

63.5 (4 клас 4 пів)
5025

Етнокультурна спадщина

Полісся

Випуск VII



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

*Рівненське фольклорно-етнографічне товариство
(Асоціація діячів фольклору Рівненського обласного відділення
Національної Всеукраїнської музичної спілки)*

*Етнокультурний центр «Веснянка»
Рівненського міського Палацу дітей та молоді*

Етнокультурна спадщина Полісся

ВИПУСК VII

ВАТ «Рівненська друкарня»
Рівне
2008

ББК 63.5 (4 Укр) +82
УДК 39(477)+008(477)
Е 885

ЕТНОКУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ПОЛІССЯ. Випуск VII / Редактор-упорядник В. П. Ковальчук. — Рівне: ВАТ «Рівненська друкарня», 2008. — 304 с.: іл., ноти.

ISBN 978-966-403-020-2

Збірник «Етнокультурна спадщина Полісся. Випуск VII» продовжує серію видань, присвячених різноманітним аспектам традиційної духовної й матеріальної культури поліщуків.

У книзі друкуються матеріали й дослідження вчених, краєзнавців, фольклористів, молодих дослідників та польові автентичні знахідки, що зафіксовані у фольклорно-етнографічних експедиціях.

Сьомий випуск книги «Етнокультурна спадщина Полісся» складається із двох тематичних розділів: «Весільна обрядовість» та «Інструментальна традиція».

Видання розраховане на етнологів, фольклористів, мистецтвознавців, етномузикологів, вчителів шкіл, студентів та широке коло шанувальників традиційної культури Полісся.

Редактор-упорядник Віктор КОВАЛЬЧУК

Видано за сприяння Рівненської облдержадміністрації та обласної ради відповідно до обласної Програми розвитку книговидавничої справи, збільшення випуску книг місцевих авторів на 2006-2010 роки.

РІВНЕНСЬКА ОБЛАДЕРЖБІБЛІОТЕКА

Інв. № 949533

ISBN 978-966-403-020-2

© В. П. Ковальчук, 2008
© Етнокультурний центр «Веснянка»
Рівненського ПДМ, 2008
© РОМГО-ТО «Древлянські
джерела», 2008

РОЗДІЛ I

**ВЕСІЛЬНА
ОБРЯДОВІСТЬ**

Ірина НЕСЕН

ВЕСІЛЬНЕ ДЕРЕВЦЕ В КОНТЕКСТІ АРЕАЛЬНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

(за матеріалами Рівненської області)

Образ дерева репрезентований в обрядовості всіх народів світу, і в цьому контексті є культурною універсалиєю. Воно завжди в центрі світу, формує систему його координат. У системі членування дерева знайшла вияв вертикальна модель світобудови, властива середньовічному способу мислення: «Дерево життя... це один з найдавніших праобразів людства. Дерево увійшло в генетичну пам'ять. Як зараз доводять психологи, на певному етапі розвитку дитячої психіки воно дає себе знати як первісний образ, що увійшов у пам'ять» [Ненадавець, с. 72]. У хеттів священне дерево має назву «благє». Воно – джерело забезпечення дітей, їжі, худоби тощо [Іванов, 1989, с.46]. Дерево – стійкий атрибут шлюбного ритуалу. Пам'ять про шлюби, здійснювані біля дерева, зберігають легенди окремих народів. За одним із бурятських переказів, дерево у весіллі з'явилося ще на початку формування обряду. Тоді для здійснення шлюбу необхідно було принести в жертву хатньому вогнищу шматок жиру, закопати посеред двору дерево й повісити на нього дар у вигляді хутряного одягу [Хангалов, с. 38]. Дерево, як і його умовне відтворення – віник, є атрибутом одного з найдавніших жіночих божеств – Богині-матері [Голан; Латынин].

Весільне деревце – один із відомих маркерів українського весілля, який виконує найважливішу (правову) роль у системі народних обрядів здійснення шлюбу. За формою, способом виготовлення та функціонування в обряді на теренах України воно має чимало локальних варіантів та особливостей. Яскравим прикладом цього є ареальні характеристики весільного деревця Правобережного Полісся. У дослідженні питання можна виділити лексичну та етнографічну різноманітність. Лексичні особливості атрибута свого часу були предметом спеціальної уваги, тоді як його етнографічна локалізованість практично не систематизована [Гура; Романюк]. Між тим аналіз польових матеріалів із різних частин окресленого регіону виявляє значну варіативність ареальних традицій функціонування весільного деревця. Так, лише на Київському Поліссі можна виділити три ареали локальних особливостей побутування останнього – у північній

частині території (Поліський р-н, північ Чорнобильського р-ну) воно виготовлялося в молодого; між Ужем та Тетеревом (Іванківський, Вишгородський р-ни, південь Чорнобильського р-ну) – у молодого й молоді; між Тетеревом та Ірпінем (Макарівський р-н) весільне деревце виготовлялось з певними обмеженнями – у того з молодих, хто мав обох батьків, а отже, не був сиротою [Несен, 2003]. У північній частині Житомирського Полісся суцільно побутує одне деревце, яке виготовляється в молоді. На півдні Житомирського Полісся спостерігається спорадично-безсистемне чергування традицій виготовлення деревця (у молоді) або його субститута – барвінкового вінка на короваї з аналогічною деревцю назвою (Радомишльський, Черняхівський, Володимир-Волинський р-ни), або гілки-різки (*Смільчинський р-н*). На Західному Поліссі весільне деревце (*острогу*) виготовляли як окремих атрибут у молоді з вершка вишні або груші на три, п'ять пагонів, які оздоблювались кольоровим папером (с. *Видричі Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.*) [Кондратович, с. 46, 52-53].

Окремої уваги потребує аналіз традицій виготовлення та функціонування весільного деревця на території Рівненщини, терени якої в історичному минулому ділили між собою племена волинян і деревлян. В етнографічному контексті ця земля ділиться на дві частини – північну (поліську) і південну (волинську). Таке розмежування виявляється зокрема й у весільних особливостях. Отже, предметом нашої статті буде студіювання місцевих традицій виготовлення та функціонування весільного деревця в контексті його ареальних трансформацій.

На більшій частині Правобережного Полісся деревце у весільному обряді існує як самостійний атрибут. Натомість на Рівненському Поліссі спостерігається його злиття з короваєм [Несен, 2002].* Динаміка зміни починається на лівому березі Уборті (Олевський р-н Житомирської обл.), де коровай і деревце функціонують як окремі атрибути. У Рокитнівському районі Рівненської області деревце молоді об'єднувалося з короваєм молодого в процесі реалізації обрядового дійства (сс. Сновидовичі, Біловіж, Рокитне). Цю особливість свого часу спостерегла й дослідниця Г. Пашкова: «*Ї гілку-шишку на порозі встромляли в його коровай. Під час розподілу йолку знову виймали і ставили на покуті*» (с. Обсіч) [Пашкова].

Розглянемо польовий матеріал щодо місцевих традицій виготовлення весільного деревця. Його аналіз вказує на те, що типовими

* Тут зазначимо, що високий, вертикально орієнтований коровай поширений на значній території не лише Рівненського а й Волинського Полісся (колишній Луцький повіт) [Зеленин, 1914, с. 328]

для поліської частини Рівненщини за формою є деревце у вигляді гілок-шишок та деревце, виготовлене з вершка дерева. При цьому в північно-східній частині Рівненщини ці дві форми поєднувались (сс. Сновидовичі, Біловіж, Залав'я, Томашгород). Наведемо кілька описів: «Коровай наряджають єльником і квітками. У дівки дружки роблять йолчик з бумажними квітками» (с. Залав'я); або: «В коровай йолку ставили, у дівчини готували вітку з квітками» (с. Рокитне); «У дівки рядять йолку на три рожни по два ральця з квітками паперовими, втикають у бохон» (с. Обсіч) або: «В короваї шишки на галузках, ілце з квітками» (с. Купель) [Пашкова].

Вибір породи для виготовлення атрибута регламентований. Так, для виготовлення деревця з вершка дерева зазвичай шукали сосну. У цьому випадку ритуально визначеним було зрубвання за один раз із обраної сосни. Така традиція відома в усій північній частині Середньоукраїнського Полісся, від Горині до Дніпра. На Олевщині деревце ходили шукати в бік, протилежний від хати молодого. Такі вимоги, за місцевими уявленнями, мали забезпечити молодим щасливе подружнє життя з першим обранцем. Якщо на Житомирщині гілку для деревця шукали дружки, на Київському Поліссі – бояри, то на Рівненщині це зазвичай робив хрещений: «Голле шукав і ламав хресний батько» (с. Тихе).

Деревце у вигляді гілок-шишок найчастіше складалось із трьох шишок – однієї (головної) з трьома галузками і двох – з двома (Рокитнівський, Дубровицький, Зарічненський, Володимирецький, Сарненський, Костопільський р-ни). Їх розташовували в центрі короваю трикутником. Інколи подвійних шишок на короваї було чотири, потрійна – так само одна (сс. Нобель, Прикладники, Морочне, Старі Коні, Ласицьк, Глушкевичі). У деяких селах кількість шишок залежала від кількості найрідніших гостей. Останніх обдаровували ними під час розподілу короваю (с. Федорівка, Крупове, Кураш). Часом частину шишок залишали окремо, не вставляючи їх у коровай: «В коровай шишки не до пари. А ще шишки ізбоку накрутять, вони за комином лежать. Ті шишки усім весільним давали» (с. Мульчиці).

Найбільш поширеною в регіоні є кількісна непарність шишок, яка, можливо, пов'язана з давніми уявленнями про закони творення Всесвіту, а на слов'янському ґрунті – з культом Волоса [Писаренко, с. 50]. Як виняток фіксуємо й традиції виготовлення парної кількості шишок, а саме дванадцяти. При цьому кожна коровайниця робила шишку окремо, а останню – готувала хрещена мати (с. Орваниця).

Для виготовлення шишок заготовлювали гілки берези, явора, верби (Сарненський, Дубровицький р-ни), ліщини (лоза) (Зарічненський, Дубровицький, Костопільський р-ни). У південній та західній части-

нах Рівненського Полісся використовували фруктові породи – вишню або грушу: «Шукали дерева родючого, грушу чи вишню, щоб на трі голки» (с. Бичаль), слива (с. Мульчиці). Зауважимо, що вишню спорадично використовували й у деяких селах північної смуги області, а також у прилеглих селах Білорусі (сс. Крупове, Сварицевичі, Старі Коні, Клетная). У випадку проведення весілля на Трійцю, для гілок-шишок використовували клен та липу: «У коровай напамують багато ілок. Як весілля на Трійцю – кльон» (сс. Кам'яне, Березове, Клетная) [Пашкова].

Вставлення *шишок* у коровай було частиною процесу його рядіння. Останнє здійснювали в перший день весілля у зв'язку з виїздом молодого по молоду. При цьому першу (потрійну) *шишку* встромляв батько молодого (с. Орваниця). З'єднане в такий спосіб з короваєм деревце ніби виростало з хлібної основи й разом із тим було місцем перебування Бога, верхнім світом, забезпечувало молодим добробут, плідність, долю. У регіоні воно було частиною моделі «хліб – дерево – рай».

Деревце з вершка, як і гілки-*шишки*, завжди прикрашали. Такою оздобою були загальноживані в українському весіллі барвінок, калина. Разом із ними на Рівненщині використовували зелений овес (сс. Сновидовичі, Бережниця, Великий Стидин, Старі Коні, Нобель). Місцева традиція наділяє його життєвою енергією, що втілена в кольорі та стадії дозрівання колосся (стигле збіжжя в регіоні є маркером завершення земного життя, а жнива пов'язані з символікою смерті). Згадки про нього зустрічаємо й у пісенних текстах: «Ой, припливе снопок овса до краю // Ой, щоб було хорошенько радити короваю» [Мелодії, с. 17-18]. Замість вівса в окремих селах вживали й житні колоски (с. Бичаль). У деяких селах виготовляли вінки: «Де тії девкі були, шо вербові венкі плелі, вербові мальовані, коровай обвіват» (сс. Прикладники, Морочне, Люхча). Допоміжну роль у прикрашанні деревця відігравали ялівець (сс. Старі Коні, Клетная, Ласицьк), багно, дереза та мучальник. На верхівках усіх гілузок зазвичай кріпили свічки: «На кожне ральце по свічці – всього сім» (с. Тихе). Вони наділяли деревце і коровай, у якому воно стояло, якістю світла, що уособлювало святість: «Зелсна йопонька, зелена, в лесє стояла, шумнєла, а як на столє стала, то й засеяла» (с. Обсіч) [Пашкова].

Отже, ми з'ясували, що в північній частині Рівненщини весільне деревце функціонувало як частина короваю* і мало вигляд гілок-шишок, обвитих тістом і зеленими рослинами. Часом цей тип поєднувався з деревцем, виготовленим із вершка дерева (Рокитнівський р-н).

Тепер подивимось, у яких формах існувало деревце в середній

* Коровай тут випікався лише в молодого

частині області (Костопільський, Березнівський, Корецький р-ни). Польові матеріали свідчать, що тут атрибут залишається частиною короваю.* Під час його виготовлення також співають коровяних пісень. Однак місцеве деревце дещо змінює свою структуру. Воно втрачає парні шишки й зберігає єдину гілку з трьома ріжками. У південній частині Корецького району висока розгалужена гілка перетворюється в коротку паличку, до сучків якої кріплять кілька квіточок (сс. Черниця, Головниця). Місцеві назви атрибута: *вельотка* (сс. Велика Клецька, Устя, м. Корець), *велітка* (с. Черниця), *к'єтка* (с. Головниця), *голлє* (сс. Тихе, Данчиміст). Цю гілку виготовляли в день весілля (м. Корець, с. Устя,) або в день випікання короваю (с. Велика Клецька). Її рубали з берези, тополі (м. Корець) або сосни, *яка ранейша* (сс. Устя, Велика Клецька).

Місцеве деревце зберігає традиційну для північної частини області систему прикрас: *«Ой горе, нам горе, що наше голлє голе. Буде нам соромота да й од нашого свата»* (с. Данчиміст). Однак тут використовуються лише живі рослини або їх паперові копії, тоді як традиція овивання гілок тістом практично не фіксується. У *вельотці*, зокрема, кожен *рогач* обплітали барвінком, калиною, ромашкою (м. Корець). В інших селах спостерігаємо заміну живих рослин паперовими формами. Однак і в цьому випадку добавляли калину й барвінок (сс. Устя, Велика Клецька).

Якщо в північних селах вставляння гілок у коровай було передшлюбним актом його рядіння, то в Корецькому районі *вельотку* вставляли перед безпосереднім розподілом короваю: *«Вельотками діплять коровай»* (с. Велика Клецька). До цього моменту вона функціонувала як окремий, самостійний атрибут. Її, застромленою в хліб, тримали в коморі біля короваю (с. Устя) або на покуті: *«Коровай вносять, а велітка на покуті на єдну паличку з гілочками прив'язана, в єдну шишку встромлена»* (с. Черниця). З *вельоткою* молодий вирушав по молоду й привозив її до себе (с. Велика Клецька).

У минулому південна частина Рівненської області (разом із прилеглими районами Хмельницької) в етнографічному аспекті була частиною Волині. Місцевий весільний обряд тут вивчений недостатньо. Цьє твердження стосується, зокрема, питання територіальної локалізації та типології ритуального деревця. За нашими матеріалами, воно відоме тут під назвами *вільце* (сс. Покошівка, В. Пузирки, Бовкуни), *гільце* (с. Кропивна), *квітка*, *вбирана сосна* (с. Полян). Виготовляли його в молодого, зазвичай у суботу, а подекуди – у неділю (с. Лютерка). Матеріалом для виготовлення атрибута був вершок сосни, який рубали *бояри* (*свати*, *сватки*) молодого. Вили його

* У цій частині області коровай випікали як для молодого, так і для молодої.

вони ж разом зі *світлками* (с. Покошівка). Прибирали деревце квітками та цукерками, обв'язували наміткою (с. Покошівка) або червоним поясом, з якого формували верхню квітку й далі обплітали ним гілки деревця (с. Лютерка). Верхня квітка обов'язково мала червоний колір. Тому влітку її робили з півонії, додаючи барвінок і колоски (с. Кропивна). Деревце тут зазвичай також вставляли в хлібину, рідше – у калач (с. Бовкуни). У такому вигляді воно використовувалося в різних частинах весільного дійства: з ним молоді їздили до вінчання (с. Бовкуни), куховарки молоді – до молодого *в перезві* (с. Покошівка). Лише в поодиноких випадках місцеве деревце, як і на півночі регіону, ставили в коровай (с. Полянсь). Однак у місцевому пісенному фольклорі фіксуємо цілком незрозумілий місцевим інформаторам-старожилам термін – *вельотка*: «Дружко коровай несе да вельоткою трасе. А вельоточка має, як мак процвітає» (с. Шагова). Лише наведений вище матеріал із Кореччини пролив нам світло на форму та значення цього предмета. До того ж, цитована коровайна пісня в минулому побутувала й там: «Дружко коровай несе да велітками тресе, веліточка має, як мак процвітає» (с. Черниця).

Аналізуючи лексичний ряд місцевих назв весільного деревця, А.В.Гура виділив у ньому три групи. Вони, на думку дослідника, пов'язані з породою дерева, його формою та процесом виготовлення. До першої належать терміни, обумовлені хвойною породою й поняттям *йолка*. На Рівненщині лексеми цієї групи зосереджені в північно-східній частині й захоплюють сусідній (Олевський) район: *йолка* (с. Обсіч), *йолчик* (с. Залав'є), *їлка* (сс. Сновидовичі, Біловіж), *йолце* (сс. Кишин, Копище, Юрове). Другу групу формують слова, утворені від слова *гілка*. У нашому випадку це варіативні назви типу *в'їтка* (м. Рокитне) або *голльє* (сс. Данчиміст, Тихе), *гільце* (с. Кропивна). Назви третьої групи обумовлені способом виготовлення, а саме виттям висхідним рухом по спіралі. У цій групі фіксуємо термін *вельотка* (с. Устя, В. Клецька, Франкопіль), *велітка* (с. Черниця), *вільце* (сс. Покошівка, В. Пузирки, Болкуни). Дослідник висловлює думку, що ці терміни взаємопов'язані й мають спільне походження від кореня *jedl* [Гура, с.203]. Поза схемою маємо лексеми *к'єтка* (с. Головниця), *квітка*, *вбрана сосна* (с. Полянсь).

Від моменту виготовлення до моменту знищення весільне деревце було суб'єктом здійснення низки обрядів, що пов'язувались з певними частинами житла. Вили його завжди на столі. На виготовлення сходилась уся рідня. Впродовж дійства місце деревця в хаті завжди було на покуті – спершу на столі, а пізніше на лаві. Воно – стійкий атрибут і маркер посаду. Останній є важливим етапом, пов'язаним із перехідним станом обох молодих. Їх перебування на посаді в пісен-

ному фольклорі пов'язане із садом, квітами як символами статевої зрілості й готовності до самостійного життя та продовження роду. Традиційними рослинами, відображеними в посадних піснях регіону, є виноград, вишня, горіх: «Розвіваєцца виноград, іде Надюхна на посад, розвіваєцца виноград і зелена я роза, устречай їє, Боже Устречай їє Господь Бог ще й родний батенько, з доброю годиною, з своєю родиною» (с. Сновидовичі). На думку деяких дослідників, семантичною основою посаду, пов'язаного з весільним деревцем і покутем, є поняття сад [Бернштам, с.43-66].

