і знаходиться неподалік від польського міста Білостока. Благовіщенський Супрасльський монастир був заснований як православний у 1498 р. маршалом Великого Князівства Литовського Олександром Івановичем Ходкевичем за участі Іосифа Солтана, єпископа Смоленського, згодом митрополита Київського. На початку XVI ст. за клопотання митрополита Іосифа монастирю були даровані рідкі та високі права – від імені собора в Вільні йому надали статус ставропігійального. В першій половині XVI ст. монастир став називатися Лаврою, а його настоятелі носили статус архимандрита і на соборах підписувалися після архимандрита Києво-Печерської Лаври.

На Брестському соборі в 1596 р. Супрасльський архимандрит Іларіон, князь Масальський, енергійно протестував проти унії. Однак після вступу на митрополічу кафедру Іпатія Поцея, монастирська братія під його впливом прийняла унію близько 1610 р. У 1795 р. за третім розподілом Польщі монастир разом з Білостокською областю відійшов до Пруссії і до 1807 р. перебував під її владою. В 1839 р. після візиту єпископа Іосифа Семашко монастир став знову православним. З 80-х рр. почалися реставраційні роботи та перебудови.

Головною святинєю Благовіщенського Супрасльського монастиря вважається чудотворна Супрасльська ікона Богородиці – Одигітрія. За монастирським переданням – вона є точною копією Смоленської ікони Божої Матері Одигітрії і була привезена тоді єпископом Смоленський Іосифом Солтаном як благословіння для новоствореної обителі. Ікону почитають не лише православні, а також католики та протестанти.

При монастирі функціонувала школа, будинок для прийому паломників та Благовіщенське братство, відкрите в 1893 р. для підтримання православного духу серед населення. Див.: Русские монастыри. Из серии “Монастыри мира”. Посвящается 2000-летию Рождества Христова. – М.: Очарованный странник, 1995. – С. 364.

Будівлі монастиря збереглися до нашого часу, хоча протягом Другої світової війни вони зазнали значних руйнувань. Нині це діючий чоловічий монастир, реконструйований братами Василіанами. При монастирі діє також друкарня та іконописна майстерня. Детальніше див. сторінку Супрасльського монастиря в Інтернеті: <http://www.monaster-suprasl.com.pl>

⁵ Тепер це селище Жировичі на території Білорусі. В 1470 р., коли дітям-пастушкам з’явилась Матір Божа, селище перебувало в складі Великого князівства Литовського, з 1569 р. – держави Річ Посполита, згодом – увійшло з іншими білоруськими землями до складу Російської імперії, а в XX ст. – Радянського Союзу. Жировицький монастир як осередок духовного життя і нині знаходиться в селищі Жировичі – тепер це адміністративна одиниця – центр Гродненського району Білорусі.

Відомо, що незабаром після повторного явлення Богоматері дітям в XV ст. православний вельможа Олександр Солтан заснував на цьому місці чоловічий монастир. До 1609 р. монастир був православним, але незабаром до 1839 р. – перебував в унії. В 1828 – 1845 рр. при монастирі діяла духовна семінарія (спершу греко-католицька, а з 1839 р. – православна). В 1945 р. тут відкрили пастирські курси, які в 1947 р. перетворили на Мінську духовну семінарію, що проіснувала до 1963 р. і знову була відкрита в 1989 р.

Протягом багатьох століть християни отримували допомогу, звертаючись до Богоматері в с. Жировичах. Ікона відноситься до найпоширенішого іконографічного типу Елеуса (Милуюча). Головною святинєю Свято-Успенського монастиря – Жировицьку ікону Богоматері почитають православні, греко-католики та католики. В 2000 р. братія монастиря нараховувала тридцять шість осіб. При монастирі діє сестринство в ім’я Жировицької чудотворної ікони Богоматері, в якому є двадцять сім насельниць. Див. детальніше: Монастыри. Энциклопедический справочник. – М.: Изд-во Московской Патриархии, Изд-во “Республика”, 2000. – С. 272–273.

⁶ Ірмологіон 1809 р. Івана Югасевича-Склярського. Факсиміле і транскрипція. Наукове видання. Упор., транскрипція, передмова і редагування – Задорожний І. – Ужгород: Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Ін-т Літургійних наук УКУ, Мукачівський державний університет, Всеукраїнське державне багато-профільне видавництво “Карпати”, 2010. – (арк. 45 – 46); С. 101 – 103, 293 – 295.

Твір має спокійний колорит та зосереджено-глибокий емоційно-образний стан. Мелодична лінія піснеспіву плавна, кантиленна із малорухливою ритмікою довгих тривалостей. Лінія мелодії розгортається фразами широкого дихання, що характерне для старовинних наспівів.

Із репертуару рукописної спадщини демественний піснеспів “Нині Сили Небесні” у складі Літургійного циклу Передосвячених Дарів переходить до стародрукованих Ірмологіонів України XVIII ст. – твір міститься у виданнях Львівських Ірмологіонів 1700 та 1709 р. та Почаївських Ірмологіонів 1766 та 1794 р. (див. табл.).

Таблиця

№	Шифр рукопису, стародрукованого видання	Час і походження	Ключ, атрибуція	№№ аркушів
1	2	3	4	5
1.	ІР НБУВ, І, 5391.	1596 – 1601 рр., Супрасльський монастир.	Бемолярний “С” на першій лінійці. “Перенос на Преждеосвященной напело М.С. Спеване Демественное”.	Арк. 276 – 277.
2.	ІР НБУВ, І, 3367.	20-ті рр. XVII ст. Жировицький монастир.	Бемолярний “С” на першій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 328 – 329.
3.	ІР НБУВ, ДА 85 Л.	Близько 1629 р. Можливо, з Києво-Печерського монастиря.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 203 зв. – 205.
4.	ІР НБУВ, ф. VIII, 20 М./184.	Середина 40-х рр. XVII ст., до 1649 р. Києво-Межигірський монастир.	Бемолярний “С” на першій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 251 зв. – 252.
5.	ІР НБУВ, ф. XXVIII, 788.	1-ша половина XVII ст. Походження невідоме.	Бемолярний “С” на першій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 208 – 209.
6.	ІР НБУВ, ф. 120, №30.	Середина XVII ст. Походження невідоме.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 235 зв. – 237.
7.	ІР НБУВ, КПЛ 30 П.	1659 р., м. Костянтинів.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 278 – 279 зв.
8.	ІР НБУВ, ДА П. 646.	1670 р. Переписаний в Острові – місті Монастиршах.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 325 зв. – 327.
9.	ІР НБУВ, І, 7479.	70-80-ті рр. XVII ст.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 24 зв. – 26.
10.	ІР НБУВ, (ДА) Поч. Б 27.	1677 – 1675 рр., с. Соколівка.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 18 – 18 зв.
11.	ІР НБУВ, ДА 90 Л.	Остання чверть XVII ст. Належав Г. Сташевському, потім І. Самборському.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 277 зв. – 278 зв.
12.	ІР НБУВ, Вид. М. П. 565.	Остання чверть XVII ст. Походження невідоме.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 222 – 223 зв.
13.	ІР НБУВ, ДА 112 Л.	Кінець XVII ст. Належав І. Шишковському.	Бемолярний “С” на першій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 148 зв. – 150.
14.	Державна історична бібліотека, Відділ рідкісної книги: 2 (І-82).	Кінець XVII ст. Походження невідоме.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 284 – 285.
15.	ІР НБУВ, ДА 151 Л.	Кінець XVII ст. Належав свящ. В. Славучинському.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 293 зв. – 295 зв.
16.	ІР НБУВ, КПЛ 33 П.	Кінець XVII ст. Походження невідоме.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 373 зв. – 376.
17.	ІР НБУВ, І, 1108.	Кінець XVII ст. З колекції музею Першої гімназії в м. Житомир.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 234 зв. – 235 зв.
18.	ІР НБУВ, І, 2827.	Кінець XVII ст. Раніше належав Кам’янець-Подільському історико-церковному музею.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 405 зв. – 407.

19.	ІР НБУВ, І, 7472.	Кінець XVII ст. Раніше належав Всеукраїнському історичному музею ім. Т. Шевченка, потім – Музею українського народного мистецтва.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 269 – 270 зв.
20.	ІР НБУВ, ДА 87 Л.	1696 р. Належав протопсалку П.С. Лебединцеву.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 15 – 16 зв.
21.	ІР НБУВ, Кир. 639.	Львівський стародрукований Ірмологіон, 1700 р.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 198 зв. – 200.
22.	ІР НБУВ, Кир. 808.	Львівський стародрукований Ірмологіон, 1709 р.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 19.
23.	ІР НБУВ, Кир. 446.	Почаївський стародрукований Ірмологіон, 1766 р.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 196 – 197.
24.	МТМК України, Нт. №4868.	Почаївський стародрукований Ірмологіон, 1794 р.	Дуральний “С” на третій лінійці. Без атрибуції.	Арк. 200 зв. – 201 зв.