На теренах Рівненщини деревце у вигляді *шишок*-гілок зазвичай ділилось разом із короваєм між найближчими родичами. Головна гілка з потрійним розгалуженням (*старша шишка, кий, квітка, вельотка*) функціонувала впродовж усього ритуалу як рослина. В одних випадках її залишали цілою і зберігали після весілля, в інших – ламали під час розподілу короваю. Однак саме цю *шишку* виймали першою й давали молодій у дорогу до свекрухи: «*Кия поломлять усі на короваю, його виймали першим і давали молодій під пахву*» (с. Старі Коні). Під час розподілу головного весільного хліба *шишка* з *вельотками* вирізувалася батькам кожного з молодих (сс. Велика Клецька, Голівниця). Однак по весіллі її забирали молоді, «*бо як хтось її забере, то молодим поробляно буде*» (м. Корець)

Численні польові оповіді, записані в північно-східній частині Рівненщини та в сусідньому Олевському районі Житомирщини, засвідчують, що верхня квітка весільного деревця, виготовленого з верхка рослини, мала виокремлений статус: «*Ілице до молодого не везли, його ламали дівки, а верху молода забирала*» (с. Сновидовичі); «*Квітку верхню помила молода, як їхала до свекрухи, ховала в бодню, щоб відьми не вкрали*» (с. Обище). Її зберігали в хаті за образом (с. Борове). Ця квітка, за уявленнями, забезпечувала молодій верховенство в родині: «*Як молода одламне вершок, буде мати верх над молодим, а як він – то він*» (с. Радовель). За іншими свідченнями, верхня квітка весільного деревця мала репродуктивну властивість: «*Вершка від йолки забирала молода, кидала у бодню, щоб діти велись*» (с. Юрове); «*Вершка молодой, щоб діти велись*» (с. Андріївка), «*Верхню квітку ламали, клали за образ, а інші кідали девкам, щоб за муж ішли*» (с. Борове). Тут зазначимо, що аналогічні погляди існували в регіоні й щодо головної (трійчастої) *шишки*: «*Шишку з трома розалями дають молодим – їх двоє, і щоб дитиночка була*» (с. Нобель) [Мелодії, с.17-18]. Маємо також окремі свідчення, згідно з якими верхню квітку віддавали старшому дружку, який ділив коровай, встромляючи останню йому за комір (с. Томашгород).

В останній частині весілля відбувалась обрядова дія щодо голов-

ної шишки – її розпивання: *«Трійну шишку з короваєм молодой вирізали. В наступну неділю ту шишку несуть до її батьків і ділять там між гостями. Цей обід і звався шишка, на шишку»* (с. Мульчиці, Немовичі, Федорівка). Обряд проводився в наступну по весіллі неділю за схемою, аналогічною до обрядів з весільним деревцем в інших частинах Центрального Полісся.

Куди ж дівали деревце або трійчасту гілку-шишку по завершенні весілля? За одними твердженнями, їх зберігали в хаті, де мали жити молоді (с. Великий Стидин). Зазвичай це була хата молодого: *«Трійчасту шишку для молодого матері давали»* (с. Сварицевичі); *«Ту шишку, що на три раглі, давали батькам, і вона в батька молодого остаєцца»* (с. Морочне). В інших селах зафіксовано традицію переносити атрибут у верхній локус житла – на горище: *«Голле зберігали на горищі»* (с. Тихе); *«Після весілля голле пуд строп затикали – на горищі»* (с. Данчиміст). *«Шишку не ламали, квіти з її розбирали, а її заносили на горище»* (с. Іванчиці). У деяких селах свати («дружки») з вимащеними сажею обличчями несли гілку до батьків молоді й залишали в їхній хаті на покуті. Туди ж ставили й деревце, виготовлене з вершка хвойного дерева (с. Купель, Томашгород). Часом атрибут ставили не безпосередньо на лаву, а на діжу (с. Немовичі, Федорівка). У центральній частині Рівненщини гілку також зберігали на покуті за образами (м. Корець) або на горищі (с. Устя). На Волині в одних селах деревце розбирали в молодого (с. Кропивна), в інших – у молоді. В останньому випадку маємо місцеву мотивацію: молодий забирав молоду, залишаючи натомість гілку (с. Покоцівка, Болкуни). Зазвичай воно лежало під дахом (с. Кропивна), на горищі його прив'язували до бантини (с. Полянь).

Місцеві інформатори також повідомляють, що покуть і горище є взаємозамінними для місцезнаходження весільного деревця: *«Шишка (центральна. – І Н.) з короваю стояла на покуті. Її можна позичати і на друге весілля. На покуті її можна і год держать, а можна і на горищі»* (с. Серники) Третю групу свідчень утворюють оповіді про знищення цього атрибута – затоплення (с. Лопатичі) або згодовування худобі на знак незайманості (чесності) молоді: *«Копись ілко віддавали худобі, тепер стоїть у хаті поки не висохне»* (с. Сновидовичі); *«У чесної ілце рвали, несли в хлів до худоби»* (с. Біловіж). *«Деревце згодовували коням»* (с. Жубровичі).

Як бачимо, у більшості випадків місцем знаходження деревця є верхня частина житла – дах, горище Семантика акту перенесення деревця в порубіжний між середнім і верхнім світами локус до кінця не з'ясована Але спільною в традиції закріплення гілки вгорі житла в різних обрядових циклах є ознака завершення дійства. Остання, на

наш погляд, може володіти амбівалентним значенням, пов'язаним із провонами душ померлих родичів, їх зв'язком із верхнім світом та небесними явищами, які наділяли молодих плідністю. Ця властивість реалізувалася через низку символів, взаємозв'язок яких слабо виявлений і складний для розуміння. Серед них слід виділити стихії грому, блискавки, дощу. Окремі дослідники українського народного світогляду вважали саме бога Громовика покровителем шлюбу [Ящуржинский, с.272.]. М.Сумцов приділив увагу темі здійснення паралельно з народним весіллям і космічного шлюбу Громовика і Громниці. На його думку, грозові явища володіли продуктивною символікою [Сумцов, с.57]. Низку міфообрядових сюжетів, пов'язаних із громом, грозою, блискавкою, знаходимо в деяких давніх і навіть майже сучасних культурах. Так, вічнозелене дерево в хеттів – атрибут Бога Грози [Ардзинба, с.126]. У греків дерево пов'язується з громом через усвідомлення Зевса як господаря дуба [Штернберг, с.469]. В Абхазії ще на початку ХХ ст. убиту громом худобу, і навіть людей, не ховали, а викладали на високий під, віддаючи на з'їдання птахам, як жертву тому самому богу [Миллер, с.66]. Існування у східних слов'ян уявлення про грім і блискавку, як про запліднюючий акт, дає підстави зробити припущення, що засобом передачі молодим продуктивної небесної енергії було весільне деревце, яким душі померлих родичів, котрих обов'язково запрошували на весілля, повертались у верхній світ. Згадаємо, що в деяких мовах, зокрема в тунгусько-маньчжурських, слова *дерево* і *дорога* мають спільний корінь [Штернберг, с.450-452; Иванов, с.44]. Прихід і вшановування пращурів під час весілля мали сприяти дітородності молодих. Аналогічна роль належала присутності небіжчиків серед живих під час різдвяного циклу. Тут їхньою функцією було сприяти урожаю ярини [Петров, арк.78]. Можливо, предки й були тим медіатором, який пов'язував світ людей зі світом божеств, духів, стихій. Адже окремі християнські тексти давньоруського періоду повідомляють про те, що, за переконанням «язичників», дітей з неба послав Род, «мечучи груди» з неба на землю [Гальковский, с.97-98].

У весіллі, як і в деяких інших обрядах, виявляється правова роль дерева. Воно – маркер весілля, виготовлений з вічнозеленої або плодоносної рослини і своєю присутністю засвідчує народну форму укладення шлюбу, що реалізується зокрема в етапах з'єднання молодих на посаді та розподілу короваю. За уявленнями поліщуків, без весільного дерева неодружена людина не може перейти в інший світ. Тому деревце в'ють для похорону неодруженого небіжчика. Через нього душа йде на небо, і в цьому сенсі дерево пов'язане з прикордонним локусом. Часом у регіоні від старих

людей можна почути: «Нам уже под дуб треба» (с. Юрове Олеського р-ну Житомирської обл.)

Підводячи підсумки, крім вищезроблених узагальнень, зауважимо, що переважаючою ознакою весільного деревця Рівненського Полісся можна вважати його рогатість, тричленність. Така структура крони виявляє архаїчність форми атрибута й наближає його до знакових зображень світового дерева, що в культурах давніх народів мало форму літери Ж. Таку будову, зокрема, мало китайське дерево *цзяньму*, стовбур якого позбавлений гілок. Лише на верхечку росло кілька вигнутих гілок, і коріння його також було вигнуте [Іванов, с.44]. Водночас тут можна простежити послідовну редукцію форм весільного деревця від сталої числової системи гілок у північній частині до однієї квітки на короткій галузці – у південній.

Джерела:

- Ардзинба.** - Ардзинба В.Г. Легенды и мифы Древней Анатолии. - М., 1982.
- Гальковский.** - Гальковский Н.М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Записки Московского археологического института. - М., 1915. - Т.II
- Голан.** - Голан А. Миф и символ. - М., 1993.
- Гура.** - Гура А.В. География группы восточнославянских названий свадебного дерева // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. Язык и этнос. - Л., 1983. - С.198-203
- Иванов.** - Иванов Вяч. Вс. Проблемы этносемиотики // Этнографическое изложение знаковых средств культуры. - Л., 1989. - С.38-62.
- Кондратович.** - Кондратович О. Весілля на Поліссі. - Луцьк, 1996.
- Латынин.** - Латынин Б. А. Мировое дерево, древо жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы. К вопросу о пережитках // Известия государственной академии истории материальной культуры. - Л., 1933. - Вып. 69
- Мелодії.** - Мелодії древнього Нобеля (Зарічненський р-н Рівненської обл.). Записи, транскрипції і впорядкування Раїси Цяпун. - Рівне, 2003
- Миллер.** - Миллер А. Из поездки по Абхазии в 1907 г // Материалы по этнографии России. - Спб., 1910. - Т.1. - С.61-80
- Ненадавец.** - Ненадавец А.М. Каму пакланялися продкі. - Мінск, 1996.
- Несен.** 2003. - Несен І.І. Деревце у весільному ритуалі Київського Полісся // Київська старовина (далі КС. - І.Н.). - 2003. - № 6. - С.107-114
- Несен.** 2002. - Несен І.І. Коровай відомий і невідомий // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Вип. III. Рівне, 2002. - С.9-16
- Пашкова.** - Пашкова Г.Т. Матеріали експедицій та експедиційних відряджень в Житомирську, Ровенську області УРСР та Брестську і Гомельську області БРСР протягом 1971-1973 рр. Описи традиційного і сучасного весілля українців та білорусів Полісся з весільними піснями // Національні архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. - Ф.14-5. - Одзб. 436 - 439 карток.
- Петров.** - Петров В.П. Обрядовий фольклор народно-календарного циклу // Національний музей-архів літератури та мистецтва України. - Ф.243. - Оп.1. - Спр.14
- Писаренко.** - Писаренко Ю.Г. Велес-Волос в язичницькому світогляді Давньої Русі. - К., 1997
- Романюк.** - Романюк П.Ф. Обрядовое деревце в правобережнополесской свадьбе // Полесье и этногенез славян. Предварительные материалы и тезисы конференции. - М., 1983. - С.77-78

- Сумцов.** - Сумцов Н Ф О свадебных обрядах, преимущественно русских. - Харьков, 1881
- Хангалов.** - Хангалов М. Свадебные обряды, обычаи, поверья и предания у бурят Унгинского инородческого ведомства Балаганского округа // Этнографическое обозрение. - 1898. - №1. - С.38-75
- Штернберг.** - Штернберг Л.Я. Первобытная религия в свете этнографического исследования, статьи, лекции. Под. ред. и с предисл. Я П Алькора, Л. Смилович. - Л., 1936.
- Ящуржинський.** - Ящуржинський Хр Свадьба малорусская, как религиозно-бытовая драма // КС. - 1896. - Т LV, ноябрь. - С.234-273

Географічний покажчик сіл:

1. С. Андріївка, Олевський р-н, Житомирська обл. Запис автора 1997 р. від Гекендорф Сви Гаврилівни, 1925 р. нар
2. С. Бережниця, Дубровицький р-н, Рівненська обл. - див бібліографію Пашкова.
3. С. Березове, Рокитнівський р-н, Рівненська обл. - див бібліографію Пашкова.
4. С. Бичаль, Костопільський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2002 р. від Мещанчук Параски Матвіївни, 1919 р. нар.
5. С. Біловіж, Рокитнівський р-н, Рівненська обл. Запис автора 1997 р. від Кирильчук Василини Трохимівни, 1924 р. нар.
6. С. Білоторовичі, Олевський р-н, Житомирська обл. Запис автора 1997 р. від Курти Ольги Степанівни, 1921 р. нар.
7. С. Бовкуни, Ізяславський р-н, Хмельницька обл. Запис автора 2002 р. від Писаренко Ольги Андріївни, 1933 р. нар.
8. С. Борове, Рокитнівський р-н, Рівненська обл. Запис автора 1997 р. від Довгалі Мотрони Петрівни, 1920 р. нар.
9. С. Велика Клецька, Корецький р-н, Рівненська обл. Запис автора 2004 р. від Лашти Ганни Іллівни, 1928 р. нар
10. С. Великий Стидин, Костопільський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2002 р. від Деркач Віри Ничипорівни, 1914 р. нар.
11. С. Глушкевичі, Лельчицький р-н, Гомельська обл. - див бібліографію Пашкова.
12. С. Данчиміст, Костопільський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2002 р. від Фесяк Оксенії Василівни, 1930 р. нар.
13. С. Жубровичі, Олевський р-н, Житомирська обл. Запис автора 1997 р. від Мельник Ганни Петрівни, 1922 р. нар.
14. С. Залав'є, Рокитнівський р-н, Рівненська обл. - див бібліографію Пашкова.
15. С. Іванчиці, Зарічненський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2003 р. від Пожарської Гелени Григорівни, 1937 р. нар.
16. С. Кам'яне, Рокитнівський р-н, Рівненська обл. - див бібліографію Пашкова.
17. С. Кишин, Олевський р-н, Житомирська обл. Запис автора 1997 р. від Павленко Ганни Петрівни, 1914 р. нар. Невої Варвари Кузьмівни, 1940 р. нар.
18. С. Клетная, Пінський р-н, Брестська обл. - див бібліографію Пашкова.
19. С. Копище, Олевський р-н, Житомирська обл. Запис автора 1997 р. від Лозко Мокрини Миколаївни, 1909 р. нар.
20. М. Корець Рівненської обл. Запис автора 2004 р. від Кічановської Людмили Василівни, 1950 р. нар.
21. С. Кропивна Ізяславського р-ну Хмельницької обл. Запис автора 1998 р. від Табачинської Катерини Гнатівни, 1910 р. нар.
22. С. Крупове, Дубровицький р-н, Рівненська обл. Запис автора 2002 р. від Рабчевської Ніни Михайлівни, 1940 р. нар.
23. С. Купель, Рокитнівський р-н, Рівненська обл. - див бібліографію Пашкова

24. С. Кураш, Дубровицький р-н, Рівненська обл. Запис автора 2000 р. від Колдун Олександрі Семенівни, 1939 р. нар.
25. С. Ласицьк, Пінський р-н. Брестська обл - див бібліографію Пашкова.
26. С. Лопатичі, Олевський р-н. Житомирська обл. Запис автора 1997 р. від Ничипорук Марії Миколаївни, 1927 р. нар.
27. С. Лютерка, Ізяславський р-н, Хмельницька обл. Запис автора 1998 р. від Поліщук Ніни Юхимівни, 1951 р. нар.
28. С. Люхча, Сарненський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2000 р. від Гаврильчик Лідії Тимофіївни, 1928 р. нар.
29. С. Морочне, Зарічненський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2003 р. від Полюхович Ганни Іванівни, 1915 р. нар.
30. С. Мульчиці, Володимирецький р-н, Рівненська обл. Запис автора 2003 р. від Дяковець Ганни Ахтимонівни, 1923 р. нар.
31. С. Немовичі, Сарненський р-н, Житомирська обл. Запис автора 2000 р. від Меліщук Поліни Яківни, 1914 р. нар.
32. С. Нобель, Зарічненський р-н, Рівненська обл. - див бібліографію Мелодії.
33. С. Обище, Олевський р-н, Житомирська обл. Запис автора 1997 р. від Коструби Марії Адамівни, 1921 р. нар.
34. С. Обсіч, Рокитнівський р-н, Рівненська обл. - див бібліографію Пашкова.
35. С. Орвяниця, Дубровицький р-н, Рівненська обл. Запис автора 2003 р. від Буткевич Агафії Терентіївни, 1919 р. нар.
36. С. Покощівка, Ізяславський р-н, Хмельницька обл. Запис автора 1998 р. від Паскевич Тетяни Сергіївни, 1926 р. нар.
37. С. Прикладники, Зарічненський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2003 р. від Ганчук Марії Іванівни, 1925 р. нар.
38. С. Радовель, Олевський р-н, Житомирська обл. Запис автора 1997 р. від Кравченко Ярини Опанасівни, 1915 р. нар. , Хлань Марії Федорівни, 1929 р. нар.
39. М. Рокитне, Рівненська обл. - див бібліографію Пашкова.
40. С. Сварицевичі, Дубровицький р-н, Рівненська обл. Запис автора 2002 р. від Холодько Марії Максимівни, 1925 р. нар.
41. С. Сновидовичі, Рокитнівський р-н, Рівненська обл. Запис автора 1997 р. від Кравець Мотрони Макарівни, 1921 р. нар.
42. С. Старі Коні, Зарічненський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2003 р. від Чекун Наталії Никифорівни, 1928 р. нар.
43. С. Тихе, Костопільський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2002 р. від Барабаш Антоніни Михайлівни, 1931 р. нар.
44. С. Томашгород, Рокитнівський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2000 р. від Дідушок Феодосії Адамівни, 1917 р. нар.
45. С. Устя, Корецький р-н, Рівненська обл. Запис автора 2004 р. від Степанюк Анастасії Йосипівни, 1929 р. нар.
46. С. Федорівка, Сарненський р-н, Рівненська обл. Запис автора 2000 р. від Зінькової Валентини Григорівни, 1940 р. нар.
47. С. Черниця, Корецький р-н, Рівненська обл. Запис автора 2004 р. від Радюк Євгенії Іванівни, 1926 р. нар.
48. С. Шагова, Славутський р-н, Хмельницька обл. Запис автора 1995 р. від Захарчук Віталіни Іванівни, 1930 р. нар.
49. С. Юрове, Олевський р-н, Житомирська обл. Запис автора 1997 р. від Різниченко Марії Іванівни, 1928 р. нар.

Ольга ШАРАЯ

ОСОБЕННОСТИ ОТРАЖЕНИЯ РОДОВОГО СОЗНАНИЯ В ПОЛЕССКОМ СВАДЕБНОМ ОБРЯДЕ

Неотъемлемая часть традиционной культуры – обряды жизненного цикла, непосредственно связанные с последовательным прохождением индивидом стадий жизненного пути. А. ван Геннеп подчеркивал, что ритуалы перехода (*Rites de passage*) отмечают и биологические изменения, и изменения в социальном статусе¹. Они имеют структуру, которая включает: отделение индивидуума от старого порядка или прошлых социальных условий; переходную стадию, которая является священной; заключительную стадию, на которой индивид входит в новый социальный порядок или статус.

Особое место среди обрядов перехода принадлежит свадебному обряду. Вопросы, связанные со свадебной обрядностью, всегда были предметом особого интереса исследователей традиционной народной культуры. Прежде всего изучались вопросы, связанные с локальными особенностями, семантикой, символикой, терминологией свадебной обрядности и др. Однако не уделялось должного внимания вопросам изучения свадебной обрядности с учетом связи обрядовых форм с особенностями коллективного родового сознания, характерного для архаической культуры славян. Здесь вплотную мы подходим к вопросу о связи обрядов перехода (жизненного цикла) с теми социальными структурами, с которыми обряд исторически был непосредственно связан, в частности, историческими формами семьи, системами родства.

Понятие *род* широко используется в календарной обрядности, а также в обрядах жизненного цикла. Особого внимания заслуживает художественное воплощение важнейших этапов жизни человека: рождение как принадлежность к роду; заключение брака, что связано с переходом женщины в другой род; ежегодное поминание предков своего рода.

Если в примитивных матыжных культурах довольно широко было распространено ведение генеалогии по материнской линии (матрилинейность) с переходом новобрачных в семью матери (матрилокальность), то в культурах пашенного земледелия господствовала патриархальная модель, патрилинейность и патрилокальность. В

условиях патриархата статус женщины снижается, она, выйдя замуж, становится изолированной от своих близких, переходя в род мужа.