Характерно, що існує інший варіант цього піснеспіву “Нині Сили Небесні”, який має дещо відмінну початкову поспівку. Цей варіант твору записаний в джерелах без атрибутивної назви, має вдвічі довші тривалості і фіксується, як правило, в бемолярному ключі “С” на четвертій лінійці. Цей другий варіант твору побутував нарівні з першим, оскільки зустрічаємо його в одному з найбільш давніх джерел – наприклад, в рукописі українського походження кінця XVI – початку XVII ст., який зберігається в Інституті літератури (ІЛ, арх. І. Франка №4779; арк. 43 зв. – 45 зв.). Списки цього другого варіанта твору також є в рукописах українського походження протягом всього XVII ст. – отже, він був не менш популярний, аніж перший варіант піснеспіву “Нині Сили Небесні”.

Піснеспів “Да молчит всякая плоть” зі стародрукованого Ірмологіону 1794 р. з музейної колекції, що виконується замість “Херувимської пісні” на Літургії у Велику Суботу, не має атрибутивної назви (арк. 210 зв. – 211). Цей твір також має списки у церковно-співацьких рукописних джерелах. Вперше в рукописах зі сховищ м. Києва цей піснеспів є в Ірмологіоні кінця XVII ст. (шифр ІР НБУВ, І, 1108; арк. 244 зв. – 245), який раніше належав Першій гімназії в м. Житомир. Тепер цей рукопис зберігається в Інституті рукописів Національної наукової бібліотеки ім. В. Вернадського. Список цього твору також вміщений у стародрукованому Львівському Ірмологіоні 1709 р. (НБУВ, Відділ стародруків, Кир. 808, арк. 177 зв. – 178).

Для піснеспіву “Да молчит всякая плоть” характерним є невматичний тип інтонування тексту. Як вже було зазначено вище, такі піснеспіви дослідник О. Шевчук відносить до “нових” з неканонічним походженням. Ці наспіви починають просотуватися в рукописи з 1630-х рр. і їх небагато в порівнянні з канонічним матеріалом [5, 61 – 62].

До групи так званих “нових” наспівів можна з повним правом віднести описані вище одинадцять “Херувимських пісень” зі стародрукованого Ірмологіона 1794 р. з музейної колекції, оскільки для цих піснеспівів характерним є невматичне інтонування тексту і куплетно-строфічна форма. Як відзначає дослідник О. Шевчук, кількість таких наспівів невелика і вони не складають конкуренцію мелізматичним “Херувимським пісням” з рукописів більш давнього походження. Важливим на думку дослідниці є те, що православна генеза традиційних монодичних піснеспівів з українських та білоруських рукописів не пов’язана з їх подальшим поліконфесійним застосуванням [5, 67].

Охарактеризовані “Херувимські пісні” та піснеспіви, які виконуються замість Херувимської в особливих Літургійних відправах, з українських та білоруських рукописів та їх списки в українських стародруках, відображають репертуар давнього пласту монодичних творів і свідчать про спільність монодичної церковно-співацької традиції України і Білорусі. Багатство репертуару піснеспівів у рукописах монастирського походження і його розповсюдженість у рукописах пізнішого часу немонастирського походження, а також у стародрукованих виданнях церковно-співацьких книг підкреслюють важливе значення Жировицького, Супрасльського, Манявського, Києво-Межигірського та Видубицького монастирів як духовних центрів, в яких розвивались і плекались традиції церковного співу. Багатство старовинних українських та білоруських церковно-співацьких традицій доповнюється новими піснеспівами на традиційні канонічні богослужбові тексти з силабічним та невматичним типом інтонування.

Коцан В.В.
(Ужгород)

ХРОНІКА ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ ЗА 2015 РІК

СІЧЕНЬ

З 30 грудня 2014 р. до 21 січня 2015 р. – у двох виставкових залах музею діяла виставка творів Ф.М. Бабинця “Літопис рідного краю” (з фондів зібрань Закарпатського музею народної архітектури та побуту). Виставка була присвячена 105-й річниці з дня народження автора. На ній експонувалось 45 робіт (живопис, різьба по дереву).

12 січня – на території музейної експозиції просто неба відбувся V Обласний фестиваль “Коляди в старому селі”. На святі колорит різдвяних свят краю представляли близько двадцяти колядницьких гуртів з різних районів Закарпаття.

23 січня – в рамках проведення “Днів угорської культури – 2015 “VI CARPATICA ART EXPO”” у виставкових залах Закарпатського музею народної архітектури та побуту відбулось відкриття виставки членів Творчої групи митців ім. Міхая Мункачі та інших закарпатських митців. 96 різножанрових робіт представляли творчий доробок сучасних угорських майстрів живопису та декоративно-прикладного мистецтва Закарпаття.

ЛЮТИЙ

15 лютого – В.В. Коцан, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи музею, взяв участь у роботі 70-ї підсумкової наукової конференції професорсько-викладацького складу історичного факультету Ужгородського національного університету (секція – історія України) з доповіддю на тему – “Традиційний поясний одяг українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст.”.

20 лютого – В.В. Коцан, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи музею, взяв участь у роботі II (обласного) етапу щорічного Всеукраїнського конкурсу-захисту науково-дослідницьких робіт учнів-членів Закарпатської обласної філії МАН України. Спочатку було проведено заочне оцінювання роботи, а згодом у якості члена журі у секції “Етнологія” – оцінювання публічних виступів.

25 лютого – відбулось урочисте відкриття персональної виставки живопису Сергія Дуплія (м. Київ). На розсуд поціновувачів образотворчого мистецтва автор представив 46 полотен.

БЕРЕЗЕНЬ

13 березня – Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту спільно із Генеральним консульством Угорщини в м. Ужгороді було відкрито виставку “Мереживо “холоші” – мереживо королів”.

18 березня – у малому виставковому залі музею відкрито виставку декоративно-прикладного мистецтва лауреатів стипендій Президента України Ольги Дурди, Олександра Дворака, Любові Мателеги, Андрія Зубенка. Відвідувачі музею протягом двох тижнів мали змогу спостерігати різножанрові роботи (кераміку, живопис, писанки, розпис по дереву, ляльки-мотанки).

25 березня – у новому виставковому залі музею в межах проекту “Відкрий для себе ужгородський скансен” відбулась презентація набору листівок “Традиційний одяг та вишивка Закарпаття”. Проект реалізовано завідуючою відділом науково-освітньої роботи музею Т.Я. Сологуб-Коцан після закінчення двох сесій семінарської програми “Презентаційна продукція та промоція музею” (вересень 2014 р., м. Київ). Програма виконувалась в межах проекту “Promuseum: розвиток ресурсної бази та модернізація музейної галузі” за сприяння ГО “Український центр розвитку музейної справи”, МФ “Відродження” та МБФ “Україна 3000”.

Під час презентації п’ять пар студентів історичного факультету ДВНЗ “Ужгородський національний університет” одягнули традиційні народні костюми гуцулів, бойків, лемків і долинян Закарпаття. Презентацію вели директор музею Г.В. Андял та автор проекту Т.Я. Сологуб-Коцан. Свої враження у виступах висловили представники управління культури Закарпатської ОДА, студенти, фотограф Я. Макар, видавець О. Гаркуша, доктор історичних наук С.Д. Федака, кандидати мистецтвознавства Т.І. Росул, Р.І. Пилип, кандидати історичних наук Н.П. Керецман, В.В. Коцан.

30 березня – в музеї розпочато серію майстер-класів з виготовлення великодньої писанки. У цей день майстриня Тетяна Поринець провела майстер-клас з виготовлення писанок в техніці “декупаж” для учнів 2-го класу ЗОШ № 2 м. Ужгорода.

31 березня – Т. Поринець проведено майстер-клас з виготовлення писанок в техніці “крапанка” для учнів 3-го класу ЗОШ № 11 м. Ужгорода.

КВІТЕНЬ

1 квітня – у малому виставковому залі музею відкрито виставку “Світ писанки”, на якій свої роботи представили понад 30 майстрів писанкового розпису. Були на виставці й писанки із фондової колекції Закарпатського музею народної архітектури та побуту, приватних колекцій. До експозиції ввійшли кращі взірці, що представляли писанкарство відомих майстринь чи не з усіх районів Закарпаття. Серед учасників: Мар’яна Ребар, Надія Черевко, Тетяна Тиводар-Баршай, Мар’яна Ташко з Тячівщини, Лариса Ісак з Іршавщини, Терезія Якоб з Хустщини, Марія Хававка з Перечинщини та інші. У виставці також взяли участь майстрині, які відомі далеко за межами нашого краю: Людмила Губаль, Марія Купарь, Світлана Залуцька, Тетяна Поринець, Ольга Дурда, Ольга Гал та інші. Вони репрезентували роботи, виконані в різних як традиційних, так і сучасних техніках писанкарства, притаманних Карпатському регіону. З вітальним словом виступили Габріела Андял, Ганна Дрогальчук та Людмила Губаль. Короткий екскурс в історію писанкарства зробили відомі науковці краю Михайло Приймич, Роман Пилип, Василь Коцан.

1 квітня – відкрито персональну виставку живопису Василя Когутича “Мовою лінії та кольору”.

1 квітня – Т. Поринець проведено майстер-клас з виготовлення писанок у восковій техніці для учнів 6-го класу ЗОШ № 12 м. Ужгорода.

2 квітня – Т. Поринець проведено майстер-клас з виготовлення писанок у техніці “крапанка” для учнів 6-го класу ЗОШ № 20 м. Ужгорода.

3 квітня – Т. Поринець проведено майстер-клас з виготовлення писанок у восковій техніці для учнів 6-го класу ЗОШ № 21 м. Ужгорода.

6 квітня – майстер-клас з виготовлення гуцульських, лемківських, двоколірних писанок і мальованок зі студентами Закарпатського художнього інституту провели Роман Пилип, Тетяна Поринець та Ольга Дурда.

7 квітня – майстер-клас з виготовлення писанок техніками “воскового розпису” та “декупаж” для вчителів ЗОШ № 11 м. Ужгорода провела В.І. Симкович, старший науковий співробітник відділу експозиційної та науково-дослідної роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

9 квітня – на базі музею проведено Обласний майстер-клас з виготовлення писанок за участі провідних майстрів краю.

12 квітня – у Шелестівській церкві відбулось урочисте Богослужіння та освячення пасок.

17-18 квітня – В.В. Коцан, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи музею, взяв участь у роботі II Міжнародної науково-практичної конференції “Історико-культурна спадщина в демократичному суспільстві: сприяння діалогу, примиренню та відповідальності” з доповіддю на тему “Традиційний народний одяг як джерело вивчення та популяризації культурної спадщини Закарпаття”. Конференція була організована та проведена у Львові кафедрою історії України та етнокомунікацій, Інститутом гуманітарних і соціальних наук Національного університету “Львівська політехніка”.

21 квітня – у великому виставковому залі музею відкрито персональну виставку живописних робіт Олексія Федора “Обличчям до природи”. Експозиція налічувала 36 робіт. Олексій Федор працює в жанрі акварельного пейзажу. Його твори – це мальовничі сюжети природи, влучно підмічені та майстерно відображені. А основний постулат, яким керується митець не тільки в творчості, але й в житті: справжнє мистецтво твориться тоді, коли людина працює в задоволення, від щирої душі і з любов’ю. На вернісажі зібралось чимало відвідувачів: колеги-художники, вчителі, студенти та учні О. Федора. Голова Закарпатської організації Національної спілки художників України Борис Кузьма позитивно відгукнувся про роботи та стиль О. Федора, наголошуючи на його унікальності.

21 квітня – в рамках святкування Днів української культури в Кошіце науковими співробітниками Закарпатського музею народної архітектури та побуту була розгорнута міні-виставка “Декоративно-прикладне мистецтво Закарпаття: традиції і сучасність”.

24 квітня – у новому виставковому залі музею відкрилась пересувна виставка німецького наукового Товариства ім. Макса Планка “Картини зі світу науки”. В Україні виставку організовано за сприяння Федерального міністерства освіти і наукових досліджень Німеччини. Вона складається з 50 великоформатних

зображень з різних галузей досліджень, що були надані науковцями Товариства ім. Макса Планка. Тут можна було побачити неймовірні макрозображення, наприклад, бактерій гонококу, яким вдається проникнути в клітини слизової. Або ізольовану клітину серця щура у 7000-кратному збільшенні. Подивитися, який вигляд має нормальна нервова система, а одразу потім оцінити моментальне фото космічної туманності. Спектр застосованих технологій для отримання фото: від звичайної фотографії, кольорової зйомки з використанням мікроскопів і до комп'ютерного моделювання.

квітень – завідувача відділом фондів М.І. Мегела провела планову інвентаризацію предметів з дорогоцінних металів та предметів, що містять дорогоцінні метали. Загалом їх нараховується 20 од. зб. За підсумками інвентаризації оформлено відповідну документацію.

ТРАВЕНЬ

18 травня – Міжнародний день музеїв. У рамках святкування відбувся V обласний дитячий фольклорний фестиваль “Веселковий передзвін”. Протягом дня діяла ярмарка-продаж творів декоративно-прикладного мистецтва, відбувались зустрічі з народними майстрами, всі бажаючі мали змогу сфотографуватися у традиційному народному вбранні. Окрім того, для дітей була запропонована цікава програма “Пізнай свій край”. Розмальовки “Мальовниче Закарпаття” та пазли на музейну тематику допомогли юним відвідувачам ознайомитися з традиціями та культурою Закарпаття.

18 травня – відкриття виставки “Мовою квітів” до 100-річчя від дня народження Аврелії Федор.

20 травня – відкриття виставки Спілки дизайнерів України та Закарпатського осередку Львівського регіонального відділення СДУ “Лабіринти дизайну”.

24 травня – на базі музейної експозиції було проведено масовий захід “Українська вишиванка”.

ЧЕРВЕНЬ

10 червня – відкриття виставки творів вишивальниць із Волині Галини та Світлани Махонюк. Експозиція налічувала близько 70 рушників, виконаних у різних вишивальних техніках: хрестик, занизування, виколювання, вирізування, гладь. На рахунок родинно-творчого тандему близько 40 персональних виставок та низка нагород та відзнак як місцевого, так і міжнародного рівня.

18 червня – до 45-річчя Закарпатського музею народної архітектури та побуту відкрито виставку з фондів зібрань музею “Традиційне народне вбрання та одягова вишивка українців Закарпаття”. Виставка складалась із окремих експозицій. В основі кожної з них лежали комплекти традиційного жіночого та чоловічого народного вбрання, окремі взірці одягової вишивки гуцулів, бойків, лемків і долинян Закарпаття. Доповненням до них були ілюстровані карти поширення одягових комплексів.

22 червня – відкриття виставки “Пісня на полотні” з нагоди 95-річчя Меланії Йосипівни Балаж (1924–2000), заслуженої майстрині народної творчості України. Уродженка Мукачева впродовж багатьох років збирала та вивчала локальні особливості народної вишивки Закарпаття. Майже весь вільний час майстриня віддавала вишивці та ткацтву. Її твори неодноразово експонувались на районних, обласних, всеукраїнських і закордонних виставках.

25 червня – у рамках симпозіуму за результатами роботи, проведеної в Міжнародному грантовому проєкті “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє” відбулось відкриття фотовиставки “Від нитки до костюму”.

26-27 червня – проведено Міжнародну науково-практичну конференцію “Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини”, присвячену 45-річчю Закарпатського музею народної архітектури та побуту. На конференції було дано науковий аналіз історії створення та перспектив розвитку музеїв, принципів організації та формування фондів колекцій музеїв, проблем музеєфікації археологічних, сакральних та фортифікаційних пам'яток, реставрації та консервації пам'яток культурної спадщини, культурно-освітньої роботи музеїв, фольклору як форми збереження та популяризації культурної спадщини, проблем дослідження та оцінки пам'яток традиційної народної культури в сучасних умовах, традиційного народного житла та міської архітектури, традиційного народного та міського одягу, традиційних занять, ремесел та промислів, календарної та родинної обрядовості, світоглядних уявлень та народних знань, релігії та сакрального мистецтва. У роботі конференції взяли участь понад 100 науковців, музейних співробітників з різних міст України. Гості з-за кордону представляли міста Свидник і Гуменне (Словаччина), Ніредьгаза й Атань (Угорщина), Сату Марє (Румунія), Лодзь (Польща), Бачка Тополя (Сербія). Це були представники музеїв, вищих навчальних закладів, науково-дослідних інститутів, центрів пам'яткознавства

та культури, історико-культурних заповідників та природних парків, реставраційних центрів, Національної спілки майстрів народного мистецтва, крайових культурно-просвітніх товариств. Результати виступів та творчої дискусії сприяли закладанню підвалин співпраці як між окремими науковцями, так і цілими закладами, основним завданням яких є дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини.

червень – завідувача відділом науково-освітньої роботи Т.Я. Сологуб-Коцан до Міжнародного дня захисту дітей організувала та провела майстер-клас з вишивання дитячої сорочки “Сорочку мати вишила мені”. Батьки вчилися кроїти дитячу сорочку та добирати орнамент, яким наші предки оздоблювали одяг своїх діточок. На території музею діяла міні-експозиція давніх дитячих сорочок із фондів музею.