В эпоху пашенного земледелия сформировалась система родства, основанная на наследовании по мужской линии. Еще до появления государства родство служило упорядочиванию общественных отношений, способам организации экономической, политической, обрядовой деятельности людей². Применительно к периоду пашенной культуры относится предложенная Леви-Строссом концепция «обмена женщинами». Как отмечал Леви-Стросс, «отношение обмена, создающее брак, устанавливается не между женщиной и женщиной, а между двумя группами мужчин, при этом женщины фигурируют лишь в качестве одного из предметов обмена, а не в качестве партнеров... Это справедливо даже тогда, когда принимаются во внимание чувства девушки, что, более того, обычно и происходит. Уступая предлагаемому союзу, она идет на обмен и создает его, но не может изменить его природу»³.

Обмен женщинами рассматривается как формула, описывающая социальные отношения родства, где у мужчин есть определенные права по отношению к женщинам своего рода, тогда как женщины не обладают такими правами ни в отношении самих себя, ни и в отношении своих мужских родственников⁴.

В.Ключевский отмечал: «Брак размыкал род, так сказать, с обоих концов, облегчая не только выход из рода, но и приобщение к нему. Родственники жениха и невесты становились своими людьми друг для друга, *своиками*; свойство сделалось видом родства. Значит, брак уже в языческую пору роднил чуждые друг другу роды. В первичном, нетронутым своим составе род представляет замкнутый союз, недоступный для чужаков: невеста из чужого рода порывала родственную связь со своими кровными родичами, но, став женой, не роднила их с родней своего мужа»⁵. Близкую позицию занимал А.Н.Афанасьев, который отмечал, что «по самому назначению своему быть супругою чужеродца, матерью его детей, женщина уже не могла рассчитывать на равные права с мужским поколением, которое навсегда оставалось верным своему роду и своим отеческим богам. На нее смотрели, как на временного, ненадежного члена семьи; выходя замуж, она покидала родичей и вступала в чуждую для них семью; вместе с этим она отрекалась от всякой связи с культом своих предков и начинала чтить пенатов своего мужа. В эту чуждую ей религию она принималась только через посредство мужчины, вступавшего с нею в брак. Таким образом, по воззрению древних, женщина не имела прочных, нерушимых связей с богами своего отца,

ни прямого, непосредственного отношения к богам своего мужа; отсюда понятны и второстепенное участие ее в домашнем культе, и вечная подвластность ее как в семействе отца, так и мужа»⁶.

В Европе были различные исторические образцы формирования семьи, домашнего хозяйства. В области распространения европейского образца брака в семейном составе были в принципе билатеральные системы родства, в которых женская линия имела большое значение. Доминирующий во многих культурах вне Европы тип расширенных и комплексных хозяйств (*extended/multiple family household*) представлен в историческое время в регионах Восточной- и Юго-Восточной Европы. Такие формы комплексных семей построены строго патрилинейно, это значит, живут вместе только между собой родственные мужчины с их женами и детьми, отцы и сыновья, братья, дяди, племянники через братьев, по мужской линии родственные двоюродные братья, но никогда зятья, отцы зятей и сыновья зятей или родственники по женской линии⁷.

До начала аграрных реформ в XVI веке на территории Полесья была широко распространена большая неразделенная семья. В отдельных регионах, в основном в Пинском уезде, была распространена такая форма поселения, как дворище. Дворище было семейно-родовым владением и кооперацией, начало, которое объединяло его нанимателей, было начало родства⁸. В зареченской части Пинского староства, как в области, где местные условия не позволяли ввести сплошное волочное хозяйство, дворища продолжали существовать и после XVI в. В середине XIX в. в Западном Полесье большая неразделенная семья (56,3%) преобладала над малой семьей (43,7%)⁹.

В духовной культуре населения восточноевропейских регионов мы находим выражение разнообразных аспектов родовых отношений. Род – жизненный принцип организации, концептуальное понятие мировоззренческого характера. Патрилинейный род, который концентрируется на отцовской линии происхождения, находит отражение в вербальных компонентах, ритуальных практиках, символике. В обряде как форме социально санкционированного поведения, которая сложилась исторически, нашли выражение разнообразные стороны родовых организации. В народном сознании слово *род* – «одна кровь», «один корень». Лексема *род* широко используется для обозначения социальной группы (семьи, ряда поколений единого происхождения), она имеет также аналог женского рода: «родына* – гэто кров своя» (Городня Столинского р-на). Производные и си-

* Здесь и далее полужирным начертанием выделены буквы, которые следует произносить с ударением.

нонимичные диалектные формы слова *род* в традиционной культуре обозначают абсолютизацию времени: «з рода в род»; «од рода»; «спрэдка віку, од рода - гэто тэе самэе»; «шло з корэня в корэнь, з рода в род» (Брестская обл.).

В прошлом в значении «род» могли использоваться также лексемы «дедушка, хозяин, домовый»¹⁰. В значении «предопределено заранее, суждено» используется устойчивое выражение «На роду написано»¹¹. Существовали представления, что «долю», судьбу дает род.

Несмотря на то, что социальная основа, порождающая культ предков, распалась, родовое сознание, основанное на такой идеологии, еще долго проявляло свою жизнеспособность, способствуя консервации архаических верований крестьянства.

Во внеевропейских культурах комплексные формы большой неразделенной семьи, патрилинейная система родства были связаны с религиозными системами, в которых культ предков играл большую роль. В Европе почитание предков нашло свое выражение в специальных ритуалах культа предков, которые долго сохранялись в Юго-Восточной и Восточной Европе.

Культ предков относится к такому типу религии, в которой существует прямое, очевидное соответствие религии социальной структуре. Наряду с патрилинейностью, патрилокальностью и мужским правовым порядком, необходимо учитывать специфическую религиозность семейной конституции, которая выражается в культе предков. Большая неразделенная семья периода патриархата представляла семейное единство, с общей неделимой собственностью, и религиозное единство, членов которого связывал общий культ предков. Общий культ предков являлся идеологической основой для сохранения патрилинейно-комплексных семейных форм на длительном историческом этапе.

В свадебной обрядности в форме символического выражения семейных взаимоотношений, верований и ценностей отразились проявления патриархально-родового строя, основанного на патрилинейном родственном принципе и патрилокальном браке¹². Одной из функций рода являлось регулирование брачных отношений. Женильба чаще была необходимой стратегией, чтобы установить отношения между родами, где брак не был приватным делом, а формой альянса между группами.

При выборе брачных партнеров, как отмечают информанты, «зроду дывылыса, з якого роду. Добыралы у нас з роду» (Лука Столинского р-на); «Ніколы бралы хоть крывых, хоть слэпых, як батько дасть много поля, то бралы. Як бідная, то батькы протів булы» (Мотоль

Ивановского р-на); «За Польщочю бралы і сыроту, оно коб було полэ. Основную роль грало полэ» (Хотислав Малоритского р-на).

В процессе свадебного обряда происходил переход молодой в другой род. В будущем через участие в др. ритуалах, через выполнение культовых ритуальных функций подкреплялась эта связь. Связь с родом укреплялась при рождении детей. В соответствии с принципом патрилинейности большое значение имели мужские наследники. В случае рождения мальчика статус женщины в роду приобретал большую значимость. Информантка в Западном Полесье объясняет, что мальчики были более желанными в семье, потому что дочери необходим был «посаг»: «Ек хлопэц зародыцца, то казалы, у хозыйна вугол подымаецца. Ек дівка зародыцца – осядае у зэмню, у вугол. Хата вышшае, ек хлопэц зародыцца, а ек дівка зародыцца – хата нішшае – дівцы трэба посага даты» (Тышковичи Ивановского р-на).

Приоритетность мужской линии проявлялась и на других уровнях архаического мировоззрения. Информанты отмечают, что лучше, если приснится отец, а не мать: «Як батько прысніцца, то ліпш, а як маты, то гурш» (Лука Столинского р-на) и др.

Переход в другой род – центральный элемент свадебного обряда, важное событие для всего рода:

*Й у горідчыку й на загенчыку ростылаецца зіпле,
Ой а в девонькы молодэкійі начынае вэсілле
Біг ейі дае, Біг ейі дае, матенка помогае,
А вжэ до ейі, й молодэнькыя, родына прыбувае
(Одрыжин Ивановского р-на)*

Песням с понятием *род* характерен императивный характер: «Становыса, родэ багаты, // Становыса, родэ багаты. // Дары статком рогатым – // Бычкамы й овэчкамы, // Бычкамы й овэчкамы, // Ярымы чолочкамы (Мотоль Ивановского р-на).

Родовые отношения в рудиментарных обществах не ограничивались сферой земной жизни, а распространялись за ее пределы, что было возможно только посредством особого типа религиозности, который в научной литературе определяется как культ предков. При этом в комплексе соответствующими этому типу религиозности обычаями и обрядами обеспечивались не только чисто религиозные потребности и устремления, на что обычно прежде всего обращают внимание, а регулировалась вся сфера сложных личностных, половозрастных, родовых и межродовых, экономических отношений, в целом обеспечивалась жизненность, устойчивое воспроизводство сложившихся социальных структур и соответствующего им типа социальных отношений. Члены родственных семей составляли общ-

ность не только на земле, но и «на том свете». В прошлом каждый род имел свое место на кладбище: «На старых моглыцах лэжыць рід, усі-усі за порадочком» (Тышковичи Ивановского р-на). Родственная структура как доминанта социальной системы наложила отпечаток и на всю религиозно-ритуальную жизнь сельской общности.

Представляют интерес данные информантов, свидетельствующие о том, что умершие члены каждого рода поминались в церкви: «За нэдлію до вэсілля маты шла у цэркву на службу і помынала увэсь рід, шо умэрлы ... Гэто завядэно было. За нэдлію до вэсілля шлы у цэркву і помыналы усіх покойных, батышко чытав той спысок «за упокой». І маты жэныха шла свій рід помынаты» (Тышковичи Ивановского р-на); «За тыждэнь пэрэд вэсіллем, у нэдлію, давалы службу за упокой. За увэсь рід пысалы бумагу» (Мотоль Ивановского р-на).

Свадьба сироты имела свои характерные особенности. Информанты отмечают, что перед свадьбой или после венчания сирота-молодая (молодой) или их близкие шли на кладбище и приглашали умершего отца (мать): «Йіхалы пэрэд вэсіллем. І так ходылы зваты. Зачынае вэсілле. Я нэ ходыла, мій жэ батько умэр. Маты ходыла і звала ёго на вэсілле (Тышковичи Ивановского р-на); «... ідэ тая молодая чы ішчэ там з ёю родня зваты на моглыцы. Ходылы зваты на моглыца пэрэд вэсіллем. От ек завтра будэ весілле чы коровай, то ужэ ідуть зваты на вэсілле. Ідэ молодая, підэ чы з сэстрою, чы з кым удвох, утрох, чы з тіткою на моглыцы і зовэ: «Прыходьтэ, батько (маты), на вэсілле до нас!» (Тышковичи Ивановского р-на); «На могылкы йіздытэ после вэнчання. І колысь так было. Повэнчаюцца і ідуть до батьків, прыглашають на вэсілле. І тэпэр так, у кого нэма чы матэра, чы батька, то заежжають на могылкы. Напрымер, починачця вэсілле, раньшэ починачся у суботу вэчором, і большынство начыналы спэваты, шчо нэма, шо пошла просыты на вэсілле: «Ой ныма, ныма Насточки дома // Пойшла Насточка до пана Бога // Просыты матёнкі на высілічко». Як повэнчаюцца, то после вэнцю йідуть на могылкы і там ужэ просять батьків свойіх на вэсілле» (Хотислав Малоритского р-на).

Согласно данным информантов, в случае нарушения предлказания – позвать умершего родителя на свадьбу, – его могли видеть во сне. Типичным для такого сна было обращение умершего родителя с вопросом, почему его не пригласили: «От у мойі дочкы было до вэсілля... На тые запойны мы ныц нэ ходылы зваты. А він для мэнэ удавса (приснился – О.Ш): шо ж нэ був тамка, у вас жэ было. А е кажу. «Оё-ё-ёй, хай бы ж мы позвалы б. Мы думалы ужэ на вэсілле позваты» (Тышковичи Ивановского р-на); «Йіздылы на могылкы і тэпэр йіздытэ... З вэнчання як йіхалы, з вэнцю йіхалы і йіхалы на мо-

гылкы, клычуть на вэсілле і тэпэр хто з роспісі, а хто з цэрквы. Клычуть. Скажуть: «Ходы на вэсілле». Бо говорылы, хтось нэ зайшов, да прыснывся, кажэ, ты ж мэнэ да й нэ поклыкав на вэсілле». Як Володя жэнывся, то пойхалы мы тогді на могылкы, прыйшов, стойт над могылою, кажэ: «Тату, клычу Вас на вэсілле, прыходьтэ» (Хотислав Малоритского р-на).

Для темпорального компонента, связанного с приглашением членов родственной общности (умерших и живых) на свадьбу в отдельных полесских локальных традициях, характерно приглашение следующих субъектов: род (умершие), в том числе умерший отец (мать), род (живые): «У тую нэдлію, шо давалы за упокой, ходылы з цэрквы, йіхалы на молыца, прыглашалы на вэсілле» (Мотоль Ивановского р-на); «Зранку пошлы на моглыца, а потом рід зовуть на вэсілле. Заранеє ніколы нэ звалы, оно на чужым сэлі, а у своєм звалы урано» (Тышковици Ивановского р-на).

Кроме обязательных ритуалов и песен, которые исполняются на обычной свадьбе, в полесской свадьбе с невестой-сиротой во время тех обрядов, в которых обязательно должны были участвовать родители, исполнялись сиротские песни.

Главным мотивом, который проходит через цикл сиротских свадебных песен, является поиск сиротою могилки родителей и приглашение их на свадьбу. В этих песнях звучит просьба сироты к умершему отцу (матери) прийти на свадьбу:

Хто-то ходыть да по поленьку шукае,

Гэто Серожка свого батэнька шукае.

Наступыв з гіронькы у долыну,

Да нацэлы свого батэнька могылу:

– Одзовыса, муй батэнько, до мэнэ,

Прошу на вэсілле до сэбэ.

– Нэ одзовуса, мое діятко, нэ словца,

Зробылы два майстэрочки домовцэ,

Нэ покыну(лы) нэ окэшэчка, нэ двэрца.

Ужэ ж мойі ручки на крэст зложоны,

Ужэ ж мойі ножкы шовком звязаны,

Ужэ ж мойі усты запечатованы.

Вэсэлыс, діятко, з усімы святымы.

З усімы святымы, з людьмы добрымы.

Прыйшов Серожка додому, нэма батэнька удома

Пошлю сокола до нэба по свого батэнька, шо трэба,

А зозуленьку – на Украіноньку по свою родыноньку.

Да й нэма сокола, шо з нэба,

Да й нэма батэнька, шо трэба.

*Да й нэма зозуленькы з Українэнькы,
Да й нэма мойі родынонькы.
(Достоево Ивановского р-на)*

В художественном мире сиротских свадебных песен прослеживается линия: «нэма батэнька» – «нэма мойі родынонькы» с акцентом на части рода – живущих. Уход отца в мир умерших тождественен отсутствию «родынонькы». Или же через отсутствие матери (отца) констатируется факт, что не весь (неполный) род («родынонька»): «Знаты, знаты, шо сыроцкэе вэсілле, // Чорным сукном позастылянэ застылле. // Знаты, знаты, шо ны матенка даруе, // Нэ шырокий двыр, нэвэлыкы збыр, нэ уся родынонька» (Мотоль Ивановского р-на). В другой свадебной песне продолжается эта же линия – «...Ой шо ж гэто за пшэныца, шо зэрнят нэ мае, // Ой шо ж гэто за роднына, шо мамы нэ мае...» (Доброславка Пинского р-на).

В сиротских свадебных песнях находит отражение взаимодействие с сакральными силами – молодая-сирота едет «до пана Бога»:

*Манечкы да нэма й удома –
Пойіхала Манечка да до пана Бог(а).
Да стойіть годину, да стойіть другую,
Да покуль одчынять да такые двэра,
Да покуль одчынять да такые двэра,
Да покуль одпустять матэнку з нэб(а).
– Матэнко, да прося я тэбэ,
Матэнко, прося я на вэсілле,
На вэсілле, да й на сыротын.
– Веселіса, дытято, веселіса самэ,
Бо нэ маю волі да й од пана Бога,
Да нэ маю й ласкы од Прочыстойі.
Бо мойі очэнькы запэчатованы,
Да і мойі й ручэнькы накрыж зложоны,
Да мойі ручэнькы накрыж зложоны,
Да мойі ножэнькы да звязаны.
(Пучины Пинского р-на)*

Части рода, которая покинула мир живых, посвящался также неродный календарный обряд *Дзяды*. *Дзяды* (*дэды, деды, діды*) – название умерших предков. Здесь также отражена идея перехода умершей части рода в другой мир. Особенностью данной формы почитания предков является то, что этот обряд связан с пространством дома. На празднование *Дзядоу* собиралась вся семья. Каждые *Дзяды* посвящались всем умершим членам семьи, родовым предкам. *Дзяды* – семейно-родовое почитание предков. И в сиротских свадебных песнях, и в обряде *Дзяды* есть общее – отражено то, хотя и

в разной степени, что часть рода перешла в другой мир. Если в *Дзядах* это связано с основной идеей обряда, то в сиротских свадебных песнях – это идея второго плана. В сиротских свадебных песнях центральной и актуальной идеей является переход невесты (сироты) в другой род, воспоминание об отце, которого уже нет среди живых, связаны со статусом сироты¹³.

В рассмотренных сиротских свадебных песнях элемент почитания связан только со своими умершими родителями – отцом или матерью, почитание других родственников (дедов, прадедов и т.д.) не выражено.

Хотя обращение к умершим родителям в песнях имеет место, но отсутствуют действия, характерные для жертвоприношения, как это имеет место в обрядах культа предков. В действиях на кладбище с символическим приглашением умерших родителей на свадьбу как бы ожидается благословение со стороны родителей и, таким образом, их ответ на важную жизненную ситуацию. В этом смысле можно говорить о зависимости между живыми и умершими, к которым обращаются, как к живым. Здесь имеет место прагматика отношений между миром умерших и живых, которая характерна для родового сознания.

Многие элементы свадебного обряда других народов также свидетельствуют о существовании верований, согласно которым будущая жизнь невесты зависела от благоволения умерших ее рода. Например, в Приладожье невеста вечером накануне свадьбы уединялась в отдельной комнате, крошила на подоконнике крендель и поливала крошки квасом так, чтобы крошки эти уносило наружу через приотворенное окно, при этом невеста звала покойников-родичей угощаться, сообщая о своем уходе из родительского дома¹⁴.

В качестве символов, представляющих род, родовые отношения широко используется растительная символика. На вербальном уровне дерево, его часть выступает не просто как описательный элемент или фон, а отражает социальные отношения.

Образно-символически через соотношение *целое – часть*, через образ разветвленной части дерева – кроны (*ветчакі, веціце, суччайка, веццейка, веціцїтка, лісцейка*), которая отождествляется с родом (*род-племя, радня, госцейкі, радзіна, радзінка, радзіма, сямейка*), у которой не хватает части, передается отсутствие на свадьбе отца (матери), которые умерли. Такие сюжеты особенно характерны для севера Беларуси «– Пахінісь, елінка, туды-сюды, // Паглядзі, елінка, кругом сябе, // Ці ўсё тваё веццейка каля цябе? // -Усё ж маё веццейка каля мяне. // Толькі нет, толькі нет макушачкі // - Паглядзі, Танечка, кругом сябе, // Ці ўся твая радзінка каля цябе? // -Уся ж

мая радзінка каля мяне, // Толькі нет, толькі нет роднага таткі»¹⁵.

Для песен, которые исполняются при прощании молодой с домом, перед отъездом к молодому таже характерно наличие оппозиции *целое – часть*. Отломанная верхушка дерева в песне, записанной на Восточном Полесье, символизирует переход молодой в пространство чужого (другого) рода: «У варот вярба стаяла, // Са двара дачка з'язджала. // Са двара дачка з'язджала, // Вярхушку з вярбы сарвала. // Са двара з'язджала, // Вярхушку з вярбы сарвала. // – Стой, мая вярба, без верху, // Жыві, мамачка, без мяне»¹⁶.