червень – наукові співробітники відділу науково-освітньої роботи до Дня Конституції України провели тематичну лекцію-екскурсію для дітей “Знаємо свої права, виконуємо обов'язки” (на основі Конституції України). Під час лекції наводились паралелі із народними традиціями, що стосувалися звичаєвого права, обов'язків дітей у родині.

ЛИПЕНЬ

7 липня – у виставкових залах музею відбулось відкриття виставки живописних робіт заслуженого художника України Василя Поповича.

10 липня – у виставкових залах Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського було відкрито виставку з фондів зібрань Закарпатського музею народної архітектури та побуту “Традиційне народне вбрання та одягова вишивка українців Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст.». На виставці експонувалось 365 взірців традиційного народного вбрання та тканин інтер'єрного призначення гуцулів, бойків, лемків і долинян Закарпаття.

СЕРПЕНЬ

10 серпня – у великому виставковому залі музею відбулось урочисте відкриття персональної виставки творів рахівського художника-скульптора Валерія Федурці. Тематично експозицію було поділено на дві частини, адже, окрім виробів з коренепластики та різьбярства, тут були представлені й живописні роботи. На них яскравими барвами вигравали закарпатські пейзажі, портрети, натюрморти. Приємною новиною для художника стало те, що саме в цей день йому надали статус члена Спілки професійних художників Закарпаття, а також вручили бронзову медаль Австрійської Республіки – знак “Полум'я миру”.

13 серпня – відкрилася персональна виставка Людмили Федорівни Тимошенко “Стрічкова фантазія”. Роботи майстрині виконані технікою “вишивка стрічками”. Це старовинне рукоділля, яке знову стає модною тенденцією в наш час. Вишивкою можна прикрасити повсякденний та святковий одяг, головні убори, подушки і шкатулки, сумки та рукавички. Нею оздоблюють рушники та інші вироби. У наш час нерідко вишитими речами за допомогою шовкових стрічок прикрашають дитячі іграшки та інтер'єр свого будинку.

20 серпня – у рамках святкування 24-ї річниці Незалежності України у виставкових залах музею була відкрита виставка творів декоративно-прикладного мистецтва родини Ісак-Дурди з Іршавщини.

21 серпня – відкрито виставку творів образотворчого мистецтва члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України Любові Матіко. На виставці представлені пейзажі, натюрморти, портрети, полотна на релігійну, побутову та історичну тематику. Картини Л. Матіко оригінальні і неповторні, легко впізнавані. Її творчість вирізняє чисте й по-дитячому наївне світосприйняття. Святковий настрій всім присутнім присутнім створили відома співачка Мирослава Копинець, яка виконала дві закарпатські народні пісні, та викладачі Ільницької дитячої школи мистецтв.

21 серпня – старший науковий співробітник відділу науково-освітньої роботи музею Е.А. Чанцева для вихованців Закарпатського центру соціально-психологічної допомоги провела благодійну лекцію-екскурсію по експозиції музею.

серпень – до Дня незалежності України проведено тематичні лекції, спрямовані на піднесення патріотичного духу населення та гордості за свій край: “Традиційна народна культура як джерело вивчення етнічної історії краю” (Н.А. Грицюк, провідний екскурсовод музею); “Символізм традиційної народної вишивки Закарпаття” (Т.Я. Сологуб-Коцан, завідувача відділом науково-освітньої роботи).

ВЕРЕСЕНЬ

1 вересня – у рамках реалізації Міжнародного грантового проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє” відбулось відкриття виставки “Реставрована спадщина – збережена спадщина”. Виставку підготували наукові співробітники Повітового музею Сату Марє Адела Добреску та Марія Лобонц-Пушкаш. Виставка презентувала досвід Повітового музею Сату Марє у реставрації та консервації археологічного текстилю, кераміки та ікон. Тут були представлені сучасні методи та технології, які застосовуються реставраторами Румунії.

8 вересня – у великому виставковому залі музею відбулось урочисте відкриття виставки “Мости епохи, Будапешт”, яка відкривала угорську столицю крізь призму 300-річної історії дунайських мостів. На виставці були представлені світліни з колекції філії музею Кішцеллі і столичної картинної галереї, архіву Фортепон, угорського Національного музею, угорського телеграфного агентства, бібліотеки Академії наук Угорщини.

11 вересня – у новому виставковому залі музею відкрилась виставка “Маріуполь на межі”. Понад 30 художніх робіт на розсуд поціновувачів живопису подали дві художниці з Маріуполя: Олена Українцева, студентка Харківської академії дизайну та мистецтв, а також Ганна Торкаєнко, педагог і художник. Всі роботи, представлені на виставці – натурні. Для того щоб їх створити, Олена і Ганна виїжджали на блокпости, в бойові частини, спілкувалися з людьми, малювали бійцям портрети “на згадку”. Під час роботи вони поринули в побут військового поселення. Це емоційне сприйняття людей і хотілося донести до споглядача.

12 вересня – у рамках проведення Міжнародного фестивалю “Культура народів Європи” у м. Тийглава (Чехія) була організована виставка з фондів зібрань Закарпатського музею народної архітектури та побуту “Народне вбрання лемків Закарпаття: українсько-словацькі паралелі”. Виставку підготував В.В. Коцан, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи музею. На фестивалі традиційну культуру своїх країн представляли чехи, словаки, українці, угорці, румуни, молдавани, білоруси, росіяни, іспанці та французи.

16 вересня – у виставкових залах Яремчанського музею екології та етнографії карпатського краю було відкрито виставку з фондів зібрань Закарпатського музею народної архітектури та побуту “Традиційне народне вбрання та одягова вишивка українців Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст.”, яка до цього експонувалась в Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського у м. Коломиї.

22 вересня – Г.В. Андял, директор музею, С.І. Полак, заступник директора з наукової роботи, О.В. Зейкан, вчений секретар, В.В. Коцан, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи, взяли участь у симпозіумі за результатами Міжнародного грантового проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє”, який було проведено на базі Повітового музею Сату Марє (Румунія). В.В. Коцан виступив із доповіддю-презентацією “Робота, проведена Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту в рамках проекту: аналіз та перспективи”.

24 вересня – старший науковий співробітник відділу науково-освітньої роботи музею Е.А. Чанцева на базі експозиції старої школи з с. Синевирська Поляна Міжгірського району для студентів спеціальності “Бібліотечна справа” Ужгородського коледжу культури і мистецтв провела тематичне заняття “Традиції виховання та народна освіта як джерело народознавчих знань школяра”.

25 вересня – у рамках фестивалю єврейської культури у новому виставковому залі музею відбулось відкриття фотовиставок “Євреї Закарпаття” та “100 років Джойнту”, виставки дитячих робіт, єврейських видань, а також проведено прес-конференцію.

ЖОВТЕНЬ

8 жовтня – відкриття Обласної виставки з нагоди Дня художника “Осінь – 2015”. Секція – “Графіка”. На виставці було представлено 67 робіт.

23-25 жовтня – у м. Києві ВСМГО “Всеукраїнська рада регіонального молодіжного розвитку та співробітництва” був організований науково-практичний семінар “Культурно-історична спадщина малих міст та селищ України: практичні методи збереження та популяризації”. Під час наукової роботи семінару завідувач відділом фондів нашого музею Мар’яна Мегела виступила з доповіддю “Фондова колекція Закарпатського музею народної архітектури та побуту: комплектування, облік, збереження”, а завідувач відділом науково-освітньої роботи Тетяна Сологуб-Коцан розповіла про традиційну одягову вишивку як джерело вивчення та популяризації культурної спадщини Закарпаття. Цікавим доповненням до наукової роботи семінару ста-

ли виїзди до скансенів у Переяславі-Хмельницькому Київської області, с. Вереміївка Черкаської області та Національного музею народної архітектури та побуту України у Пирогово, які стали майданчиком для обміну думками, досвідом та методами у музейній роботі.

28 жовтня – для учасників Міжнародної науково-практичної конференції “Реалії та перспективи євроінтеграційного розвитку післядипломної педагогічної освіти України” на базі мультимедійної кімнати музею була проведена тематична лекція-презентація “Історичне значення та художні особливості традиційного народного вбрання та одягової вишивки українців Закарпаття”. Лекцію провели В.В. Коцан, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи музею, та Р.І. Пилип, доцент кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатського художнього інституту.

жовтень – завідувач відділом фондів М.І. Мегела впорядкувала каталоги по народних майстрах Закарпаття з доповненням біографічних даних та переліком їхніх робіт, що зберігаються в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту: майстри вишивання, ткацтва; майстри по кераміці; майстри різьби по дереву.