Соотношение природного и социального передает уход молодой в чужой род и в других свадебных песнях: «Одхылылася вэрба // Од лозового корча // ... Одхылылася Ганночка од роду, од плэмэні, // Од рудного батэнька» (М.Дуброва Пинского р-на). «Од мамкы ідучы», «од батька ідучы» – характерное сочетание, подчеркивающее переход: «Кіньтэ дівочцы да цыбулю у очы, // Чы нэ заплачэ й од мамкы ідучы» (Одрыжин Ивановского р-на); «... Ой забэрэмо да й повэзэм, // От твого батэнька довог вэзэм...» (Падыще Ивановского р-на). Когда молодую привозили к жениху, приходили «прыданы», что нашло отражение в песне, которую при этом исполняли: «Ой найіхалы прыданы, // Ой да усі люды прывдалы, // За шапонькамы да калыны ны мае». «Прыданы» отвечали песней: «Ой нашо ж нам калына, // У нас Олечка уродлыва, // Сам Біг ходыть, да жыто родыть, // Да за шапонькы тычэ». При этом подчеркивался переходный статус молодой, покинувшей свой род и нуждающейся в добром к себе отношении: «Да вылэтіла пчола // Да з чужого роя // Вы тэ ейі нэ лякайтэ, / / Вы тэ ейі нэ лякайтэ, // А до сэбэ прыгортайтэ» (Мотоль Ивановского р-на). В балканском пространстве в регионах с патрилинейным построением семьи переходный статус невесты передается аналогично: «Одби се Стане од рода, // Каконо чела од роя, // Приви се к миллом ђеверу, // Каконо злато к жумаку»¹⁷.

В прошлом родство имело универсальный характер, оно было фактором порядка, который был по отношению к изменениям в истории через межпоколенную социализационную связь предельно стабилен. После замужества судьба женщин реализовывалась в роду их мужей. Но, как подчеркивает информант, всегда было сильное желание женщины посетить свой род: «Моя свекруха була з Мотолы. Так вона робыть цілы тыждэнь, прыходыть наділя, вона усё кыдае, вона хочэ одвідаты свій рід. Вона пешком забыраецца, ідэ. Ужэ будэ сонцэ заходыты, надвэчур моя свекруха шчыно ідэ з Мотолы, бо вона рід провідала» (Тышковичи Ивановского р-на).

В ряде фольклорных жанров представлены песни, в которых центральным мотивом являются переживания молодой женщины в связи

с оторванностью от своего рода. Так, особые песни-жалобы на долю исполнялись после обхода домов сельской общности в западнополесском обряде Куст. Переход женщины в другой род, желание посетить своих родных нашло отражение в кустовых лирических песнях: «Вэлыкая вода усі бэрогы позаймала, // Сэло пэрэйшла, родынонька нэ познала...» (Доброславка Пинского р-на); «Ой ты, калына, мні дорогу завалыла, // Коб я молодая да до роду нэ ходыла. // Я тую калыну посэку, порубаю, // Я до свого роду у гостыну побуваю» (Лобча Лунинецкого р-на).

Переживания молодой женщины в связи с оторванностью от своего рода, желание посетить своих родных ярко выражены также в славянских балладах. Характерным для таких баллад является начало, в котором сообщается, что отец (мать) отдали дочь замуж (у чужую старану, далека, далека-далека, сем міль ад сябе, далека, за Дунай глыбокі), упоминается запрет бывать дома: *сем год у сябе не бываць; тры гады у госці не йсці; загадаў мне татухна ў госці не хадзіць*. Превращение в птицу и посещение родных в большинстве баллад констатируется, как намерение, как желание, как действие, как факт: «Оддала маты дочку на чужую сторончку, // Оддала, прыказвала, коб сэм літ нэ бувала. // А вона нэ стэрпіла, до году прылэтіла, // Сіла, пала у садочку, сіла, пала, заковала, // Заковала голоснэнько, заплакала жалоснэнько» (Лыще Пинского р-на); «Абярнусь я й, малада, рабой зязюляй, // Да й палячу, малода, да татулі ў сад»¹⁸; «Палячу я к татухну ў зялены садок, // Палячу я к роднаму ў зялены садок»¹⁹.

В художественном мире рассматриваемых баллад присутствует мотив дороги как препятствия, которое должна преодолеть молодая женщина: «Ой давно я, давно у мамоньки була. // Ужэ ж моя стэжэчка травой заросла, // Ужэ ж моя стэжэчка травой заросла. // Заросла травой шчэ й калыною, // Кудэю я ходыла шчэ й дівчыною. // Я тую калыну мечом іссэчу, // До своей мамочки крыльмы залечу» (Лыще Пинского р-на); «Ой давно я, давно в батэнька була, // Вжэ ж тая стеженька терном заросла... // Ой як і схочу – терен висічу, // До свого батэнька крыльми полечу»²⁰ // Заросла терном шэй шипшиною, ... // Шипшину зрубаю, калыну стопчу»²¹.

Среди белорусских баллад есть группа сюжетов, построенных на сравнении милого (миллой) с отцом, матерью, братом, сестрой. При этом проводится мысль, что милый дороже кровных родственников. Данный сюжет отражает особенности более позднего явления – процесс трансформации родового сознания.

Связь свадебного обряда с архаической религиозностью изучена недостаточно. Как показало исследование традиционного свадеб-

ного полесского обряда, молодым важно не только получить благословение родителей, но и поминание более глубоких предков, что является характерной чертой архаической религиозности. Таким образом родовое сознание глубоко пронизывает наиболее важные пласты традиционной культуры, в том числе обряды жизненного цикла.

Джерела:

1. А. ван Геннеп Обряды перехода Систематическое изучение обрядов. - М., 1999 - С.15.
2. Рубин Гейл. Обмен женщинами: заметки по политэкономии пола // Антология гендерных исследований. Сб пер. / Сост. и комментарии Е.И.Гаповой и А.Р.Усмановой. - Мн.. Пропилеи, 2000. - С.99.
3. Levi-Strauss Cl. The Elementary Structures of Kinship. - Boston: Beacon Press, 1969 - P.115.
4. Рубин Гейл. Обмен женщинами: заметки по политэкономии пола // Антология гендерных исследований. Сб пер. / Сост. и комментарии Е.И.Гаповой и А.Р.Усмановой. - Мн.: Пропилеи, 2000. - С.159.
5. Ключевский В. Курс русской истории - Ч.1. - Минск, 1938 (переиздание). - С 50
6. Афанасьев А Н. Рецензия на книгу Фюстеля де Куланжа «Древнее общество» // Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии / Сост., подготовка текста, статья, коммент А.Л.Топоркова. - М . «Индрик», 1996. - С.352-361.
7. Mitterauer M. Eine patriarchale Kultur? Funktionen und Formen der Familie auf dem Balkan // Beiträge zur historischen Sozialkunde. - 1994. - №3. S. 73.
8. Грушевский А. Пинское Полесье XIV-XVI вв.: Исторические очерки. - К., 1901 - Ч.1. - С.162.
9. Общественный, семейный быт и духовная культура населения Пolesья / В К.Бондарчик, Л.А.Боцонь, Л.И.Минько и др. - Мн , 1987
10. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / В 4-х томах. Перепринт . изд. 1903-1909 гг. / Под ред. проф. И.А.Бодуэна де Куртене. - М . ТЕРРА - Книжный клуб, 1998 - Т 1-Т.4 - С.1702
11. Фразеологический словарь русского языка. - М . Русский язык, 1978 - С 267.
12. Шаряя В.М. Канцэпт род у духоўнай культуры ўсходніх славян // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманітар навук - 1999. - №3. - С.84-88
13. Шаряя О.Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков. - Мн., 2002 - С.83-84
14. Pelkonen Elna Karjalan meren arell - Helsinki, 1961 - S.104-102.
15. Вяселле. Песні ў 6-ці кн / Склад. Л.А Малаш, Муз дадат. З Я.Мажэйка. - Мн Навука і тэхніка, 1983 - Кн 3 - С 132.
16. Палескае вяселле / Уклад і рэд. В.А Захаравай - Мн Выд-ва БДУ, 1984 - С.162
17. Вук Караџић. Етнографски списи. Књига седамнаеста - Београд, 1972 - С.82
18. Балады ў 2-х књігах. Склад Л М Салавей - Мн , 1977 - Кн.1. - С.42
19. Там же С.38.
20. Балади Родино-побутові стосунки - К.: Наукова думка, 1988. - С.307.
21. Там же.

Людмила ПОЛОВЕЦЬКА

ПРИГОТУВАННЯ ВЕСІЛЬНИХ СТРАВ ТА НАПОЇВ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ

(кінець XIX – друга половина XX ст.)

У комплексі систем життєзабезпечення будь-якого етносу одне із ключових місць належить їжі, як основній життєвій потребі людини. У властивих різним народам харчових продуктах, способах їх обробки, повсякденних і святкових меню, наборах ритуальних страв, у традиціях харчових переваг та уникань, в уявленнях про продукти і страви, про способи їх приготування і споживання відображується етнічна й історико-культурна специфічність народів.

Дослідженню народної кулінарії і харчуванню українського народу присвячена не одна праця. У них висвітлюються різні аспекти виробництва та заготівлі продуктів харчування, режиму харчування, виготовлення щоденних страв, їжі в святах та обрядах календарного циклу та обрядах сімейно-побутового характеру. Щодо весільної застільної культури, то попередні опубліковані матеріали лише фрагментарно торкалися цієї проблеми. У більшості випадків увагу дослідників привертала процес виготовлення та розподіл весільного обрядового хліба та печива, а також окремі обрядові страви, які символізували закінчення окремого весільного етапу або саме весілля. Приготування весільних страв та напоїв на території Українського Полісся до цього часу є маловивченим питанням весільної обрядовості, саме його ми розглянемо в нашій статті. Варто зауважити, що мова йтиме лише про святкові страви, які готували протягом передвесільного циклу та в день шлюбу.

Найбільш різноманітним за асортиментом страв серед сімейних свят був весільний стіл. Приготуванням весільної їжі, як і різного роду борошняних виробів, по всій Україні займалися жінки. Характерним для всієї території України було виготовлення страв родичами, сусідами батьків молодих, а також найманими жінками – кухарками. На Поліссі готували їжу переважно родичі та сусіди. В цьому випадку жінки за свою роботу не отримували грошей – вони «взаємно одбували» одна в одній. Для окремих районів Центрального Полісся (Малин, Чорнобиль), попри допомогу з боку родичів та сусідів, характер-

ним було залучення до роботи однієї жінки («повариха», «кухарка»), яка була головною та керувала всім. За роботу обдаровували її хусткою чи матерією (крамом) та платили гроші. Були райони (Борядянка), де готували лише наймані жінки – «кухарки». Кількість жінок, які готували страви, залежала від числа запрошених на весілля гостей, їх могло бути від 4 до 12 чоловік. Варто зауважити, що незалежно від того, чи були то наймані кухарки, чи допомагали рідні чи сусіди, у приготуванні страв завжди одна з них призначалася головною. Часто кухарками були ті жінки, які пекли коровай, адже його виготовлення та приготування страв відбувалось одночасно. До вибору кухарок не було таких суворих вимог, як до коровайниць. Тут велике значення мали кулінарні здібності жінки, вміння смачно приготувати страву. Окрім готування їжі, жінки мали й ряд інших обов'язків: подавання страв до столу, слідкування за їхньою наявністю під час трапези, припрошування разом зі сватами гостей до споживання їжі, прибирання столів та миття посуду.

Попри те, що всю роботу виконували жінки, чоловіки теж були задіяні в підготовці до приготування весільної їжі, адже забій свійських тварин був чоловічою справою. Приготування продуктів (м'яса) для страв припадало на середу та четвер весільної неділі, самі ж страви готувалися в переддень весілля – п'ятницю, суботу (якщо весілля розпочиналося в неділю). Таке кількадедне готування весільної їжі пов'язане з тим, що страви були лише домашнього приготування й деякі з них потребували попередньої підготовки. Крім того, початок приготування страв залежав ще й від пори року: зимова прохолода сприяла довшому збереженню продуктів, на відміну від літа, коли все швидко псувалося. Потрібно зазначити, що кількість та поживність страв весільного столу перш за все залежала від матеріального достатку сім'ї, у якій було весілля. Не кожна родина могла дозволити собі зарізати до весілля теля чи свиню. У такому випадку господар, у сім'ї якого були дочка або син шлюбного віку, ріжучи худобу раз, з'їдає – два на рік, намагався використовувати продукти (м'ясо, сало) так, щоб вистачило й на весілля.

Власне приготування весільної трапези на території всієї України розпочиналася з того, що різали вола, телицю або теля. Крім цього, колами свиню. Рідше на столах були страви з птиці, не враховуючи другий, третій весільні дні, коли готували страви з курятини. Деякі з дослідників наводять цікаві факти з приводу заготівлі м'яса на весілля. Так, Литвинова-Бартош пише: «купувати м'ясо на весіле – не годиться, а треба зарізати своє, або хоч і куповане, то куплене живцем» [1, с. 82]. Авторка в цьому вбачає пережитки давнього жертвоприношення. Основна частина приготування весільних страв припа-

дала на передвесільний і власне весільний (ніч, ранок) дні, коли готувалися страви, які не зберігалися довго.

На Малинщині, коли жінки бралися до приготування страв, то старша з них, увійшовши вперше до весільної хати, читала молитву, тримаючи в руках хліб-сіль. Це мало забезпечити спокій та лад весільних днів. Цей хліб мав лежати до кінця весілля, коли його розрізали й частували кухарок [2].

Як зазначалося вище, весільна їжа була досить різноманітною. Її можна класифікувати за різними ознаками: приналежністю до святкових чи обрядових страв; основними її складниками – страви з продуктів рослинного та тваринного походження; процесом приготування – варіння, тушкування, смаження, випікання. Подальший розгляд весільних страв буде вестися за основними її складниками. Так, до групи страв з продуктів рослинного походження входять дві підгрупи: страви з зернових продуктів та страви з овочів, грибів, фруктів і ягід. Другу групу, страви з продуктів тваринного походження, складатимуть три підгрупи: м'ясні, молочні, рибні страви. Ті страви, компонентами яких є продукти і рослинного, і тваринного походження, будуть віднесені до тєї групи, складові якої становлять більшість.

До страв рослинної групи відноситься каша, яка на всій досліджуваній території, як свідчать матеріали кінця XIX – початку XX ст. та експедиційні дослідження автора, була обов'язковою весільною стравою. На півночі України звичай варити на весілля кашу зберігся ще з часів Давньої Русі [3, с.43]. У росіян у шлюбній церемонії особливе місце займало годування молодих кашею, звідси й увесь весільний обряд у давнину називали «кашею» [24, с. 102]. Символічне призначення весільної каші зводилось до продовження роду. На території Полісся найбільш поширеною була густа пшоняна («просяна» – с.Борки Любешівського району Волинської області) каша зварена на молоці, а як взимку було мало молока, то готували густу кашу з салом. Готували також і гречану кашу. Загалом це залежало від того, яку крупу могли дозволити собі купити господарі дому. На Рівненщині готували «сироватку» – це пшоняна каша, залита кислим молоком [4, с.97]. Відомою вона була й поліщукам-білорусам [5, с.210]. В окремих районах Центрального Полісся (Лугини, Малин) на початку XX ст. каша як весільна страва була відсутня, вона була тут обов'язковим атрибутом хрестин та поминальних обідів.

Необхідною приналежністю весільного столу в усій Україні були тушковані голубці з круп, загорнутих у капустяне листя. На Поділлі використовували для цього гречану, пшоняну, ячну крупу. У селах Українського Полісся традиція готувати голубці з рисом та м'ясом остаточно склалася в післявоєнні роки, до цього готували з пшоняної крупи.

До борошняних страв, які готувалися на весілля, окрім обрядового хліба та печива, можна віднести млинці, вареники, локшину, пироги. Поширеною святковою стравою на території всього Полісся були млинці («мліни») – с. Пакуль Чернігівського р-ну Чернігівської обл.). Для Західного та Центрального Полісся характерним було виготовлення млинців (несолодких) із гречаного («грецка» – с. Ремчиці Сарненського р-ну Рівненської обл.), житнього, пшеничного («резова, простий помол, не петльвана» – с. Повч Лугинського р-ну Житомирської обл.) борошна. Напікали їх багато – «до двох діжок». Розповсюдження на поч. ХХ ст. по всій Україні набувають налисники («перегартованички», «налисники» – Київщина, Чернігівщина, Сумщина; «лежні», «налісники» – с. Варовичі Поліського р-ну Київської обл.; «налісники» – Рівнинщина) з пшеничного борошна. Повсюдно їх перемазували сиром. Поширеним на Центральному Поліссі було перемазування налисників маком, м'ясом, перекрученими нутрощами, тушкованою капустою.

Обов'язковою стравою весільного столу на більшій частині території України були вареники. На Поліссі їх готували дві-три жінки о четвертій-п'ятій годині ранку того дня, коли було весілля. Як начинку використовували найчастіше солодкий сир, ягоди. Для північних районів Центрального Полісся (Лугини, Овруч, Поліське, Чорнобиль) типовою начинкою вареників був мак із сушеними грушами дичками та яблуками. Груші та яблука гарно пропарювали і товкли (пізніше пропускали через м'ясорубку), до них додавали товчений мак та цукор. Подекуди (Повч, Лугини, Житомир) до цього ще додавали варений червоний буряк [6]. Могли також робити вареники окремо з яблуками, грушами та маком – це вже залежало від заможності сім'ї.

В окремих селах Центрального (с. Повч Лугинського р-ну Житомирської обл.; с. Варовичі Поліського р-ну Київської обл.) та Західного Полісся (с. Бережниця Дубровицького р-ну Рівненської обл.) варили вареники з капустою. Рідше як начинку для вареників використовували пшоняну кашу (с. Скурати, Чоповичі Малинського р-ну Житомирської обл. [7;8]; м. Остер Чернігівської обл. [9, с. 19]) та квасолію (с. Бережниця Дубровицького р-ну Рівненської обл. [10]). На території всього Полісся, як власне й усю Україну, у першій половині ХХ ст. набуває поширення начинка для вареників з м'яса та нутрощів («патрохов», «внутренностей»). З часом ці вареники отримують назву «пельмені», яка була запозичена від міських людей (переважно вчителів), котрі приїжджали працювати в село. Часто вареники приправляли: ті, що з сиром, поливали сметаною або маслом; з грушами, яблуками чи маком – поливали медом, а якщо не було – посипали цукром. До вареників з кашею на Малинщині в середині ХХ ст.

робили підливу з мороженої риби. Її варили, заколочували борошном і зажарювали на олії з цибулею [8]. Вареники з м'ясом та нутрощами робили великими й подавали зі смаженим салом та цибулею [11]. Якщо ж достатки були малими, то вареники з будь-якою начинкою «перетрепали» олією, а то й взагалі ставили до столу, не додаючи нічого.

До весільного столу на Поліссі готували домашню локшину. На Рівненщині робили її з борошна, яєць та води. Замішене тісто розкачували й лишали, щоб просохло, після чого нарізали дрібненько й варили з молоком. Цукру до локшини не додавали [12]. На Житомирщині (Малин) «макарони» робили з картопляного борошна (крохмалю), додаючи до нього яйця та воду. Процес виготовлення в даному випадку різнився від попереднього. Тут із отриманої тіста пекли млинці, після чого їх різали, і вони були готові до вживання [7]. На Східному Поліссі локшину замішували на молоці з додаванням яєць та крохмалю і з отриманої суміші пекли великі млинці, після чого їх різали соломкою й сушили. Подавали до столу локшину, зварену в молоці чи в м'ясному бульйоні [13, с. 94]. Страву з точно таким процесом виготовлення в цьому регіоні називали ще «галушки». Перед тим, як подавати їх до столу, кип'ятили молоко і в нього кидали галушки. Для їхньої готовності вистачало одного кип'ятіння [14]. На Чернігівщині (с. Гірськ Щорського р-ну) з домашньої локшини готували «бабку». Локшину складали в «чугун», заливали молоком та маслом і ставили запікатися в легкий дух [15, № 3, с. 7].