ЛИСТОПАД

12 листопада – відкриття персональної виставки творів Сергія Глущука “Життя як воно є”. На ній було представлено більше півсотні творів, що їх плідний автор виконав упродовж року. Це роботи в анімалістичному жанрі, пейзажі і натюрморти, портрети, а також сюжетно-тематичні картини, виконані у впізнаваному авторському стилі. Колеги і друзі художника прихильно мовили не тільки про його творчість, а й про реставраторську, дослідницьку та громадську діяльність Сергія Глущука. Зокрема, під час відкриття експозиції представники Закарпатської обласної громадської організації “Козацька регіональна оборона” нагородили митця відзнакою “Зірка пошани” – за вагомий внесок у розвиток образотворчого мистецтва, високу майстерність, духовність і патріотизм.

12 листопада – В.В. Коцан, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи музею, взяв участь у роботі Обласної науково-практичної конференції “Роль педагога-митця у формуванні особистості учня та студента” з доповіддю на тему – “Роль творчих пошуків М.І. Парлага у дослідженні та збереженні традиційної народної культури краю”. Конференція була організована Закарпатським інститутом післядипломної педагогічної освіти, кафедрою суспільно-гуманітарної та етико-естетичної освіти.

13 листопада – в музеї було презентовано студію, учасників якої навчатимуть тонкощам виготовлення традиційної закарпатської вишиванки. Хоча оголошувалося, що в групу візьмуть не більше десяти учнів, їх зрештою буде двадцятьоро (та й це далеко не всі, хто прагнув долучитись).

У відкритті студії взяли участь її керівники. Це, головним чином, майстриня Тетяна Когутич, котра проведиме зі студійцями більшість часу, даючи практичні поради. Теоретично скеровуватиме навчальний процес завідувач експозиційного відділу музею, кандидат історичних наук Василь Коцан. Більш лаконічною, але не менш яскравою демонстрацією традиційного вбрання закарпатців є ініційовані завідувачем відділу науково-освітньої роботи музею Тетяною Коцан-Сологуб сувенірні листівки “Традиційний народний одяг та вишивка Закарпаття”, які видано цьогогоріч. Сприятимуть охочим продовжувати вишивальні звичаї краю багаті фонди музею, які налічують понад 6 тисяч зразків одягу, та вишивки – репрезентанти усіх 9-ти основних одягових комплексів на Закарпатті.

Зустрічатимуться студійці щодва тижні з тим, аби мати достатньо часу для закріплення вивченого матеріалу в дії. Готові сорочки учасники сподіваються вдягнути вже на Великдень і в цьому присутній на презентації Роман Пилип побачив певний символізм: саме так наші предки, пізньої осені, закінчивши роботи в полі, приступали до рукоділля й теж убиралися в обновки на Пасхальні свята.

18 листопада – старший науковий співробітник відділу експозиційної та науково-дослідної роботи музею В.І. Симкович для учнів 4-го класу ЗОШ № 11 м. Ужгорода було організувала і провела оглядову екскурсію по музейній експозиції та перегляд фільму “Село під іменем пам’ять”.

21 листопада – урочиста Божественна літургія в Шелестівській церкві до дня Архістратига Михаїла та Дня Гідності і Свободи в Україні.

27 листопада – у фойє музею співробітниками відділу експозиційної та науково-дослідної роботи розгорнуто виставку з фондів зібрань музею “Інтер’єрна тканина та традиційне народне вбрання Закарпаття кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.”. Виставка складається із двох частин. Одну з них складають традиційні грядкові рушники та окремі складові традиційного народного вбрання краю. До тематико-експозиційного плану виставки гармонійно вписались одягові комплекси гуцулів, бойків, лемків, долинян, румунів і угорців Закарпаття, а також ткацький верстат (“кросна”).

28 листопада – для групи молодих модельєрів з різних областей України на базі мультимедійної кімнати музею була проведена тематична лекція-презентація “Історичне значення та художні особливості традиційного народного вбрання та одягової вишивки українців Закарпаття”. Лекцію провели В.В. Коцан, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи музею, та Р.І. Пилип, доцент кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатського художнього інституту.

листопад – у відділі створена єдина система електронного обліку всіх одиниць збереження (фонди та експозиція) Закарпатського музею народної архітектури та побуту в програмі Office Excel із зазначенням номеру предмета, місця його зберігання, побутування та інших характеристик. Продовжується робота по її вдосконаленню.

ГРУДЕНЬ

4 грудня – для учасників “Студії вишиванки” В.В. Коцан провів тематичну лекцію-презентацію “Традиційні народні сорочки Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст.”.

15 грудня – Тетяна Сологуб-Коцан, завідувачка відділом науково-освітньої роботи, та В.І. Симкович, старший науковий співробітник відділу експозиційної та науково-дослідної роботи музею, до дня Святого Миколая провели тематичне заняття для учнів 4-го класу ЗОШ № 11 під назвою “Казка приходить грудневої ночі”. Під час заняття діти виготовляли листівки та писали листи Миколаю.

17 грудня – у великому виставковому залі музею відбулась благодійна акція “Світ без меж”. Акція була присвячена 14-й річниці з дня відкриття Закарпатського регіонального Центру соціально-трудової реабілітації та професійної орієнтації “Вибір”.

22 грудня – у виставкових залах музею відкрилась виставка Спілки професійних художників Закарпаття, приурочена до 25-річчя Спілки. До уваги поціновувачів мистецтва нашого краю були представлені плерерні роботи 2015 року.

29 грудня – у новому виставковому залі музею була відкрита виставка традиційних та сучасних ліжників “Від руна до мистецтва”. Її організаторами стали Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського (м. Коломия), Косівський інститут прикладного та декоративно-прикладного мистецтва та Яворівський центр народного мистецтва “Гуцульська гражда”. Експозиція знайомила із гуцульськими традиціями в декоративно-ужитковому мистецтві на прикладі різних виробів, головним чином ліжників – товстих вовняних, переважно, візерункових тканих виробів із об’ємною поверхнею та довгим пухнастим двостороннім ворсом. У рамках експозиції представлено й інші текстильні вироби, базовані на гуцульській орнаментиці, зокрема оригінальний сучасний одяг у виконанні студентів Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ. <http://mediacenter.uzhnu.edu.ua/live/2015/03/87vbrsnnja/fedaka.jpg>

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

Андріанова Олена Борисівна – кандидат хімічних наук, старший науковий співробітник Бюро науково-технічної експертизи “Арт-ЛАБ”.

Андрія Габрієла Василівна – директор Закарпатського музею народної архітектури та побуту, заслужений працівник культури України.

Ануфрієв Олег Миколайович – кандидат історичних наук, науковий співробітник НДВ “Народного мистецтва та фольклору”, Національного музею народної архітектури та побуту України, доцент Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова.

Балабакін Сергій Анатолійович – завідувач сектору археології Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Бацвін Маріанна Ярополківна – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник відділу фондів Національного заповіднику “Давній Галич”.

Біскулова Світлана Олександрівна – кандидат хімічних наук, провідний науковий співробітник Бюро науково-технічної експертизи “Арт-ЛАБ”.

Бобош Ярослав Миколайович – здобувач, старший лаборант кафедри академічного рисунку Львівської національної академії мистецтв.

Богоніс Олександра Василівна – викладач Тернопільського національного економічного університету.

Бойко Ігор Олександрович – кандидат історичних наук, науковий співробітник відділу історичної етнології Інституту народознавства НАН України.

Бойко Оксана Григорівна – кандидат архітектури, Інститут “Укрзахідпроектреставрація”.

Болюк Олег Миколайович – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України.

Боряк Олена Олександрівна – доктор історичних наук, провідний науковий співробітник Українського етнологічного центру Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. Т.М. Рильського НАН України.

Булгакова Людмила Петрівна – кандидат історичних наук, старший науковий працівник Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

Васянович Олександр Олександрович – кандидат історичних наук, Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф.

Верговська Марія Сергіївна – науковий співробітник науково-дослідного відділу “Наддніпрянина та Південь України” Національного музею народної архітектури та побуту України.

Верговський Сергій Володимирович – музеєзнавець, заслужений працівник культури України.

Власенко Ірина Олексіївна – завідувач науково-дослідного експозиційного відділу етнографії Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського.

Галько Оксана Юріївна – кандидат історичних наук, начальник НДВ “Українське село 60-70-х рр. ХХ ст.” Національного музею народної архітектури та побуту України.

Герій Оксана Омелянівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України.

Главацька Людмила Анатоліївна – старший науковий співробітник науково-дослідного відділу “Карпати” Національного музею народної архітектури та побуту України.

Грбчак Валентина Миколаївна – молодший науковий співробітник “Музейного комплексу “Лемківське село”” у м. Монастирська Тернопільської області.