На Рівненщині на весілля, поряд з вищезазначеними борошняними стравами, робили галушки, процес приготування яких різнився від локшини [4, с. 97]. Тісто для них готували з різного борошна, частіше пшеничного або гречаного, без додавання яєць. Вийнявши з окропу, їх мастили олією, смаженим салом та часником [16, с. 43].

На Житомирщині (Брусилівський р-н) поширеним було приготування пирогів, які мали ряд назв, наприклад, «струглі» [23]. Для пирогів замішували тісто з додаванням цукру, смальцю, яєць. Розкачували тісто не тонко, зверху клали начинку, закручували «в качалочку» і клали на деко. Начинка могла бути різноманітною: мак, яблука, повидло.

Подекуди (м. Дубровиця Рівненської обл.; с. Гірськ Щорського р-ну Чернігівської обл.) готували на весілля ще й сирники.

Обов'язковою стравою весільного столу в Україні поряд із кашею був борщ. На Поліссі готували його з м'ясом, буряком або без нього. Його овочевими складовими були капуста, картопля, а якщо готували червоний борщ, то ще й буряк.

Досить поширеними на території всієї України були страви з капуст-

ти. Якщо весілля було восени, то страви готували зі свіжої, а взимку – з квашеної капусти. Салати готували як зі свіжої, так і з квашеної капусти. До свіжої додавали ще моркву. В обох випадках капусту заправляли сирого цибулею з олією. Капусту, як свіжу, так і квашену, тушкували. Для Центрального Полісся характерним було тушкування капусти з грибами та м'ясом [6]. Могли ставити до столу також квашену капусту, порізану на шматки. Серед квашених страв були популярними й кислі солоні огірки. Подекуди (с. Острівськ Зарічненського р-ну Рівненської обл.) квашеними овочами гостей не частували, бо це, на думку селян, було соромом і вказувало на бідність родини [17].

Подекуди на території Центрального та Східного Полісся готували салат із червоного вареного буряка – «венегрет», «вінігрет», «буряки». До нього додавали солоний огірок, варену квасолю, яку пізніше замінили консервованим горошком. Приправляли сирого цибулею та олією.

Із густих овочевих страв повсюди в Україні в кінці XIX ст. найпопулярнішою стає варена м'ята картопля (пюре). На Поліссі поряд з назвою «товчена», «м'ята картопля» побутувало й ряд локальних найменувань цієї страви: «товканіца» (Рівненщина), «картопля мнята», «кума» (Малинщина), «томачка» (Житомирщина), «комка» (Київщина). В інших регіонах України побутували ще й такі назви, як «м'ячка», «м'ялка», «мньолка» [16, с.56]. Повсюдно в Україні, у тому числі й на Поліссі, поряд з товченою картоплею готували й тушковану з м'ясом. Найчастіше це могло дозволити собі заможніше селянство. Процес приготування тушованої картоплі з м'ясом на Поліссі був однаковим: шматками нарізане м'ясо обсмажували, клали в «чугуни» (чавуни) і заповнювали нарізаною кружечками чи шматками іншої форми картоплею. Додавали цибулю, кріп, трошки води, а іноді й сметану. На Сумщині (с. Каліївка Шосткінського р-ну) зверху ще клали шматок сала [13, с.93]. Одночасно з назвою «тушена картопля» на Поліссі побутували й інші: «жаркоє» (Житомирська обл.), «жарьонка», «печеня» (Чернігівська, Сумська обл.). В останньому випадку на дно горщика клали м'ясо, потім капусту, а зверху була картопля [15, № 1, с.48]. Смажена картопля найбільш поширеною була на території Східного Полісся. Так, у м. Остер на Чернігівщині картоплю смажили разом зі свининою [9, с.19]. Варто зазначити, що для Полісся картопля є значно важливішою у святковому меню, ніж в інших регіонах.

Щодо грибних страв, то на весільному столі вони були не досить поширеними, не дивлячись на те, що Полісся є грибним регіоном. Тут частіше їх готували на поминальні обіди. Не дивлячись на це, в окремих районах Центрального Полісся (Овруч, Малин)

на весілля готували «юшку» з сушених грибів та солоної риби, інколи додавали туди й квасолію. Гриби мили та проварювали, після чого їх підсмажували. Рибу попередньо вимочували й ділили на невеличкі шматки. Якщо юшка була з квасолею, то її варили й додавали вже підсмажені гриби, а в кінці кидали рибу (щоб вона не розварилася). Все це приправляли перцем та лавровим листом. Якщо ж юшка була без квасолі, то підсмажені сухі гриби варили, і до них додавалась риба та приправи. Юшки наварювали до чотирьох відер, а то й більше [18; 6]. На Західному Поліссі (с. Острівськ Зарічненського р-ну Рівненської обл.) гриби сушені варили й відціджували, після чого «посмачували олеями» [17].

Обов'язковою весільною стравою на всій досліджуваній території був фруктовий кисіль, який на території Полісся мав свої локальні назви: «виганяйло» (с. Залісся Чорнобильського р-ну Київської обл.; с. Чоповичі Малинського р-ну Житомирської обл.), «вишибайло» (с. Ремчиці Сарненського р-ну Рівненської обл.; с. Повч Лугинського р-ну Житомирської обл.), «медведь» (с. Чоповичі Малинського р-ну Житомирської обл.), «розгон» (с. Тютюнниця Корюківського р-ну Чернігівської обл.; с. Ушня Менського р-ну Чернігівської обл.), «розходство» (с. Мрин Носівського р-ну Чернігівської обл.), «вишибайка» (с. Полошки Глухівського р-ну Сумської обл.) Такі назви пояснюються тим, що кисіль був останньою стравою на весіллі, після споживання якого весільне частування гостей закінчувалося. Поставлений на стіл кисіль був натяком на те, що на стіл більше нічого не буде подаватись, після споживання киселю люди вставали з-за столу, кисіль їх наче «виганяв». До назви «медвідь» теж можна застосувати таке пояснення. Адже ведмідь був дикою твариною, який наганяв на людей страх і цим самим змушував їх тікати.

У кінці XIX – на початку XX ст. кисіль варили лише густий, «такий, що можна ставати ногою на його» [19]. Готували його на картопляному крохмалі, який самі ж робили. Картоплю терли на дрібній терці, заливали отриману масу водою і пропускали через решето, «бо марлі тоді мало хто знав». Проціджували все декілька разів, зливали в чистий «цебрик» і помішували. Крохмаль швидко всідається, і воду червону, яка зверху, виливають і заливають новою. Так переполіскують суміш протягом декількох днів, аж поки не стане біла. Потім усе сушать і зберігають [17]. Для киселю брали ті фрукти та ягоди, які були поширені на тій чи іншій території. Найчастіше використовували вишні, сливи, груші, яблука, рідше лісові ягоди – чорниці (Рівненщина, Київщина), журавлину (Рівненщина). Якщо весілля було влітку, то кисіль варили зі свіжих фруктів

та ягід, а якщо взимку – з сушених. У будь-якому випадку фрукти та ягоди «перетирали», варили, після чого проціджували, щоб не було кісточок і шкірки. Крохмаль розводили в чистой холодній воді й потрошку лили, помішуючи, у проціджений киплячий відвар з ягід та фруктів. В окремих селах Центрального Полісся (с. Чоповичі Малинського р-ну Житомирської обл.) кисіль заварювали борошном. Цукру не додавали, аби кисіль тільки був кисленьким.

На Поліссі збереглися відомості й про вівсяний кисіль – найархаїчніший з усіх киселів.

На Центральному Поліссі (с. Повч Лугинського р-ну Житомирської обл.) на весілля готували ще й «грушник». Спосіб приготування страви інформаторка не знала, назвала лише складові: груші та вівсяне борошно [6].

В окремих районах Житомирщини (Брусилівський) бідні селяни готували «мочанне». «Яблука сухі зварять у печі, да на решето потруть, да на решето процідять. Сахару туди добавляють, наливали в тарілки [23]». Подавали «мочанне» тут разом з пирогами.

Не обходилась святкова трапеза, тим більше весільна, без м'ясних страв. Найперше готували ковбаси – «м'ясну» та «кров'янку». Рідше на весілля пекли «сальтісон» («ковбик», «бугук [24]») – свинячий шлунок, начинений порізними вареними шматками печінки, легенів, селезінки, нирок, серця, сала, м'яса з голови; до всього цього додавали сіль та часник. Могли обходитися й без шлунка, а брали складену вдвоє марлю, на неї все викладали, зв'язували і клали під прес.

Іншою широко розповсюдженою весільною стравою по всій Україні був холодець. На Поліссі він мав ряд назв: «драглі» – Західне, Східне Полісся, «холодне» – Центральне, Східне Полісся, «залівне», «студень» – Східне Полісся. Окрім цього, побутували ще й такі назви, як «холодьонка», «захолод», «дрижка», «дригель» [13, с.94]. Готували його зі свинячих, рідше телячих, ніжок та голови. На Рівненщині подавали до столу холодець як з м'ясом, так і без нього [5, с.98].

Подавали до столу варене м'ясо. На Рівненщині його просто витягали з борщу і ставили в мисках на стіл, перед цим дрібно порізавши. Зможніші селяни запікали м'ясо в тісті, найчастіше для цього брали свиняче стегно («ококорок»), а то й шматки м'яса. М'ясо нашпиговували перцем, сіллю, часником і лавровим листом, після чого загортали в тісто, замішане на борошні та воді. Перед тим, як поставити пектися в піч, м'ясо лишали на декілька годин стояти, щоб просочилося. У джерелах зустрічаємо відомості про те, що подекуди (с. Снитеця Овруцького повіту Народницького

стану Христинівської вол.) на весільний стіл подавали й ціле печене порося [20, с. 123].

В окремих районах Західного (Сарни) та Центрального (Коростень, Овруч) Полісся на весілля готували «завиванці» («завиваники», «завиваніки») – м'ясо, згорнуте рулетом.

Скрізь на Поліссі до весілля смажили сало («жарене сало») великими «шушварками».

Як зазначалося вище, рубане м'ясо, змішане з кашею, використовували як начинку для голубців, а лівер служив начинкою для вареників, пиріжків.

Під час дослідження території Східного Полісся (с. Стара Рудня Щорського р-ну Чернігівської обл.) було зафіксовано святкову страву з тушкованого м'яса та кислих огірків. Огірки для цього нарізали кружечками, обдавали окропом і складали в горщик. Сюди ж клали шматочки м'яса, сиру цибулю й додавали трохи води. Тушкували все в печі [14].

На Поліссі широко розповсюдженою була страва з попередньо обсмаженого м'яса, тушкованого в горщику й «заклоченого» борошном, підсмаженим до жовтого кольору, та смаженою цибулею. Вона мала ряд назв: «печеня» (Вслинь, Рівненщина, Житомирщина), «подколота», «калатуша» (Житомирщина), «моченка», «потравка» (Чернігівщина [13, с. 94]). В окремих селах Житомирщини (с. Повч Лугинського р-ну) в «подколоту» до м'яса додавали сушені гриби [6], а на Малинщині тушкували м'ясо разом з картоплею та спеціями («калатуша») [18].

Як свідчать матеріали початку ХХ ст., на території Чернігівщини (с. Землянка Глухівського повіту) на застіллях усіх весільних циклів широко розповсюдженою була «юшка з м'ясом» [1, с. 18].

Під час експедицій було також зафіксовано, що у другій половині ХХ ст. на Житомирщині готували запечене стегно («м'ясо обпікали»)

На Поліссі до весілля готували й страви з курятини та яєць, але в більшості випадків вони були обрядовими й готувалися другого чи третього весільного дня, а ми розглядаємо лише святкові страви, виготовлені в передвесільний час.

Готували до весілля й рибні страви, але вони не були обов'язковими складовими трапези, тому що не кожен господар мав можливість зловити або придбати рибу. Найчастіше свіжу рибу смажили, попередньо її посоливши й обвалявши в борошні. Якщо свіжої риби було багато, то могли з неї готувати холодець. На Рівненщині свіжу рибу тушкували: вже почищену складали в горщик, додаючи перцю, цибулі, лаврового листу, і поливали свіжою

сметаною [17]. Ставили до столу солену рибу у вигляді холодної закуски, її також використовували для приготування юшки.

Асортимент молочних страв був значно меншим у порівнянні з м'ясними. Найбільш поширеними були страви з коров'ячого молока. Для весільного столу на молоці варили вищезгадані каші, галушки, локшину. Скрізь в Україні подавали на весілля сметану в тарілках. Її використовували як забіл до борщу, юшок, вареників, галушок.

Весільний стіл Західного Полісся не обходився без свіжого домашнього сиру, пом'ятого зі сметаною. Жителька села Острівськ Зарічненського р-ну Рівненської обл. Шиманська Марія Максимівна приготування цієї страви описує так: «Ну, в макітрі розомнут сир, трошки сметани дадут, солі і наливают в миски повторалітрові» [17]. На Волині цю страву називають «мачанка» [21, с. 50]. До весільного столу на Волинському та Рівненському Поліссі подавали ще одну страву, складовою якої був сир – «грудки» [21, с. 61]. Назва, на нашу думку, походить від того, що страву готували із сушеного літсма на сонці та вітрі сиру, який подавався до столу в тарілках невеличкими шматками. «Його перед свадьбой чи перед яким святом даже намачуют у воді, рубают кусочками, і він вкисне, і кидакть в масло, яке перекипить» [17]. «Мачанка» і «грудки» не мали ніякого сбрадового характеру під час весільної трапези.

Подекуди на Київщині поряд із фруктово-ягідним готували молочний кисіль.

Що стосується напоїв, то асортимент їх як на весіллі, так і на інших святах був обмеженим. Найбільш поширеними були безалкогольні напої типу квасів та узварів. Серед спиртних напоїв найбільш уживаною була домашня горілка.

На весілля частіше всього готували фруктовий або ягідний квас, для якого використовували сушені, інколи й свіжі, яблука, дикі груші, вишні, чорниці, журавлину. Робили квас зазвичай у бочках, у які засипали фрукти чи ягоди, або одразу те й те, і заливали водою. На Рівненщині брали охолоджену кип'ячену воду, а на Житомирщині – холодну криничну. Тут же до квасу додавали цукор. Бочкі з квасом на декілька днів ставили в підвал, де квас «набирався» («вбражувався»). Як свідчать етнографічні матеріали, настоювання квасу колись тривало від трьох до чотирьох місяців [22, с. 157]. Окрім квасу, вживали в їжу і квашені плоди.

На Західному Поліссі до весілля готували й хлібний квас. Для цього спеціально сушили житні сухарі, які замочували в бочці, та «шось там додавали трохи всього» (інформаторка не пам'ятає

всього процесу виготовлення хлібного квасу). В Україні квас із сушеного хліба, переважно житнього, називали «сирівець». Готували його переважно в такий спосіб: хліб заливали окропом, охолоджували, закашували «тістом», накривали й залишали на кілька днів у темному місці, щоб не перекисав. Перед уживанням квас відціджували [16, с.59-60]. У с. Бережниця Дубровицького р-ну Рівненської обл. квас готували з додаванням до сушеного хліба тертого буряка та цукру [10]. На Рівненщині хлібний квас заміняв горілку, котру пили лише по одному келиху («душничку») місткістю в 15 грамів. На Чернігівщині (с. Тютюнниця Корюківського р-ну) до хлібного квасу додавали вошину [15, № 3, с.5].

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. поширеним як під час буденних, так і святкових трапез був відвар із сушених фруктів та ягід – «узвар» («звар» – Коростенщина). Цей напій готували здебільшого з сушених яблук, груш-дичок, слив і вишень, але часто використовували ті плоди, які були в наявності: на Поліссі це були чорниці, журавлина та інші дикі ягоди. На відміну від квасу, який заливали водою й лишали настоюватися, узвар варили. Поширеним цей напій був більше на Центральному та Східному Поліссі, ніж на Західному, де більш улюбленим був фруктовো-ягідний та хлібний квас.

На основі узвару на Малинщині готували «вино». До варених фруктів додавали варений цукровий буряк і давали деякий час напою «угратися» [7].

Поширеним напоєм на Східному Поліссі була «варена» («варенуха», «струковка»), яку готували з будь-яких ягід чи сухих фруктів. До «юшки» клали пахучі трави: материнку, м'яту, духмяний перець або гвоздику. Після приготування зливали юшку, клали до неї меду або цукру й додавали горілки або вина червоного [1, с.88]. На Сумщині «струковку» робили без додавання спиртного й запікали в печі [15, № 6, с.33]. Побутував цей гострий безалкогольний напій і в інших регіонах України (Полтавщині, Харківщині, Дніпропетровщині) [16, с.61].

В окремих районах Західного (Рокитнівський) та Центрального Полісся (Малинський) на весіллі обрядовим напоєм була «сита» – мед, розколочений водою, який вживали свіжим [4, с. 72, 8].

Мед як основний компонент використовувався на Чернігівщині у приготуванні «пива». Розколочений з водою мед варили разом з вошиною. Відцідивши, додавали дріжджі й лишали настоюватись 4-5 днів [15, № 3, с.6].

Записи весіль Східного Полісся свідчать про те, що в кінці ХІХ ст. тут побутував у весільній трапезі мед [1, с.133], традиційний напій

ще з часів Київської Русі. На початку ХХ ст. він виходить з ужитку у зв'язку з поступовим зменшенням розвитку бджільництва та високими цінами на мед [16, с.63].

На території Центрального та Східного Полісся на весіллі вживали традиційні для України напої: наливки й настойки. Наливки більше вживали на Чернігівщині. Для їх приготування діжки засипали вишнями або сливами на три чверті, потім заливали горілкою [16, с.63]. Настоянки на Житомирщині та Київщині готували з горілки, настояної на парених сухофруктах або вишнях. Настоявалася вона протягом одного-двох місяців. Спиртним напоєм, найпоширенішим на весіллі, була горілка («самогонка»). Робили її найчастіше з жита, яке пророщували на печі, сушили, мололи, після чого розчиняли і «гнали». Для розчинення горілки на Житомирщині використовували пшеницю, просо, кукурудзу, а іноді й мерзлу картоплю [7].

До весільного столу, окрім напоїв домашнього виготовлення, заможніші селяни подавали й куповані горілку та вино.

Як бачимо, приготуванням страв у передвесільному циклі на території як Полісся, так і всієї України займалися жінки: родички, сусіди або наймані кухарки. Для Полісся було характерним приготування страв як рідними, так і запрошеними спеціально жінками – «поварихами», «куховарками».

Найпоширенішими весільними стравами кінця ХІХ – другої половини ХХ ст., як на Поліссі так і в інших регіонах України, були борщ, каша та кисіль. Приготування таких борошняних страв, як голубці, млинці, вареники, локшина, галушки залежало від місцевих традицій і матеріальних можливостей населення. На Західному та Центральному Поліссі поширеним було приготування млинців, а вже потім локшини й вареників. Для Східного Полісся – локшини та галушок.

Особливістю Полісся було приготування весільних страв з капусти: тушували з олією, грибами, а заможніші – з м'ясом; восени готували салат із свіжої, а взимку – з квашеної капусти.

Що ж стосується картоплі, то для Полісся вона є значно важливішою у святковому меню, ніж в інших регіонах України. Її м'яли, заможніші селяни тушували з м'ясом, і зовсім рідко подавали смажену картоплю.

Грибні страви готувалися на весіллі рідше, тому що більше їх вживали в піст. Винятком є Житомирщина, де готували грибку юшку з рибою.

Розповсюдженою стравою на Поліссі, як і на всіх теренах Украї-

ни, є густий кисіль, який готували з ягід та фруктів, рідше – з молока.

М'ясні страви рідко вживали в буденні дні, тому більшість їх готували на свята, як календарні, так і сімейні. Але, не дивлячись на це, не кожний господар міг дозволити собі приготувати на весілля велику кількість м'ясних страв. Найпоширенішими стравами не тільки на Поліссі, а й в інших регіонах України та на територіях сусідніх Білорусі та Росії є холодець та смажене сало. Багатші пекли м'ясо, ковбаси, робили «печеню». Бідніші подавали варене, дрібно порізане м'ясо з борщу.