Громова Олена Петрівна – начальник науково-дослідного відділу “Карпати” Національного музею народної архітектури та побуту України.

Гураль Роман Іванович – кандидат біологічних наук, науковий співробітник Державного природничого музею НАН України (м. Львів).

Дуда Наталія Михайлівна – кандидат історичних наук, доцент кафедри соціології та культурології Національного лісотехнічного університету України.

Долеско Світлана Валеріївна – директор Центру Української культури та Мистецтва.

Дундяк Ірина Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Жам Олена Михайлівна – завідувач науково-дослідного відділу “Музей хліба” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

Живкова Олена Вікторівна – заступник генерального директора з наукової роботи, куратор та зберігач живопису Національного музею мистецтв ім. Б. та В. Ханенків.

Зажигалов Олексій Валерійович – провідний науковий співробітник сектору археології Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Зейкан Оксана Василівна – вчений секретар Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Зюбровський Андрій Вікторович – кандидат історичних наук, молодший науковий співробітник відділу історичної етнології Інституту народознавства НАН України.

Карнацька Марина Вікторівна – науковий співробітник Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай.

Кепін Дмитро Володимирович – кандидат історичних наук, науковий співробітник, вчений секретар Відділу культурної спадщини Центру пам’яткознавства НАН України і Українського товариства охорони пам’яток історії та культури.

Керестень Іштван Степанович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки та психології Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II.

Керечанин Іванна Василівна – аспірант Інституту народознавства НАН України.

Климчук Андрій Миколайович – історик-красзнавець.

Клімашевський Андрій Володимирович – кандидат мистецтвознавства, науково-дослідний центр Львівської національної академії мистецтв.

Коваль Галина Василівна – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України.

Ковальчук Надія Анатоліївна – кандидат історичних наук, співробітник Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф Державного агентства з управління зоною відчуження України.

Ковальчук Ольга Ігорівна – молодший науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України.

Ковач Атілла Іштванович – магістр кафедри ботаніки біологічного факультету Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II.

Козурак Микола Степанович – старший науковий співробітник науково-дослідного центру Львівської національної академії мистецтв.

Комаренко Олена Іванівна – завідувач наукового відділу кліматології Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

Кондратюк Олена Володимирівна – кандидат історичних наук, завідувач відділу етнології Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф.

Конопка Володимир Михайлович – кандидат історичних наук, молодший науковий співробітник відділу історичної етнології Інституту народознавства НАН України.

Король Василь Васильович – здобувач кафедри історії стародавнього світу та середніх віків ДВНЗ “Ужгородський національний університет”.

Костенко Людмила Анатоліївна – старший науковий співробітник НДВ “Надніпрянина та Південь України” Національного музею народної архітектури та побуту України.

Костик Марія Володимирівна – завідувачка науково-дослідного відділу Національного заповідника “Давній Галич”.

Коцан Василь Васильович – кандидат історичних наук, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту, доцент кафедри історії України ДВНЗ “Ужгородський національний університет”.

Коцур Юлія Олексіївна – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник НДВ “Українське село 60-70-х рр. XX ст.” Національного музею народної архітектури та побуту України.

Криклива Наталя Володимирівна – науковий співробітник Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай.

Крикун Юлія Сергіївна – завідувачка відділу мистецтвознавства і фольклористики Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф.

Кудінова Анна Григорівна – аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, відділ “Український етнологічний центр”.

Кукліна Інна Миколаївна – старший науковий співробітник науково-дослідного відділу народного мистецтва та фольклору Національного музею народної архітектури та побуту України.

Кукула Ростислав Орестович – молодший науковий співробітник відділу охорони культурної спадщини Національного заповідника “Давній Галич”.

Куцир Тетяна Василівна – аспірантка Інституту народознавства НАН України, відділ народного мистецтва.

Левадська Емма Романівна – член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, педагог.

Левенко Олена Юріївна – старший науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Леньо Павло Юрійович – кандидат історичних наук, доцент кафедри історії України ДВНЗ “Ужгородський національний університет”.

Литвинчук Наталія Василівна – кандидат історичних наук, мистецтвознавець відділу “Український етнологічний центр” Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.

Лой Марина Миколаївна – завідувач науково-освітнього відділу екскурсійно-масової роботи Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

Макаренко Лідія Петрівна – кандидат мистецтвознавства, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка.

Марціяш Дир Наталія Василівна – молодший науковий співробітник Національного заповідника “Замки Тернопілля”.

Маховська Світлана Леонідівна – кандидат історичних наук, молодший науковий співробітник відділу “Український етнологічний центр” Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.

Мегела Мар’яна Іванівна – завідувачка відділу фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Микитченко Світлана Іванівна – старший науковий співробітник Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

Михальчук Леся Семенівна – завідувачка Музею етнографії Національного заповідника “Давній Галич”.

Мокроусова Олена Георгіївна – кандидат історичних наук, науковий співробітник Київського науково-методичного центру по охороні, реставрації та використанню пам’яток історії, культури і заповідних територій.

Морикіт Богдан Васильович – молодший науковий співробітник відділу охорони культурної спадщини Національного заповідника “Давній Галич”.

Найпавер Марія Іванівна – старший науковий співробітник відділу фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Пал Іштван – доктор історії (Угорщина).

Парасочка Олександра Григорівна – завідувач сектору науково-дослідного відділу фондів Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського.

Пелех Мар'яна Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Національного лісо-технічного університету України.

Пилип Роман Іванович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Закарпатського художнього інституту.

Підставка Руслан Володимирович – старший науковий співробітник науково-дослідницького відділу Національного заповідника “Замки Тернопілля”.

Пісцова Марія Петрівна – науковий співробітник науково-дослідного експозиційного відділу етнографії Полтавського краєзнавчого музею ім. Василя Кричевського.

Полак Сільвія Іванівна – заступник директора з наукової роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Постригань Уляна Володимирівна – докторантка Інституту архітектури Лодзинської політехніки (Польща).

Приймич Михайло Васильович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Закарпатського художнього інституту.

Проненко Ірина Віталіївна – аспірант Харківської державної академії культури, факультет культурології.

Ревега Віктор Васильович – старший науковий співробітник Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

Ревега Наталія Миколаївна – молодший науковий співробітник Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

Русак Василь Михайлович – завідувач науково-експозиційного та виставкового відділу Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського (м. Колимия).

Свирида Раїса Олександрівна – музеєзнавець.

Сивак Василь Пилипович – науковий співробітник відділу історичної етнології Інституту народознавства НАН України.

Симкович Вікторія Іванівна – старший науковий співробітник відділу експозиційної та науково-дослідної роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Ситниченко Світлана Миколаївна – науковий співробітник науково-дослідного відділу “Українське село 60-70-х років ХХ ст.” Національного музею народної архітектури та побуту України.

Скакальська Ірина Богданівна – доктор історичних наук, доцент Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Сокіл Василь Васильович – доктор філологічних наук, професор, завідувач відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України.

Сокіл Ганна Петрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української фольклористики ім. академіка Філарета Колесси Львівського національного університету ім. Івана Франка.

Сокіл-Клепар Наталія Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Львівського національного університету ім. Івана Франка.

Сологуб-Коцан Тетяна Яківна – завідувачка відділу науково-освітньої роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Сополига Мирослав – доктор історичних наук, професор, директор Музею української культури у м. Свиднику (Словаччина).

Старченко Віра Іванівна – завідувач сектору науково-дослідного відділу фондів Полтавського краєзнавчого музею ім. Василя Кричевського.

Тараненко Сергій Пантелійович – кандидат історичних наук, науковий співробітник Центру археології Києва Інституту археології НАН України.

Тарнавський Роман Богданович – кандидат історичних наук, доцент кафедри етнології Львівського національного університету ім. І. Франка.

Телегей Наталія Миколаївна – аспірант Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

Тетеря Світлана Анатоліївна – завідувач науково-дослідного сектору “Музей кобзарства” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

Тиховська Оксана Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДВНЗ “Ужгородський національний університет”.

Ткаченко Наталія Григорівна – завідувач науково-дослідного відділу “Музей історії Української православної церкви” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

Ткачук Ярослава Юріївна – генеральний директор Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського.

Федів Ірина Степанівна – заступник генерального директора з наукової роботи Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського.

Федоришин Микола Васильович – директор комунального закладу “Культурно-археологічний центр “Пересопниця” Рівненської обласної ради, аспірант Східноєвропейського державного університету ім. Лесі Українки.

Фесенко Олена Валентинівна – кандидат хімічних наук, директор Бюро науково-технічної експертизи “Арт-ЛАБ”.

Філіп Людвіг Іванович – історик-краєзнавець.

Франків Уляна Романівна – доктор теологічних наук, Музей народної архітектури та побуту.

Харченко Олена Володимирівна – музеєзнавець, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України.