Деякі м'ясні страви мали локальне розповсюдження. У селах Сарненського р-ну Рівненської обл. та Коростенського, Овруцького р-нів Житомирської обл. на весілля готували «завиванці», а в Щорському р-ні Чернігівської обл. – тушковане м'ясо з кислими огірками.

Рибні страви не були обов'язковими компонентами весільної трапези, і готували їх селяни залежно від своїх можливостей. Частіше готували смажену рибу, а на Рівненщині, якщо риби було вдоволь, її тушкували зі сметаною.

Скрізь в Україні подавали до столу сметану. Для Західного Полісся характерним було приготування м'ятого сиру зі сметаною та сушеного сиру з маслом.

Серед напоїв поширеними на весіллі були квас, узвар, «варенуха», наливка, настойка, горілка. Виготовляли напої самостійно, рідше були куповані. На Західному Поліссі більше вживали хлібний квас, в окремих районах Центрального Полісся водночас із узваром готували і фруктовий квас. Серед алкогольних напоїв скрізь була поширена домашня горілка, рідше на Поліссі готували наливки, настойки та вина. Для Східного Полісся характерним було приготування на весілля варенухи. У кінці XIX ст. тут же зафіксовано частування гостей медом, пивом. На Рівненщині та Житомирщині готували й обрядовий напій – ситу.

Для приготування напоїв використовували ті фрукти та ягоди, які були в наявності. Хлібний квас готували із сушеного житнього хліба, а горілку гнали найчастіше житню.

Попри різні матеріальні можливості, селяни намагалися приготувати якомога кращі святкові страви та напої, але, незважаючи на це, їжа не відзначалася вибагливістю.

Джерела

1. Литвинова-Бартош П. Весільні обряди і звичаї у с. Землянці Глухівського повіту на Чернігівщині // Матеріали до українсько-руської етнології. - Т 3. - Львів, 1900 -С 70-173.
2. Записано від Шпакович Ольги Петрівни, 1928 р. н., Прокопенко Зінаїди Сте-

- панівни, 1956 р. н., Прокопенко Марії Степанівни, 1952 р. н.; с. Барвінки Малинського р-ну Житомирської обл.
3. Сумцов Н. Ф. Хлеб в обрядах и песнях. - Харьков, 1885. - 140с
 4. Пашкова Г.Т. Етнокультурні зв'язки українців та білорусів Полісся - К.: Наукова думка, 1978. - 218с.
 5. Рукописні фонди ІМФЕ. - Ф 14-5, од. зб. 436. - 439 картки.
 6. Записано від Войтюк Марії Йосипівни, 1937 р. н., Войтюка Михайла Филімоновича, 1931 р. н.; с. П'овч Лугинського р-ну Житомирської обл
 7. Записано від Шпакович Марії Павлівни, 1927 р. н.; с. Скурати Малинського р-ну Житомирської обл
 8. Записано від Старченко Надії Володимирівни, 1935 р. н., с. Чоповичі Малинського р-ну Житомирської обл.
 9. Рукописні фонди ІМФЕ. - Ф.1-5, од. зб. 392.
 10. Записано від Антончик Домни Микитівни, 1910 р. н., Романюк Тетяни Аврамівни, 1947 р. н.; с. Бережниця Дубровицького р-ну Рівненської області.
 11. Записано від Преснової Надії Кіндратівни, 1929 р. н., с. Плесецьке Васильківського р-ну Київської обл. (переселена з с. Варовичі Поліського р-ну Київської обл.).
 12. Записано від Козячук Теклі Данилівни, 1925 р. н.; с. Бережниця Дубровицького р-ну Рівненської обл
 13. Гонтарь Т. А. Традиционная праздничная и обрядовая пища украинцев Полесья в XIX - XX вв. // Советская этнография, 1986 - № 5. - С 92-98
 14. Записано від Фенно Анфіси Дем'янівни, 1911 р. н.; с. Стара Рудня Щорського р-ну Чернігівської обл
 15. Артюх Л. Ф. Експедиція 1985р на Чернігівщину та Сумщину.
 16. Артюх Л. Ф. Українська народна кулінарія (історико-етнографічне дослідження). - К.: Наукова думка, 1977 - 154с
 17. Записано від Шиманської Марії Максимівни, 1928 р. н.; с. Острівськ Зарічненського р-ну Рівненської обл
 18. Записано від Атаманчук Ольги Федорівни, 1925 р. н., с. Йосипівка Малинського р-ну Житомирської обл.
 19. Записано від Надієвець Галини Антонівни, 1932 р. н.; с. Острівськ Зарічненського р-ну Рівненської обл
 20. Кравченко В. Пісні Хрестини та весілля (етнографічні матеріали) - Т.2. - Житомир: Б.д. - 200с.
 21. Рукописні фонди ІМФЕ. - Ф.14-5, од. зб. 277 - 69 арк.
 22. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. Пер. с нем. К.Д. Цивиной. Примеч. Т.А. Бернштам, Т.В. Станюкович и К.В. Чистова. Послеслов. К.В. Чистова - М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991 - 511с.: ил
 23. Записано від Гребенюк Ганни Григорівни, 1927 р. н., Гребенюка Василя Федосовича, 1927 р. н., с. Нові Озерни Брусилівського р-ну Житомирської обл
 24. Записано від Гриневич Ніни Бенедиктівни, 1915 р. н.; с. Забріддя Черняхівського р-ну Житомирської обл.

Олександр КУРОЧКІН

ЕРОТИЧНІ ВЕСІЛЬНІ ІГРИ УКРАЇНЦІВ

Ігри як структурний компонент традиційного українського весілля тривалий час залишалися поза увагою вітчизняних етнографів і фольклористів. Їх згадували лише побіжно в контексті «більш вагомих» проблем, а не досліджували спеціально і предметно. Тому сьогодні маємо ситуацію, коли весільні ігрові сюжети, на відміну від весільних пісень, не зібрані й не систематизовані навіть наближено. Значно більше в цьому відношенні пощастило іграм весняним (молодіжним).

Сучасна етнографія не знає загальноприйнятої і єдиної типології ігор, а віддає перевагу «так званим штучним класифікаціям, в основу яких покладається довільно обрана ознака, що має значення з практичної точки зору, для цілей здійснюваного дослідження»¹. З цього погляду дуже вагомою є ознака функціонального призначення, яка дозволяє розрізняти ігри обрядові та необрядові, суто розважальні. Перші входять до складу ритуально-святкових комплексів і виступають як різновиди магії, спрямованої на досягнення конкретної мети. Другі ж не обумовлені прагматичними цілями, сенс їх полягає не в результаті, а в самій ігровій діяльності. Нижче будемо говорити про ігри першої групи, що належать до пластів народної культури з високим міфологічним і семіотичним статусом.

Для з'ясування генезису й сутності весільних обрядових ігор важливими є пам'ятки середньовічної літератури. Вони не містять конкретної інформації про зміст і репертуар давньоруських забав, але зате виразно характеризують світоглядні основи цього пласту народної культури. Представники церковних кіл послідовно засуджували «ігрища бісовські» в одному ряді з музикою, співом, танцями, личинами, «срамословієм», скоморохами та іншими тяжкими гріхами, вважаючи їх спадщиною язичництва. Характерні слова з повчання митрополита Даніїла, який писав: «идѣже есть играніа, тамо есть діавол, а идѣже есть плясаніе, тамо есть сатана»².

Особливий інтерес для нашої теми становлять церковні повчання проти «безсоромних», «непристойних», «богомерзких», «грубих» ігор і танців у народній звичаєвості, зокрема весільній. За ними ховається не лише ворожість до традицій поганської релігії, а й загострене аскетичною мораллю християнства почуття відрази до всього сексуального, плотського.

Яскраво виражений обрядовий еротизм давньослов'янського і давньоукраїнського весілля водночас засуджувався й сором'язливо замовчувався спочатку церковними, а потім і світськими авторами. Для цього існували певні причини. Як показали новітні дослідження, сфера еротичного в культурі слов'янського язичництва була сакралізована й табуована, а після хрещення Русі, у зв'язку з формуванням нової свідомості, всі сексуальні тексти отримали статус антикультурних³. Внаслідок накладання «потрійного табу» (язичницького, християнського, моральної цензури) еротичний пласт весільної звичаєвості східних слов'ян фактично випав з поля зору вчених-гуманітаріїв, що гостро відчувається й сьогодні.

Враховуючи значну стійкість обрядових реліктів, можна припустити, що основне ядро весільних ігор українців, відомих нам фрагментарно з етнографічних описів XIX-XX ст., сформувалося ще в давньоруську добу, задовго до прийняття християнства. Але як це довести? Гіпотеза підтвердиться, якщо вдасться показати, що стереотипи ігрової поведінки недавнього минулого базуються на релігійній моделі світу землероба-язичника. Подібне завдання належить до кола проблем палеоетнографічної реконструкції.

Від О.Веселовського йде традиція бачити в архаїчних іграх і танцях колиску первісного мистецтва й поетичної народної творчості. За його теорією, саме обрядова пісня-гра, яка відповідала «потребі дати вихід, полегшення, вираження накопиченій фізичній і психічній енергії шляхом ритмічно впорядкованих звуків і рухів, становить найдавнішу форму синкретичної поезії, з якої спочатку виокремились лірико-епічні хорові пісні, а згодом – епос, лірика й драма»⁴. У процесі історичної трансформації і дезінтеграції колишній єдиний синкретичний комплекс розпадається на окремі жанри, види мистецтва, руйнується його ідеологічний базис, домінантою якого був міф. І тому, щоб зрозуміти систему глибинних смислових значень язичницького міфопоетичного світогляду, треба заново відтворити втрачену цілісність давньої обрядової гри-хореї.

Виходячи з компонентної структури ритуалу, процес його реконструкції можна представити як пошук і зіставлення семантично споріднених вербальних, акціональних і предметних текстів. Там, де вдається знайти точки схрещення (збігу) однокореневих, але з часом зруйнованих ритуально-міфологічних структур (назвемо їх синкретичними вузлами), там зростає вірогідність того, що ми наближуємося до адекватного сприйняття світоглядних уявлень давнього землероба-язичника

Тут доречно нагадати відому думку Є.Анічкова про те, що «зв'язок пісні та обряду – зв'язок органічний. Переходячи від обряду до

пісні, ми переходимо лише до іншої сторони одного й того ж явища»⁵. Із урахуванням її, а також тих міркувань, що були висловлені нами раніше, спробуємо проаналізувати деякі весільні ігрові сюжети у співставленні з так званими сороміцькими піснями. І ті, й інші первісно мали однакову часову приуроченість – виконувалися на завершальному етапі весілля в його оргіастично-карнавальній фазі, де все, образно кажучи, ставиться з ніг на голову. І ті, й інші просякнуті еротикою і незаслужено злегковажені як об'єкти народознавчих студій. Процеси руйнації традиційної культури, а почасти й не завжди уважні записувачі весільного ритуалу, штучно розірвали ці два пласти народної творчості. Знову поєднати їх в єдине синкретичне ціле, показавши евристичну перспективність такого підходу, – ось у чому полягає головне завдання нашої розвідки.

Насамперед звернемо увагу на те, що лексема грати в українському фольклорі, крім основного, має й додаткове значення, виступаючи вербальним символом статевих відносин і самого статевого акту – *coitus'a*. Еротична коннотація цього слова дуже давня. можливо, всі види гри в культурній традиції походять від гри сексуальної (любовної). Початки її слід пов'язувати з тими етапами людської свідомості, коли формули зародження життя і продовження роду належали до табуованої сакральної мови.

Народна етимологія дуже часто будується на асоціаціях поведінки тварини і людини. У весільних українських піснях і колядках згадується, як «грають» бобри, соболі, горностаї, лисиці, куна, гусочка тощо. Через метафоричні образи тварин з явною еротичною символікою розкривається сексуальний мотив першої шлюбної ночі молодих у коморі:

*Не седи, дружку, на лаві,
Сядь собі на услоні
Да поглядай до комори,
Чи грає соболь з чорною кунюю?
Да нехай же він грає,
Нехай ему Бог помагає⁶!*

У тому ж семантичному контексті лексема грати фігурує і в іншому варіанті пісні, що супроводжувала обряд комори:

*Підсунули під комору рало,
Щоб в нашого Василя грало⁷...*

Генетичну спорідненість сексуальної гри з церемонією укладання шлюбного союзу, очевидно, відображає й стійкий фразеологізм «грати весілля», відомий у слов'ян та інших європейських народів.

Отже, можемо констатувати, що слово гра і похідні від нього фор-

ми в архаїчному ритуалі несли на собі виразне еротичне навантаження. Із урахуванням цієї семантики легше розшифровується загальний зміст традиційних весільних ігор, про які з обуренням згадували ревнителі християнського благочестя.

Вже поверхове ознайомлення з весільним ігровим матеріалом виявляє його гетерогенність, наявність різних історичних шарів. Із метою попередньої систематизації доцільно виділити такі дві групи: 1) – ігри, що імітують поведінку звірів, птахів та інших представників тваринного царства, і 2) – ігри землеробсько-господарського спрямування. Цей поділ обумовлений тісною залежністю ритуального комплексу від рівня міфологічних уявлень, які у процесі своєї еволюції пройшли крізь дві великі епохи: тотемічну та аграрну⁸. Враховуючи сексуально-магічний підтекст досліджуваних фольклорно-етнографічних реалій, за таким же принципом можна виокремити і дві головні модифікації еротичного коду весільних ігор: зоо-орнітоморфну та аграрно-господарську. За браком місця розглянемо тут лише деякі сюжети другого підрозділу

На широкому просторі українських етнічних земель від Підляшся до Слобожанщини в завершальній фазі весільного ритуалу стабільно фіксується цикл карнавально-сміхових обрядодійств, що пародіюють шлюбні церемонії. Комічне «весілля у весіллі» у різних локальних традиціях відоме як «обжинки», «зажинки», «вінчання батьків», «старече весілля» тощо. Головними дійовими особами гротескного обряду звичайно виступають батьки наречених, які «віддають останню дитину», або «фальшиві молоді». Ігровий сюжет «весілля – обжинок» органічно вплітається в низку інших пародійних актів – «кури», «цигани», катання батьків на візку, купання біля колодязя чи річки тощо, що характеризуються загальною атмосферою святкової свободи й obscenності*. Оргіастично-карнавальний колорит цих сцен витікає з давнього уявлення, що жарти (часто непристойні) викликають сміх, який сприяє родючості.

У тематичному блоці обрядових розваг «подвійного» весілля звертає на себе увагу характерний епізод обмолоту снопа. Під збірною назвою «жито молотити» він представлений багатьма місцевими варіаціями. За етнографічними даними, весільний сніп часто заносили до хати на дівич-вечір, розміщуючи його на покуті, за соволокю чи на іншому видному місці. На Полтавщині й Чернігівщині подекуди такий сніп прикрашали квітами та стрічками й називали покрусою. Промовистий ряд символічних трансформацій даного терміну наведений у словнику Б Грінченка. Він означав:

* Obscenний – від лат. obscena - статеві органи, задня частина тіла, виверження obscenus – непристойний, неподобний

а) криваву пляму на сорочці молодої, що пред'являлася як доказ її цноти; б) червону запаску на палиці, яку у вигляді прапора виставляли на хаті, де було весілля, щоб сповістити про незайманість нареченої; в) сніп необмолоченого жита, який занесли до весільної хати; г) червоні стрічки, торочки, якими в понеділок прикрашали учасників весільного обряду⁹.

Таким чином, усі вказані позиції маніфестують почесний сценарій дефлорації молодої. У цьому ж еротичному ключі треба інтерпретувати й алегоричний зміст церемонії обмолоту «покраси». Гадаємо, що первісно обмолочували не будь-який сніп, а той, який служив шлюбною постіллю для молодих у коморі. Така архаїчна форма обряду зафіксована М.Янчуком на Підляшші¹⁰. Доречно згадати й більш раннє повідомлення О.Терещенка про те, що молоді в Україні першу ніч проводили на 27 (3 рази по 9) снопах. Як вважав О.Потебня, солома в цьому обрядовому контексті мала забезпечити «багатство плодів»¹¹.

Отже, пародійно відтворюючи звичайну селянську роботу – обмолот житнього снопа, весільна гра символічно дублювала статевий акт молодих, якому надавали важливого сакрального значення. Маємо непоодинокі відомості про те, що гра супроводжувалася виконанням спеціальної пісні аграрно-магічного призначення:

*Ой, дай Боже, добреє літо,
Щоб родило нам жито
З коріння коренисте,
А зверху колосисте,
Щоб наші діти дождали
Навстоячки жали...*

Цікаві варіанти цієї ж пісні із завершальними обсценними рядками, що, очевидно, точніше відповідало давній автентичній традиції. Слід підкреслити, що словесно-акціональний сюжет ігрового обмолоту жита добре ілюструє генетичний зв'язок ритуалістики обжинок з весіллям, на який вказували в різний час О.Потебня, М.Сумцов, В.Охримович, К.Копержинський та інші. Паралелізм і символічна тотожність цих обрядових циклів відображає, з одного боку, давню прикріпленість шлюбного сезону до періоду збирання врожаю, а з другого – спільні міфологічні засади любовної і сільськогосподарської магії.

Численні локальні варіанти весільної гри є завжди імпровізаціями на еротичну тему, що здійснюються у грубуватій манері народного карнавального дійства. Для ілюстрації наведемо характерний опис обрядової розваги з Чернігівщини кінця XIX ст.: «Видумують різні ігрища, чемні й нечемні. На пр. молотять жито, себто принесуть снопи

уже змолоченої соломи, б'ють її на дворі, в снігах і навіть у хаті ціпами і потому домагаються для себе горілки за «труди»: роблять смотр молодичам, так, на пр.: повісять на дверях гойдачку-«горелі» і, посадивши або поставивши на них молодицю, чоловіки розгойдують вужівки, аби плахта й сорочка задубились, заголивши нижню частину тіла, а самі оглядають і т.і.»¹². Поряд із справжніми ціпами роль робочого знаряддя нерідко виконували самі учасники комедійного дійства. За розповідями інформаторів, «молотячи» на весіллі, по черзі катали по соломі охочих до жартів чоловіків та жінок (як на обжинках), або – кілька жінок лягали на підлогу і, перебираючи у повітрі ногами, удавали оберти валів механізму, у той час як інші весільні гості підносили й закидали в «молотарку» снопи й вигрібали з-під неї солому.¹³ Приблизно в такий же спосіб працював і весільний «комбайн» (реакція фольклору на НТР), який обслуговували дві свахи у травестійному вбранні чоловіків-механізаторів¹⁴.

У результаті гри «молотити жито» завжди отримували обмолочене зерно й кулі соломи (околоти), що й визначало ланцюг подальших ритуально-сміхових імпровізацій. Зерном обсипали «на щастя» справжніх молодих та їхніх ряджених дублерів. Це дійство, як і попередні, мало еротичний присмак. Он.Гриша повідомляв з Полтавщини: «...а як послідню міру силплють матері за пазуху, то й пазуху роздеруть, то тоді й кажуть весільному батькові: «драний, тату, у твоєї жінки лантух», а батько каже молотникам: «ні, він не драний, то він такий просторий»¹⁵. Солена двозначність наведеного діалогу надто прозора.

Типовий сценарій продовження гри «молотити жито» полягав у тому, що учасники весілля виходили на подвір'я чи город, де, незалежно від періоду року («і в сніг, і в грязюку»), здійснювали символічну оранку і сівбу. Крім того, не дотримуючись виробничої послідовності, у сміховому ключі часто зображували інші хліборобські роботи: віяли, міряли зерно, боронували, волочили, скородили, косили, жали, згрібали, в'язали удавані снопи, складали їх у копи тощо. У цьому пантомімічному спектаклі використовували як справжні сільськогосподарські знаряддя: борону, вила, серпи, коси, граблі тощо, так і пародійні копії. Роль символічного плуга, наприклад, міг виконувати покручений пень, а замість борони землю заволочували драбиною або великою гіллякою.

Деталізовані описи весільних сільськогосподарських ігор відсутні, але наявний фактаж характеризує їх як колективне оргіастичне дійство. Прикметна в цьому плані гра «показувати межу» або «відбивати грань», широко відома на Середньому Подніпрів'ї.

Вона мала, начебто, практичну мету – ознайомити невістку з новою для неї земельною ділянкою. Робилось це дуже оригінально: на очах веселого гурту смілива сваха чи сусідка, заголюючи і «ставши раком», обходила по периметру город, маркируючи в такий спосіб його кордони. За словами інформаторів, «границю одбивають голим задом і скинувши спідницю»¹⁶. Інколи до сороміцької забави міг підключитися і хтось з підпелих дядьків: «знімає штани і голий міряє город штанами»¹⁷. Пережитковий характер описаної гри не викликає сумніву. Відомо, що ритуальне оголення на межі «свого» і «чужого» світів належить до дуже давніх магічних прийомів. Публічний показ «грішних» частин тіла спочатку використовувався як оберіг, а потім перетворився на жест образи й карнавальної антиповедінки.

Важливо підкреслити знаковий, символічний характер досліджуваних весільних ігор. Уявна їх правдоподібність щодо відтворення реальних трудових процесів і життєвих ситуацій не повинна вводити нас в оману. За цим першим, побутовим планом ховається другий – аграрно-еротичний, і він, якраз, і є головним. Якщо на акціональному рівні ритуалу багато що стерлося й забулося, то на вербальному рівні мотиви священного шлюбу, культури землі й культури родючості збереглися у всій своїй архаїчній виразності. Сороміцькі весільні пісні, які в добу синкретизму супроводжували й коментували сороміцькі ігри, дозволяють простежити дві стадії еротичного міфу. Для першої характерна татуйована обсценна лексика з прямими народними номінаціями *coitus*'а і геніталій, для другої – символічно-метафорична передача цих же значень (тексти з алегоричними описами переважають). Аграрно-еротичний код належить до другої стадії. На базі його словесний фольклор сформував цілу систему традиційних гендерних опозицій. Жіноче начало й геніталії представляє символічний ряд землі, ниви, ріллі, борозни, новини, цілини, ярини, криниці, трави, соломи тощо; а чоловіче начало й геніталії – символічний ряд плуга, чересла, зябки, рала, борони, серпа, коси, ціпа тощо.

У системі вказаних міфообразів дівоча цнота рівнозначна цілині (новині), а сам акт дефлорації - *coitus* тотожний ритуальній оранці. Звідси зрозумілі наміри бояр з дружини молодого:

*Поїдемо орати,
Новини добувати.
Хто новини добуде,
Господарем буде*¹⁸.

Підняти еротичну цілину не завжди вдається з першої спроби, що стає приводом для інтимних переживань юнака:

*Мій плуг не оре,
Цілини не бере?!
Заліза тупії,
Бо літа молодії!¹⁹*

Дещо інакше мотиви еротичної оранки звучать сьогодні в карна-
вально-оргіастичній частині весілля. Тут вони сприймаються як
масний жарт, елемент мовної гри й сороміцька двозначність:

*Ой, дай, кумо, дай, коли я захочу,
Я спочатку заорю, потім заволочу!²⁰...*

Не лише оранка, а й інші трудові операції на землі (згадані нами
як сюжети весільних ігор) на вербальному рівні в сороміцькому
фольклорі стають алегоріями й метафорами любовно-шлюбних
стосунків. Проілюструємо це на прикладі лексеми косити. Хоча
слово коса в українській мові є іменником жіночого роду, але аг-
рарно-виробнича функція знаряддя робить його в народній уяві
символом чоловічої сексуальної потуги:

*Коси, коси, косарю,
Роби, роби помалу.
Коси, коси кілька хоч,
Тільки трави не толоч.
Твоя коса тупая,
Моя трава м'якая!²¹*

Вербальний мотив косіння вдається поєднати з акціональними і
предметно-речовими сегментами ритуального контексту. Дуже ви-
разна в цьому плані карнавальна постать весільного косаря, по-
бутування якої зафіксоване на Поділлі й Чернігівщині. Важливим
атрибутом даного персонажа було виробниче знаряддя – коса,
зв'язана мотузкою із качалкою, яка висіла на поясі виконавця спер-
еду. Кожний помах косою змушував качалку підстрибувати дого-
ри, в чому й полягав сміховий ефект ігрової сценки.²²

Ясно, що тут відтворювався не стільки процес косіння, як фізіо-
логічний акт ерекції чоловічого члена. Подібний «фалічний ме-
ханізм», який приводився в рух за допомогою смичка на грубо змай-
строваній скрипці, був помічений нами в руках маскованого учас-
ника новорічного обряду «Маланка»²³.

І в даному випадку простежується семантичний збіг предметно-
го, акціонального й вербального текстів. Адже не випадково в циклі
сороміцьких коломийок із карпатського регіону знаходимо куплет:

*Ой я дівчина маленька,
Дівчина із Спаса,
То для мене такий треба,
Як смичок до баса...*

Наведені приклади свідчать, що існує окрема мова карнавальних пантомімічних жестів і символів, зміст якої потребує спеціального розшифрування.

Продовження еротичної теми знаходимо у весільних іграх, пов'язаних з імітацією процесів обробітку сільськогосподарських культур. До них належать популярні ігрові сюжети: «Ступа», «Жорна», «Млин», «Мельниця», «Крупорушка» та інші. Всі вони в семантичному плані представляють паралельні метафори coitus'a. На етнографічному матеріалі цього підрозділу помічаємо, як аграрно-еротичний код ритуальних текстів поступово відривається від міфологічного пласту землі, стаючи вже кодом «технологічно-еротичним». Його драматургічний сценарій також базується на асоціативному зближенні одноманітних виробничих рухів з ритмами ставового акту – coitus'a.

Весільний сороміцький фольклор конкретно й чітко характеризує семантику ступи. Традиційне знаряддя для подрібнювання зерна на крупу чи фураж у ритуально-міфологічному (алегоричному) контексті виступає символом нареченої, жінки взагалі й жіночого дитородного органу. Відповідно, як чоловічий символ – фалос – трактується дерев'яний товкач (пест, ступак тощо). Повертаючись з нареченою в дім молодого, співали:

*Тупу, коники, тупу,
То везем же ми ступу.
Хто буде в цю ступу пихати,
Та той буде користь мати²⁴...*

У поліському варіанті пісні семантика знаряддя для переробки зерна набуває більш визначеної конкретизації:

*Тупу коники, тупу –
Везем ступу.
То не ступа, то колодиця,
То не дівка, то молодиця²⁵*

Заслуговує на увагу цікавий запис З.Доленги-Ходаківського, де оповідається про журавля, який домагається ступки в паніматки

*Летів журавель із левадоньки,
Просив ступки у паніматки.
– Моя ступка не порожня –
Товче шляхта подорожня²⁶.*

Еротичний зміст наведеного поетичного фрагмента стає очевидним із урахуванням особливої ролі журавля як ритуального птаха з яскраво вираженою сексуальною функцією²⁷

Тепер співставимо вербальний рівень з акціональним. На північній околиці Київського Полісся, у зоні теперішнього Чорно-

бильського відселення, нами зафіксована присутність ступи в сороміцькій грі «вінчання батьків», яка припадала на третій день весілля. Головних учасників карнавального дійства перевдягали за принципом «навпаки» з гротескним підкресленням ознак протилежної статі: батька вбирали в жіночий одяг (бюстгальтер, панчохи, спідниця тощо), матір – у чоловічий (штани, майка, кашкет тощо); між ніг їй чіпляли моркву або буряк. Спеціальні шати у вигляді накинутого на голову рядна чи простирала мала і сваха, яка виконувала роль попа. Сміхова церемонія полягала в тому, що «молодих» під музику (гармошка, бубон і кларнет («дудка»)) водили навколо ступи, у якій «піп» старанно товк воду (чи не звідси фразеологізм: «товкти воду в ступі»?). Одночасно присутні обливали водою карнавальну шлюбну пару. «Вінчання» супроводжувалося непристойними словами – «матюками». Наприкінці обрядової три батьків урочисто покладали в ліжку, і «тоді вже буває сміху», як повідомляли інформатори²⁸. Маємо відомості, що на Черкащині, «дуріючи» на весіллі, ступу товкли на хаті²⁹.

Знаючи вербальну семантику ступи, навряд чи помилимося, додаючи в акціонольному тексті ігор з цим предметом ще один варіант символічного зображення *coitus*'а. Кошунне наслідування (фарсове перевертання) церковного вінчання в такій редакції виглядає як середньовічна «*parodia sacra*». Додаткового смислового навантаження описаній поліській грі надає та обставина, що вона карнавально інтерпретувала як християнський, так і язичницький обряд. За відомостями А.Ястребова, ще в XIX ст. у середовищі бурлак вінчання в церкві подекуди заміняла спрощена церемонія обведення молодих навколо діжі, на якій лежав хліб³⁰. Саме цей обряд, на думку М.Грушевського, був центральним актом весілля в язичницькі часи³¹. До сказаного варто додати, що і ступа, і діжа у традиційній культурі східних слов'ян осмислювалися як жіночі символи з чітко вираженою продукуючою функцією, чим і пояснюється взаємозамінюваність цих атрибутів у ритуальній практиці.

* * *

Розглянутими сюжетами репертуар архаїчних весільних ігор українців далеко не вичерпується. Проте й наведеного матеріалу достатньо, щоб зробити певні висновки.

Паралельний аналіз трьох рівнів тексту весільного ритуалу (акціонольного, вербального і предметного), визначений нами як «метод синкретичних вузлів», дозволив простежити імпліцитне функціонування потужного пласту еротичної магії, який сформувався, очевидно, ще в дохристиянські часи. Драматично-наслідувальні

елементи весільного грища тісно пов'язані з надіями і прагненнями давньої людини, з її найвною вірою в те, що символічне відтворення бажаного принесе позитивні результати. Міфологічне мислення слов'янина-язичника принципово метафоричне: за допомогою символічних образів-персонажів, обрядових символів-атрибутів, алегоричних дій і табуованих словесних формул у весільному ритуалі утверджувалася головна ідея плодючості й продовження роду. Тому зовсім не випадково різноманітні ігрові сюжети представляють переважно сам статевий акт і сполучені з ним мотиви «матеріально-тілесного низу» (за М.Бахтіним). Синонімічна варіативність цієї теми досягається через метафоричне зображення поведінки тварин і птахів (зоо-орнітоморфний еротичний код), відтворення сільськогосподарських робіт (аграрно-еротичний код), імітацію виробничих процесів (технологічний еротичний код) тощо. У такий спосіб, за законами міфологічного мислення, життєва й сексуальна енергія природи й соціуму людей, сконденсована в ритмічних рухах гри і танцю, немовби фокусувалась на конкретній подружній парі, завдяки чому досягалась необхідна ритуальна гармонія, макро- і мікросмосу.

Проведене дослідження в цілому підтвердило тезу про генетичну й семантичну спорідненість весільних сороміцьких ігор з весільними сороміцькими піснями й показало доцільність їх вивчення в синхронічній взаємообумовленості. Усвідомлення цього факту дає ключ для подальших реконструктивних студій, спрямованих на розкриття міфопоетичних джерел традиційного шлюбного ритуалу, народної обрядової еротики та особливої мови карнавальних жестів і символів.

Джерела

1. Панеш Э.Х., Ермолов Л.Б. К вопросу о классификации игр // Народные игры и игрушки. - СПб., 2000. - С 11
2. Див. Успенский Б. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. // Анти-мир русской культуры. Язык Фольклор Литература - М., 1996 - С 16.
3. Див про це: Варганова Вера. Сексуальное в свадебном обряде // Русский эротический фольклор - М., 1995. - С 150
4. Еремина В.И. Проблемы поэтики у А.Н.Веселовского // Русский фольклор - Т.ХІХ. Вопросы теории фольклора - Л., 1979 - С 134-135
5. Аничков Е.В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян - Ч 1. От обряда к песне - СПб., 1903 - С 380.
6. Литвинова-Бартош П. Весільні обряди і звичаї у с.Земляниці в Чернігівщині // Матеріали до українсько-руської етнології. - Т.ІІІ - Львів, 1900. - С 149.
7. Гринченко Б.Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях - Т.ІІІ - Песни. - Чернигов, 1899. - С 492 - №1064
8. Див. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности - М., 1978 - С 28

9. Грінченко Борис. Словарь української мови. - Т.ІІІ. - К., 1959. - С.276.
10. Янчук Н. Малорусская свадьба в Корницком приходе Константиновского уезда Седлецкой губернии. - М., 1885. - С.49.
11. Потєбня А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий // Символ и миф в народной культуре - М., 2000. - С.148.
12. Литвинова-Бартош П. Весільні обряди і звичаї у с Землянці, в Чернігівщині / / Матеріяли до українсько-руської етнології. - Т.ІІІ. - Львів, 1900. - С.169.
13. Польові матеріали автора 1987 р., с.Драбівка Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл..
14. Польові матеріали автора 1990 р., с Бушеве Рокитнянського р-ну Київської обл.
15. Гриша Он. Весілля у Гадяцькому повіті у Полтавщині // Матеріяли до українсько-руської етнології. - Т.І. - Львів., 1899. - С.155.
16. Польові матеріали автора 1990 р., с.Лебедівка Кам'янецького р-ну Черкаської обл.
17. Там само.
18. Бандурка Українські сороміцькі пісні. - К.,2001. - С.33.
19. Там само. - С.44.
20. Польові матеріали автора 2001 р., с.Степанці Миргородського р-ну Полтавської обл.
21. Бандурка. Українські сороміцькі пісні. - К., 2001. - С.16.
22. Польові матеріали автора 1987 р., с.Моргуничі Чернігівського р-ну і обл.
23. Польові матеріали автора 1990 р., м.Вашківці Вижницького р-ну Чернівецької обл.
24. Кримський Агатангел. Звенигородщина з погляду діалектологічного та етнографічного. - 1930. - С.154
25. Польові матеріали І.Нессен 2000р., с Мелені Коростенського р-ну Житомирської обл.
26. Бандурка. Українські сороміцькі пісні. - К., 2001. - С.13.
27. Див.: Курочкін О. Архаїчний весільний танець-гра «Журавель» («Бусел») // Матеріяли до української етнології. - Випуск 2 (5). - К., 2002. - С.140-145.
28. Польові матеріали автора 1994р. сс Андріївка, Залісся Чорнобильського р-ну Київської обл.
29. Польові матеріали автора 1987р., с.Драбівка, Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл.
30. Ястребов А. Свадебные обрядовые хлебы в Малороссии // Киевская старина. - 1897. - №VI. - С.281.
31. Грушевський М. Історія української літератури. - Т.І. - К., 1993. - С.269.

Таццяна ТОЎСЦІК

СВАТАННЕ Ё БЕЛАРУСАЎ Ё 1930-1990 ГАДЫ Ё ГОМЕЛЬСКОЙ ВОБЛАСЦІ І ПАМЕЖНЫХ ДА ЯЕ ТЭРРЫТОРЫЯХ

Вяселлю беларусаў папярэднічае заключэнне дамовы аб ім – сватанне. Матэрыяламі да артыкула запісы аповядаў пра сватанне ў 1930 — 1990 гады ў Гомельскай вобласці і на памежных да яе тэрыторыях. Аўтар мае на мэце з дапамогаю структурнага аналізу паказаць разнастайнасць сватання і патлумачыць яго функцыянаванне. Задачамі працы з’яўляецца вылучэнне форм сватання, структуры сватання, вытлумачэнне структуры сватання. Падчас аналізу сватання аўтар адрознівала ўяўленні людзей пра сватанне і рэальна адбыўшыся выпадкі сватання. Даследаваннем вясельнай вуснапазатычнай творчасці і абрадаваасці беларусаў Гомельшчыны азначанага перыяду займаліся Бандарчык В.К., Піліпенка М.Ф., Фядосік А.С. і шматлікія іншыя навукоўцы, агляд асноўных прац якіх прыведзены ў [1, С. 5–35; 2, С. 5–12, 219–305], але структурны аналіз сватання не праводзіўся.

Пад сватаннем аўтар разумее дамову аб сватанні, прыход сватоў, згоду дзеўкі, хлопца пажаніцца, дамовы бацькоў і сваякоў пра шлюб і надзяленне маладых маёмасцю. Словам «сват» аўтар называе любага чалавека, які бярэ на сябе ролю сасватаць маладога ці маладую. На даследаванай тэрыторыі пад тэрмінам «сват» разумеюць тых, хто прыходзіць сватаць маладую ці маладога, а таксама гэта тэрмін сістэмы сваяцтва, пад ім разумеюць бацькоў мужа ці жонкі. Тэрмінам «хадзіць у сва`ты», «сваты`» у Гомельскай вобласці называюць прыход сватоў, тэрмінам «запоіны» называюць перыяд пасля моманта прыняцця супрацлеглым бокам хлеба і гарэлкі, прынесеныя сватамі, ці перыяд пасля прыходу сваякоў, ці перыяд пасля згоды нявесты на замужаства, ці наогул усё сватанне. Радзей выкарыстоўваюць словы «заручыны» — перыяд пасля прыходу сваякоў [1, С. 417; 3; 4] «магарыч» — перыяд ад прыходу сваякоў, «змовіны» — перыяд ад прыходу сваякоў [5]. Тэрмінам «прымак» называюць мужа, які жыве ў хаце жонкі. «Маладая», «нявеста» — гэтымі словамі называюць дзеўку, а «малады» — хлопца ад моманту іх згоды пажаніцца датуль, пакуль яны не згуляюць вяселле. «Дружкі» — гэта вясельны чын, якім азначаюць нежанатых сяброў маладога, якія на вяселлі

ствараюць дружыну маладога і выконваюць пэўныя рытуалы на вяселлі, такія як прыезд да маладой, выкуп маладой, ахова маладога, сядзяць і ездзяць паўсоль з маладым. Сваякамі ў Гомельскай вобласці лічаць усіх нашчадкаў прадзедаў і прабабуляў эга, усіх нашчадкаў эга, хросных бацькоў эга, кроўных сваякоў мужыка ці жонкі эга, а таксама мужыкоў і жонак ўсіх пералічаных асоб. Сваякоў называюць «радня», «сваі», «сваякі».

Тэрыторыя Гомельскай вобласці разам з Столінскім раёнам Брэсцкай вобласці уваходзіць у адпаведнасці з беларускай класіфікацыяй у Усходнепалескі і Падняпроўскі гісторыка-этнаграфічныя рэгіёны. Праведзеныя даследаванні паказалі, што перадвясельная абрадаваць у Гомельскай вобласці мае аднолькавую структуру і незафіксаванасць пэўных форм сватання і можа вытлумачацца слабой палявой даследаванасцю гэтага пытання. Гомельская вобласць з пункту гледжання сватання з'яўляецца досыць аднастайным рэгіёнам, і арэал сватання гэтага тыпу даходзіць да Падзвіння (Лёзненскі раён [6]), мае сваі аналагі на Украінскім Палессі [7, С. 298] і Падняпроўі [8], і адрозніваецца ад Заходняй Беларусі тым, што на ўсходзе у сваты («заручыны») ідзе хлопец з бацькамі і сватам, які прыходзіцца яму сваяком, а на захадзе – хлопец з сватам, які часта сваяком не з'яўляецца [1]. У гэтым рэгіёне ў сваты хадзілі сваякі маладога ці маладой: бацькі, дзядзькі, цёткі (часцей з роду бацькі), яны ж часцей за ўсё былі і хроснымі бацькамі маладых, браты, сёстры, дружкі маладога. Сваякі ад моманту іх станаўлення сваякамі ўжо маюць як адзін з сваіх абавязкаў сватанне. У Гомельскай вобласці не зафіксавана прафесія свата, плата свату за паслугі.

Чалавека, які ідзе сватацца, інфарматары называюць сватам, а на пытанне, кім прыходзіцца ён маладому ці маладой, адказваюць, напрыклад, старэйшым братам, ці дзядзькам маладога, ці хросным бацькам маладога. У Гомельскай вобласці існуюць розныя склады груп, ходзячых у сваты.

1. «Сват» і «малады з дружкамі». Сватам мог быць хросны бацька, ці старэйшы брат, ці дзядзька маладога [9].

2. «Сват» і «мужчыны з радні маладога» Сватам мог быць бацькаў брат ці хросны бацька [10].