Ципишев Сергій Іванович – аспірант Інституту народознавства НАН України, науковий співробітник Музею народної архітектури та побуту у м. Львові.

Чікарькова Марія Юріївна – доктор філософських наук, професор кафедри соціально-гуманітарних наук, економічної теорії і права Чернівецького торговельно-економічного інституту Київського національного торговельно-економічного університету.

Швалюк Інна Богданівна – здобувач Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Шишка Михайло Микитович – співробітник Національного природного парку “Північне Поділля”.

Шпак Оксана Дмитрівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України.

Юзьо Світлана Володимирівна – студентка 2-го курсу філологічного факультету ДВНЗ “Ужгородський національний університет”.

З М І С Т

Передмова. Василь Коцан	3
-------------------------------	---

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ МУЗЕЇВ

Андял Г.В. Міжнародна співпраця Закарпатського музею народної архітектури та побуту в галузі збереження, дослідження та популяризації транскордонної культурної спадщини	5
Páll István. Kiútkeresés a sóstói múzeumfalú gyakorlatában	9
Сополіга М.В. Музеї просто неба в Словаччині: історія та сучасний стан	16
Ткачук Я.Ю. З історії формування гуцульського музею в Коломиї	25
Громова О.П. Експозиція “Гуцульщина” у Національному музеї народної архітектури та побуту України	32
Верговська В.С. До історії створення експозиції хати священика в Національному музеї народної архітектури та побуту України	37
Жам О.М., Ткаченко Н.Г. До історії створення музею народної архітектури та побуту середньої Наддніпряни: напрацювання вченої ради Переяслав-Хмельницького державного історичного музею по створенню Переяславського скансену (1960-ті рр. ХХ ст.)	42
Тетеря С.А. Музей кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” – історія, традиції та перспективи розвитку	52
Грabcяк В.М. Музеї просто неба: історія створення, принципи організації	58
Підставка Р.В. Палеоскансен "Старий Збараж" – перспективний напрям науково-експозиційної діяльності Національного заповідника "Замки Тернопілля"	64
Михальчук Л.С. Історія створення та функціонування музею етнографії Національного заповідника “Давній Галич”	69

ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ФОРМУВАННЯ ФОНДОВИХ КОЛЕКЦІЙ МУЗЕЇВ

Боренько Н.В. Український та європейський фаянс в колекції музею народної архітектури і побуту у Львові	74
Пісцова М.П., Старченко В.І. Орнаментальні мотиви вибійчаних тканин у збірці Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського	84
Власенко І.О., Парасочка О.Г. Культова дрібна металева пластика (ікони, складні в колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського	89
Ревега Н.М. Формування фондової колекції ляльок-мотанок національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”	94
Ревега В.В. Формування філателістичної колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” поштовими марками України 2001–2010 років	97
Полак С.І., Зейкан О.В. Різьблені твори з колекції І.А. та С.А. Сільваїв у фондовій збірці Закарпатського музею народної архітектури та побуту	107
Найтавер М.І. Гончарні вироби народних майстрів Закарпаття у фондовій збірці Закарпатського музею народної архітектури та побуту	113
Скакальська І.Б., Швалюк І.Б. Волинська еліта періоду другої Речі Посполитої у фондах Кременецького краєзнавчого музею	117
Мокроусова О.Г. Роль колекції креслень архітектора Павла Альошина у формуванні архівних, музейних і бібліотечних фондів	123

ПРОБЛЕМИ МУЗЕЄФІКАЦІЇ АРХЕОЛОГІЧНИХ, САКРАЛЬНИХ ТА ФОРТИФІКАЦІЙНИХ ПАМ'ЯТОК

Ситниченко С.М. До питання про перші спроби створення закону Про охорону пам'яток історії та археології	130
---	-----

Тараненко С.П. Проблема музеєфікації археологічних об'єктів подолу – території діаз “Стародавній Київ”	134
Кепін Д.В. Археологічні скансени з історії первісного суспільства	139
Кукула Р.О. Сакральні пам'ятки археології давнього Галича	144
Балабакін С.А., Зажигалов О.В. Дослідження в корпусі “Соборних Старців” Києво-Печерської Лаври у 2012–2014 рр.	150
Дундяк І.М. Музеєфікація церковного мистецтва у другій половині ХХ ст. як спосіб збереження традицій української церковної культури	155
Федоришин М.В. Пам'яткознавчий потенціал пересопниці в умовах сьогодення	159
Шишка М.М. Австро-угорські фортифікаційні споруди Першої Світової війни в околицях Бродів Львівської області	166
Марціаш Дир Н.В. Фортифікаційні споруди селища Залізці Тернопільської області: дослідження, проблеми та перспективи	171

ПРОБЛЕМИ РЕСТАВРАЦІЇ ТА КОНСЕРВАЦІЇ ПАМ'ЯТОК КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Бискулова С.А., Фесенко Е.В., Андрианова Е.Б., Живкова Е.В. Новая атрибуция картин из фондов Национального музея искусств имени Б. и В. Ханенко с применением данных технологической экспертизы	176
Комаренко О.І. Кліматологічний моніторинг внутрішнього середовища музейних приміщень як метод захисту музейних предметів	183

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ РОБОТА ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Лой М.М. Організація музейного маркетингу на базі Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”	186
Морикит Б.В. Можливість апробації європейського досвіду охорони культурної спадщини в Національному заповіднику “Давній Галич”	192
Ануфрієв О.М. Нові глобальні тенденції функціонування та сучасні технології організації дозвілля в музеях-скансенах (проблеми, іноваційні підходи та нові виклики на початку ііі тисячоліття)	197
Свирида Р.О., Верговський Р.В. Дослідження, збереження, експонування й популяризація пам'яток народної культури в Національному музеї народної архітектури та побуту України	200
Долеско С.В. Етнопедагогічна діяльність центру української культури та мистецтва: Мотиви. Механізми. Результат	205
Карнацька М.В., Криклива Н.В. Запорізький музей-галерея прикладної кераміки та живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай як осередок культурно-естетичного виховання	208
Керестень І.С., Ковач А.І. Освітньо-виховні аспекти музеїв природничого профілю	214
Харченко О.В. Популяризація культурної, мистецької та історичної спадщини в просвітницькій діяльності музеїв художнього профілю на початку ХХІ ст.	218
Проненко І.В. Музей як транслятор суспільних та особистих цінностей (на прикладі музеїв-скансенів)	223
Федів І.С. Косівська мальована кераміка в контексті популяризаційної діяльності Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського	228
Мегела М.І. Роль фондової збірки Закарпатського музею народної архітектури та побуту в збереженні та популяризації традиційної народної культури краю	231
Сологуб-Коцан Т.Я. Видавнича діяльність Закарпатського музею народної архітектури та побуту	236

ФОЛЬКЛОР ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Коваль Г.В. Фольклорна пам'ять як процес організації та збереження етнокультурного досвіду (за матеріалами календарно-обрядової творчості)	243
Кукліна І.М. Особливості презентації фольклору творчими колективами на мистецьких заходах	

скансенів в Україні (із досвіду роботи національного музею народної архітектури та побуту України)	248
<i>Костик М.В.</i> Музейно-туристичний фестиваль “Галицька брама”: популяризація національної культури, розвиток туризму і музейної справи	252
<i>Сокіл Г.П.</i> Григорій Дем’ян – дослідник духовного скарбу нації	255
<i>Галько Ю.В.</i> “Свій/чужий” у творчому доробку Тараса Возняка	261
<i>Макаренко Л.П.</i> Жанрово-стильові засади переосмислення фольклорного мелосу в оркестрових творах Л. Колодуба	268
<i>Сокіл-Клепар Н.В.</i> Споруди в номінації невеликих географічних об’єктів Карпат	272
<i>Сокіл В.В.</i> Князі Лаборець та Федір Корятович в історії та народній традиції Закарпаття	277
<i>Юзьо С.В.</i> Назви їжі та напоїв у говірці села Сімер Перечинського району Закарпатської області (на матеріалі пісенного фольклору)	281
<i>Костенко Л.А.</i> Усна історія про село Малий Раковець та рід Савків (50–70-ті роки ХХ століття)	286

ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ОЦІНКИ ПАМ’ЯТОК ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

<i>Чікарькова М.Ю.</i> Вивчення української національної культури: актуальні теоретичні проблеми	293
<i>Дуда Н.М.</i> Побутова культура українців в епоху глобалізації	298
<i>Потригань У.В.</i> Теорія та практика обліку і оцінки нерухомих об’єктів культурної спадщини Польщі	302
<i>Гураль Р.І.</i> Бази даних музейної інформації	309

ТРАДИЦІЙНЕ НАРОДНЕ ЖИТЛО ТА МІСЬКА АРХІТЕКТУРА

<i>Руснак В.М.</i> Побудова та оформлення експозиції подвір’я хати-гражди в Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського: проблеми та рішення	314
<i>Главацька Л.А.</i> Традиційний інтер’єр хати Рожнятівщини кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. (з польових досліджень)	319
<i>Тарнавський Р.Б.</i> Толока під час будівництва: Закарпатсько-Надсянсько-Волинські паралелі (за матеріалами експедицій 2010 р.)	327
<i>Сивак В.П.</i> Народні меблі для сидіння та прийняття їжі на Поліссі (у Межиріччі Ужа і Тетерева) у першій половині ХХ ст.	332
<i>Бацвін М.Я.</i> Особливості конструктивних типів виробничо-господарських будівель Опілля 30-х рр. ХХ ст.	338
<i>Герій О.О.</i> Мотив вазона в українському народному мистецтві й архітектурному орнаменті Львова періоду модерну	342

ТРАДИЦІЙНИЙ НАРОДНИЙ ТА МІСЬКИЙ ОДЯГ

<i>Коцан В.В.</i> Традиційний верхній одяг українців Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст.	347
<i>Куцир Т.В.</i> Полотнянки Опілля другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: типологія та художні особливості	361
<i>Булгакова Л.П.</i> Одяг і зачіски городян ХІХ ст. за фотоматеріалами Львова	366

ТРАДИЦІЙНІ ЗАНЯТТЯ, РЕМЕСЛА ТА ПРОМИСЛИ

<i>Богоніс О.В.</i> Роль і значення польових етнографічних матеріалів в музейній роботі (на прикладі традиційного тваринництва Житомирського Полісся кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.)	372
<i>Леньо П.Ю.</i> Традиції возарства українців Закарпаття в усних свідченнях сучасників	380
<i>Левадська Е.Р.</i> Напрями розвитку витинанок: збереження народних традицій та їх сучасне переосмислення	387
<i>Климчук А.М.</i> Писанки волині в колекції К.М. Скаржинської	389
<i>Пилип Р.І.</i> Художньо-стилістичні особливості традиційної писанки Закарпаття	392
<i>Симкович В.І.</i> Традиційні техніки декорування писанок на Закарпатті	399
<i>Коцур Ю.О.</i> Деформація народних ремесел та промислів Роменщини в 20-30-х рр. ХХ ст.	405
<i>Литвинчук Н.В.</i> Сучасні промисли та ремесла Сумщини як система трансформованого виробництва	412

<i>Телегей Н.М.</i> Творчий доробок народних майстрів художнього ткацтва Волинської області другої половини ХХ ст.	419
<i>Кудінова А.Г.</i> Традиційна і сучасна українська ярмаркова культура ХІХ – початку ХХІ ст.: регіональний зріз осмислення (за матеріалами польових етнографічних досліджень)	424

КАЛЕНДАРНА ТА РОДИННА ОБРЯДОВІСТЬ, СВІТОГЛЯДНІ УЯВЛЕННЯ, НАРОДНІ ЗНАННЯ

<i>Бойко І.О.</i> Традиційні мучні страви як один із маркерів етнографічного регіону Бойківщина (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.)	431
<i>Конопка В.М.</i> Трансформація хліборобських мотивів у календарній обрядовості лемків Закарпаття	439
<i>Цицишев С.І.</i> Використання хлібних виробів у зимовій календарній обрядовості західної частини Українських Карпат та прилеглої Підгір’я	446
<i>Зюбровський А.В.</i> Чинники впливу на частоту випікання повсякденного хліба в українців історико-етнографічної Волині наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст.	452
<i>Тиховська О.М.</i> Специфіка великодньої обрядовості Закарпаття у рецепції Федора Потушняка	458
<i>Ковальчук Н.А.</i> Обрядові традиції Троїцького циклу та особливості їх територіального поширення на Рівненському Поліссі у першій половині ХХ ст. (за матеріалами архіву державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф)	463
<i>Боряк О.О.</i> Поховальний обрядовий комплекс Закарпаття на тлі Поліських паралелей	469
<i>Керечанин І.В.</i> Сімейно-родильні обряди і звичаї українців Закарпаття першої половини ХХ ст. (за матеріалами сіл Іршавського району)	473
<i>Маховська С.Л.</i> “Циганський код” у слов’янській народній культурі (за матеріалами весільної та родильної обрядовості)	480
<i>Кондратюк О.В.</i> Реліктові явища сімейної обрядовості (за польовими матеріалами Правобережного Полісся)	485
<i>Король В.В.</i> “Вроки” та обряд “гасіння вогню”, в народній медицині українців Закарпаття (за польовими матеріалами)	491
<i>Васянович О.О.</i> Метеорологічні уявлення українців Полісся про “єврейські кучки”	498

РЕЛІГІЯ ТА САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Філіп Л.І.</i> З історії греко-католицького кладовища на Замковій горі	505
<i>Болюк О.М.</i> Художні вироби з дерева у церквах Закарпатської Бойківщини: форма, оздоба, опорядження поверхні балдахинів	511
<i>Козурак М.С.</i> Пам’ятки дерев’яного зодчества Закарпатської Гуцульщини: уудожно-декоративні й конструктивні особливості та проблеми збереження	516
<i>Приймич М.В.</i> Церковне малярство Йосипа Бокшая у контексті ідей національного романтизму	521
<i>Франків У.Р.</i> Празничні ікони риботицької стилістики з колекції музею народної архітектури та побуту у Львові	525
<i>Пелех М.І.</i> Галицькі ікони “Воздвиження Чесного Хреста” ХVІІ–ХVІІІ ст. як символи Ставропігії	533
<i>Клімашевський А.В.</i> Пошук національного церковного стилю в Галичині в добу сецесії	538
<i>Шпак О.Д.</i> Осередки народного малярства на склі другої половини ХХ століття у Річці на Бойківщині й торговиці на Покутті: порівняльний аспект	544
<i>Бобош Я.М.</i> Взаємозв’язки майстрів малярства Львівського середовища з регіональними центрами західної України (Закарпаття, Буковина) кінця ХІХ – початку ХХ століття	551
<i>Левенко О.Ю.</i> З української культурно-мистецької скарбниці православ’я: до питання про монодичні пісенспіви з рукописів ХVІ – ХVІІ ст. та стародруків ХVІІІ ст.	557

ЛІТОПИСНІ СТОРІНКИ

<i>Коцан В.В.</i> Хроніка Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 2015 рік	564
Інформація про авторів	571

Наукове видання

**НАУКОВИЙ ЗБІРНИК
ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ
НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ**

Випуск 3

**Матеріали міжнародної науково-практичної конференції
“Дослідження, збереження, відтворення
та популяризація культурної спадщини”
(Ужгород, 26-27 червня 2015 р.)**

Відповідальна за випуск *Габрієла Андял*

Статті подано в авторській редакції
Комп'ютерний набір авторів збірника
Художнє оформлення *Олександра Гаркуша*
Коректура *Галина Тамаровська*
Комп'ютерна верстка *Олексій Гаркуша*

Підписано до друку 02.06.2016
Формат 60x84/8. Папір офс.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсет.
Умов. друк. арк. 68,13.
Тираж 300 прим. Замовлення № 6-2016.

Видавництво Олександри Гаркуші
Свідоцтво серія Зт № 23 від 06.09.2005 р.
м. Ужгород, вул. Погорелова, 4
тел. (0312) 66-49-38

Друк та палітурні роботи ТОВ "РІК-У"
м. Ужгород, вул. Володимирська, 63-В/3

Н 34 Науковий збірник Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Вип. 3 : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. “Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини” (Ужгород, 26-27 черв. 2015 р.) [Текст] / упоряд. : Г.В. Андял, В.В. Коцан. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2016. – 580 с. : іл.

ISBN 978-617-531-142-4

Третій випуск наукового збірника Закарпатського музею народної архітектури та побуту містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини”, проведеної в Ужгороді 26-27 червня 2015 р. Конференція була присвячена 45-річчю Закарпатського музею народної архітектури та побуту. На ній було дано науковий аналіз історії створення та перспектив розвитку музеїв, принципів організації та формування фондів колекцій музеїв, проблем музеєфікації археологічних, сакральних та фортифікаційних пам'яток, реставрації та консервації пам'яток культурної спадщини, культурно-освітньої роботи музеїв, фольклору як форми збереження та популяризації культурної спадщини, проблем дослідження та оцінки пам'яток традиційної народної культури в сучасних умовах, традиційного народного житла та міської архітектури, традиційного народного та міського одягу, традиційних занять, ремесел та промислів, календарної та родинної обрядовості, світоглядних уявлень та народних знань, релігії та сакрального мистецтва.

УДК 069 (477.87) (066)
ББК Т529 (4 Укр – 4 Зак) л611