3. «Хросныя бацькі, бацька, дзядзькі, цётка, малады з сябрам [11];

4. «Бацькі», «хросныя бацькі», «родныя браты», «сёстры і цёткі», «радня з бацькоўскага боку» [12];

5. «Два дзядзькі і цётка» [13];

6. «12-18 чалавек: бацькі, сёстры, браты, дзядзькі, цёткі» [14];

7. «Нявеста», «бацька», «цётка», «дзядзька», «пляменніца» [15].

Формы сватання.

У даследаваны перыяд існавала сватанне ў наступных формах:

1. Сватанне сваякоў хлопца да сваякоў дзеўкі.
2. Сватанне сваякоў дзеўкі да сваякоў хлопца [15].
3. Сватанне сваякоў дзеўкі да сваякоў хлопца, які згадзіўся стаць прымаком [16].
4. Сватанне сваякоў хлопца, які згадзіўся стаць прымаком, да сваякоў дзеўкі [14; 17; 18; 19].
5. Сватанне сваякоў хлопца да сваякоў удавы [16].

На даследаванай тэрыторыі Гомельскай вобласці і яе памежжа часцей сваякі хлопца ходзяць сватацца да сваякоў дзеўкі і інфарматары на пытанне: «Як у вас праходзіць сватанне?» – часцей апавядаюць пра сватання сваякоў хлопца да сваякоў дзеўкі. У вёсцы Альшаны Столінскага раёна апавядаюць як пра норму пра сватання сваякоў дзеўкі да сваякоў хлопца [15]. Іншыя варыянты сватання выяўляюцца даследчыкамі пры апытанні пра канкрэтныя выпадкі сватання.

Структура сватання.

Пры любой форме сватання структура абрада захоўвалася. Яна складалася з наступных элементаў.

1. Папярэдня дамова пра прыход сватоў.
 - 2.1. Прыход сватоў і атрыманне імі згоды бацькоў на шлюб.
 - 2.2. Атрыманне згоды на шлюб ад маладых.
 - 2.3. Замацаванне згоды на шлюб.
 - 3.1. Дамова бацькоў маладых пра вяселле і пра надзяленне маёмасцю маладых.
 - 3.2. Маладая (і малады) ці іх бацькі клічуць сваякоў.
 - 3.3. Дамова сваякоў пра вяселле. Бяседа.

1. **Папярэдня дамова пра прыход сватоў.** Малады прыходзіў да бацькоў маладой і дамаўляўся, што прыйдзе ў сваты. Ці сваячкі маці прыходзілі да маладога ці маладой і казалі, што род маладога ці маладой прыйдзе ў сваты.

У Петрыкаўскім раёне, в. Снядзін [17], хлопец звяртаўся да бацькоў дзеўкі:

«Я прыду, вашу дочку забяру у жону». Таксама было прынята дамаўляцца пра сватанне ў в. Карма Добрушкага раёна [20], в. Турцэвічы Калінкавіцкага раёна [12], Дарашэвічы, Галубіца Петрыкаўскага раёна [3], дзе з бацькамі дзеўкі пра сватаўство дамаўляўся хлопец. У Бабруйскім раёне, в. Цялуша [16], дамаўляцца па сватаўство хадзілі сваячкі маці. Неабходнасць этапу папярэдняй дамовы пра сватанне

можна патлумачыць тым, што сватанне ў месцах, дзе папярэднічала дамова, адбывалася з вялікай колькасцю сватоў – 12-18 чалавек, і сваякі дзеўкі павінны былі быць датэрмінова абвешчаны пра сватанне. У тых жа месцах, дзе сватоў была невялікая колькасць (3-7 чалавек), папярэдняя дамова была неактуальна. У гэтай сітуацыі часцей сустракалася скліканне маладой сваіх сваякоў ці месцамі скліканне маладой і маладым сваіх сваякоў.

2. Прыход сватоў і атрыманне імі згоды бацькоў маладых і маладых на шлюб.

Сваты, пераступіўшы парог, тлумачылі свой прыход. Адбываўся гандаль цёлачкі, казы, кабылкі ці наўпроста дзеўкі; гучалі просьбы пераначаваць; злавіць куніцу, якая выпадкова забегла ў двор.

У Бабруйскім раёне, в. Цялуша [16], сваякі дзеўкі сваталіся да сваякоў хлопца, які згадзіўся стаць іх прымаком на папярэдній дамове са словамі:

– Мы прыехалі з хлебам, з соллю і з жытам, і з аўсом і з пшаніцаю. Прыехалі з хлебам, з соллю і з пшаніцаю, і з краснаю дзявіцаю.

Сваякі хлопа адказвалі:

– А ў нас хлеб і соль і авёс, жыта. У нас маладзец красівы есць.

У Столінскім раёне, в. Альшаны [15], сваякі дзеўкі сваталіся да сваякоў хлопца так: «От мы чулі, што ў вас е конік. А ў нас е сено. Мо вам трэбо сено коніку купіць, то ў нас е».

У Брагінскім раёне, в. Задуб'е [21], «сваты прыходзяць з такой таргоўляй:

– Гаворят, што у вас тут прадаецца, гаворят, цёлачка. Вот нам нада ў двор такая скаціна харошая.

– Ну у нас такой, што прадаць нету, – но показывають, – мы покажем свой товар.

А патом гавораць:

– Если вам понравилась наша цёлачка, мы можэм сходзіцца на какіе-то ужэ дзеньгі, по такой-такой цане.

Ну і вот сваты выстаўляюць на стол сваю водку, сала. А если ані не саглашалісь, значыт ані гаварылі такія вешчы:

– Мы не прінімаем ваших хлеба-солі. Мы не хотім вашего хлеба-солі. І згаворы у нас не состоіцца.

Адпраўлялі з такімі славамі сватоў.»

У Петрыкаўскім раёне, в. Снядзін [17], пры сватанні можна было пачуць такі дыялог:

– Цёлку прадаюць?

– Якую цяліцу?

– Што скача з пачы на паліцу

– Такая цёлачка у нас е.

Таксама гаварылі «Хто называе там цёлка зашла [...], хто куніца зайшла ў двор, а у нас ахотнік. Да, стралец-маладзец на жэніха. По следу куніцы зайшоў ў еты двор.» [13].

Дзеля таго, каб засватаць дзеўку ці хлопца рытуальныя словы, якія папярэднічаюць атрыманню згоды на шлюб не з'яўляюцца абавязковымі, яны з'яўляюцца паведамленнем, што ў хату прышлі менавіта сваты, а не суседзі ці аднавяскоўцы.

Сваты прыносілі з сабой хлеб, соль, гарэлку, сала. Прыняцце гэтых прадуктаў бацькамі маладых было ўжо згодай на шлюб. Таксама атрыманне сватамі згоды маладой ці маладога ажыццяўлялася ў дзеяннях, звязаных з гэтымі прадуктамі: разразанне маладой хлеба, выпіванне гарэлкі, звязанне дзвух бутэлек, абмен пірагамі ці выказ згоды на словах.

У Брагінскі раён, в. Гдзень [22], сват, каб атрымаць згоду маладой, прасіў яе разрэзаць прынесены сватамі хлеб: «Разрэж, маладая, ужэ хлеб».

У Жыткавіцкім раёне, в. Старажоўцы [19], згоду маладой азначала бутэлька гарэлкі і пірог, прынятыя ад сватоў. «Згодны — стаўляюць бутэльку водкі і пірага. До запоін. Молоды стаўляе з сватамі.»

У Ельскім раёне, в. Валаўск [13], «малады налівае, берэ стакан ілі там румка, стакан у платочак, вымае з кармана і як абычна бацька хросны, налівае румку эту поўную і кідае ў стакан еты, у водку кідае мелоч, копейку абычна медную. Ну еслі маладая сагласна канешне іці за его замуш, дак яна выпівае эту румку. Надпівае. Глаўнае, што ўзяла ў рукі. І ўсё садзяцца за стол сваты. Ужэ ее радзіцелі угошчаюць сватоў. А еслі адказ, ўсё. Маладая не берэ румку ў рукі.»

Дзеля змацавання згоды на шлюб, рытуальнага вызначэння іх стану сватоў павязвалі ручнікамі праз плячо. Гэтае дзеянне было вельмі распаўсюджана на тэрыторыі Гомельскай вобласці пры сватанні, але магло пераносіцца і на вяселле. Яшчэ адной формай замацавання згоды былі падарункі сватам (рушнікі, кашулі, палатно), якія ў пэўных месцах тут дарылі і на сватанні, а не на вяселлі.

Этап атрымання згоды маладых і іх сваякоў на шлюб мог быць фармальным, калі згода была атрымана на папярэдняй дамове. Нефармальнай заставалася частка абмеркавання матэрыяльнага ўнёску абодвух бакоў у новаствораную сям'ю

3. Дамовы бацькоў і сваякоў маладых.

Бацькі дамаўляюцца калі будзе вяселле, колькі будзе гасцей, колькі выдаткаваць грошаў; а таксама – дзе маладыя будуць жыць, што дадуць у пасаг дзеўцы, якую частку бацькоўскай гаспадаркі атрымае малады.

Пасля дамовы пра шлюб у той жа дзень маладая (а часам і мала-

ды) ходзяць па вёсцы і клічуць сваякоў на сватанне. Малады клікаў сваіх сваякоў, калі ён быў з той жа вёскі, што і маладая. Калі бяседа сваякоў адбывалася не ў той жа дзень, што дамова пра шлюб, то запрашаць на бяседу сваякоў маглі як маладая, так і іх бацькі. Сваякі паведамляюць пра свой удзел у вяселлі, пра выдаткі, якія яны могуць прыняць на сябе.

У Петрыкаўскі раён, в. Снядзін [17], на дамовах адбывалася такая размова:

– А дзе ж будуць молодыя жыць?

– Ну, будзем глядець. У нас поживуць, у вас поживуць.

Хату будуюць: «Половина вашае работы, половина нашае». А ў в. - Дарашэвічы таго ж раёну [3] «бацька хлопца стараецца зрабіць хату. Даваў каня ці вала, як аддзяляўся».

У Чачэрскім раён, в. Залессе [9], «первы дзень ужэ сватаюцца, на втары ужэ дагаварывалісь, када свадзьба, што свадзьба, дзе гуляць — у жаніха, у нявесты, двух дамах.»

У даваенны і пасляваенны час дамова пра пасаг была даволі рэдкай у Гомельскай вобласці. Гэта тлумачыцца тым, што ў гэты час, у адрозненні ад заходніх абласцей Беларусі, сяляне не мелі ўласнай зямлі і мала жывёлы, і гаспадар не мог выдзеліць сваім дзецям ні зямлі, ні каня, ні каровы, ні пабудоваць хаты. Маці ж працягвала выдзяляць сваёй дачцэ тканае.

Высновы.

У Гомельскай вобласці і памежных да яе тэрыторыях адсутнічаюць прафесіянальныя сваты. Не ўсе этапы сватання былі раўнаважны і абавязковы. Так як сватанне ўяўляе сабой дамову маладых і іх сваякоў пра вяселле і матэрыяльны ўнёсак абодзвух бакоў у новаствораную сям'ю (незаўсёды), то абавязковым этапам сватання было атрыманне згоды маладых і іх сваякоў на шлюб. На другім месцы па вартасці знаходзяцца дамовы пра вяселле і надзяленне маёмасцю маладых, бо пачаць сямейнае жыццё без маёмасці было проста немагчыма. Калі існавала папярэдняя дамова пра прыход сватоў, бацькі асобы, якую сваталі, адразу клікалі сваіх сваякоў на сватанне, таму не мелі патрэбы клікаць іх пасля прыходу сватоў. Цалкам рытуальнымі і тэатральнымі з'яўляюцца першыя словы, сказаныя пры ўваходзе сватоў у хату.

Разнастайнасць форм сватання натуральна. Нішто не перашкаджае сватацца сваякам дзеўкі да хлопца. А вялікую колькасць сватання сваякоў хлопца да дзеўкі можна вытлумачуць патрыярхальнай сістэмай гаспадарання і кіравання ў даваенныя і пасляваенныя гады XX стагоддзя на тэрыторыі Гомельскай вобласці і яе памежы.

Крыніцы

1. Вяселле: Абрад / Уклад., уступ і каментар К А. Цвіркi. – Мн. Бел. Навука, 2004. – 683 с
2. Беларусы. Т. 5 Сям'я. / В К. Бандарчык, ГМ. Курыловіч, Т.І. Кухаронак і інш – Мн : Бел навука, 2001 – 375 с.
3. Архіў ГГКА «Талака» Петрыкаўскі раён 1999. Запісана Л.Шчыраковай у в Дарашэвічы Петрыкаўскага р-ну Гомельскай вобл ад Леўчук Марыі Рыгораўны (1939) г.н. у 1999 г.
4. Архіў ГГКА «Талака» Лоеўскі раён 1999 Запісана Л Шчыраковай у в Казіміраўка, Лоеўскага р-ну Гомельскай вобл ад Бондар Софіі Дзмітрыеўны, 1937 г н у 1999г
5. Архіў ГГКА «Талака» Рагачоўскі раён 2004 Запісана Т Тоўсцік у в Лучын Рагачоўскага р-ну Гомельскай вобл ад Сцяпанчыкавай Веры, 1930 г н. у 2004 г
6. Архіў ГГКА «Талака» Лёзненскі раён 2005. Запісана Т Тоўсцік і Дз. Канаплянікавым у Лёзненскім раёне Віцебскай вобласці ў 2005 г
7. Полісся Украіны: матэрыялы історыко-этнографічнага даследавання. 1996 - Львiв, 2003. Вип. 3 У межрiччi Ужi і Тетерева. - 340с.
8. Архіў ГГКА «Талака» Іншаземцы 2005 Запісана Т. Тоўсцік ў 2005 ад Поезнік Інны Іванаўны, 1982 г. з с. Іракліў Чорнобаіўскіі р-н, Черкаська обл.
9. Архіў ГГКА «Талака» Чачэрскі раён 1995. Запісана Л.Шчыраковай у в. Залессе Чачэрскага р-ну Гомельскай вобл ад Талкуновай Еўдакіі Ягораўны (1942)г.н у 1995г.
10. Архіў ГГКА «Талака» Жыткавіцкі раён 2003. Запісана Т.Тоўсцік у в. Новыя Залюцічы Жыткавіцкага р-ну Гомельскай вобл. ад Майстрэнкі Надзеі Паўлаўны (1916) г.н. у 2002г.
11. Архіў ГГКА «Талака» Жыткавіцкі раён 2003. Запісана Т. Тоўсцік у в. Новыя Мілевічы Жыткавіцкага р-ну Гомельскай вобл. ад Дуброўскай Ганны Усцінаўны (1943)г.н. у 2002г.
12. Архіў ГГКА «Талака» Калінкавіцкі раён 2001. Запісана Т.Тоўсцік у в. Турцэвічы Калінкавіцкага р-ну Гомельскай вобл. ад Бягун Алены Іванаўны, 1936 г н. у 2001 г.
13. Архіў ГГКА «Талака» Ельскі раён 1997. Запісана В. С. Новак у в. Валаўск Ельскага раёна Гомельскай вобл. ад Шарай Надзеі, 1907 г нар. у 1997 г.
14. Архіў ГГКА «Талака» Петрыкаўскі раён 1999. Запісана Л. Шчыраковай у в. Славінск Петрыкаўскага р-ну Гомельскай вобл ад Пінчук Марыі Антонаўны, 1948 г. н. у 1999 г
15. Архіў ГГКА «Талака» Столінскі раён 2003. Запісана Т.Тоўсцік у в. Альшаны Столінскага р-ну Гомельскай вобл. ад Сімановіч Анастасіі Мікалаеўны (1932) г.н. у 2003 г.
16. Архіў ГГКА «Талака» Бабруйскі раён 2003 Запісана Т.Тоўсцік у в. Цялуша Бабруйскага р-ну Гомельскай вобл. ад Лось Валянціны Міхайлаўны, 1941 г. н. у 2004 г.
17. Архіў ГГКА «Талака» Петрыкаўскі раён 2005. Запісана Т.Тоўсцік у в. Смедзін (Снядзін) Петрыкаўскага р-ну Гомельскай вобл ад Мельнікавай Вольгі Андрэеўны 1934) г. н у 2005 г.
18. Архіў ГГКА «Талака» Рагачоўскі раён 2004 Запісана Т Тоўсцік у в. Курганне Рагачоўскага р-ну Гомельскай вобл. ад Чумаковай Ніны Якаўлеўны, 1928 г. н. у 2004 г.
19. Архіў ГГКА «Талака» Жыткавіцкі раён 2003 Запісана Т.Тоўсцік у в. Старажоўцы Жыткавіцкага р-ну Гомельскай вобл ад Рыдзецкай Ніны Максімаўны, 1932 г. н. у 2003 г.
20. Архіў ГГКА «Талака» Добрушскі раён 2004 Запісана Т.Тоўсцік у в. Карма Добрушкага р-ну Гомельскай вобл. ад Хацко Ганны Рыгораўны, 1931 г. н. у 2004 г.
21. Архіў ГГКА «Талака» Брагінскі раён 1997 Запісана В. С. Новак у в. Задуб'е ад старой кабеты ў 1997 г.
22. Архіў ГГКА «Талака» Брагінскі раён 1997 Запісана В. С. Новак у в. Гдзень ад старой кабеты ў 1997 г.

Тетяна ПАРХОМЕНКО

ТРАДИЦІЇ ВЕСІЛЬНИХ ОБРЯДІВ РІВНЕНСЬКОГО ПОЛІССЯ

Після народження найважливішою подією в житті людини було її весілля, адже з обранням подружньої пари пов'язувались надії на майбутнє життя. Згідно з народними віруваннями, певною мірою прихильність долі залежала від правильного дотримання канонів обряду, тому під час весілля намагалися старанно виконувати ті приписи, значення яких особливо зростало в переломні моменти життя людини. Обов'язковими атрибутами таких обрядів був мед як напій, як компонент страви або як окрема страва, а також віск у вигляді весільної свічки.

Обрядодії, пов'язані з приготуванням короваю, з його розподілом свого часу вивчав М. Сумцов, який порівняв способи приготування українського короваю та болгарського «медніка» [5, 197]. На території Рівненського Полісся, у с. Федорівка Сарненського р-ну (1995 р.), при ритуальному замішуванні тіста на коровай коровайниці співали: На широкій вулиці (два рази) / Збиралися коровайниць... / Несли муку та й пшеничною (два рази), / А водицю все криничною... / А яєчка із старих курок (два рази) / А медочок із ярих бжол... [7, 9]. Близький варіант пісні був записаний В. Доманицьким у першій половині 90-х рр XIX ст. [10, 71]. Характерно, що продукти для замішування короваю коровайниці приносили з різних кутків села, а скуштувати коровай пізніше мала вся весільна громада. Невипадково процес випікання короваю супроводжувала пісня, в якій згадувалась присутність на весіллі всього роду: Рості, короваю, (два рази) / Да з Божого рай. / Бо наш род великій, (два рази) / Шоб було чим мерить. / Й у печі високий, / На столі широк .. [15] За своїм характером обряд розподілу короваю є колективною жертвовою трапезою, де кожний із присутніх у дарунок від молодих отримує свою частку обрядової страви. Натомість він має залишити молодим власний подарунок. Основною ідеєю ритуальної трапези був перерозподіл сукупних благ роду. Обрядова їжа, складовим компонентом якої є мед, набуває символічного значення, яке, можливо, уже не усвідомлюється носіями традиції.

Мед був не лише компонентом короваю, але й обрядовим хмільним напоєм під час випікання короваю та після обрядового занесення його до комори. Процес випікання весільного короваю обов'язково

супроводжувався частуванням коровайниць медом. Архівні матеріали засвідчують, що такого звичаю дотримувалися в ряді сіл Рокитнівського р-ну Рівненської обл.: у Старому Селі, Сновидовичах, Біловіжі, Березовому, Дроздині [9; 229, 3, 18, 196, 258]. Зокрема, у першому селі під час частування коровайниць медом співали:... *Ой у печі коровай їче, / Коровайночок кліче: / - Ой де мої коровайночки? / Ой на меду да запіліса, / Вони по мнє да забуліса..* [9, 229]. За народними уявленнями, весільний обрядовий хліб є уособленням долі подружжя, а тому коровай необхідно було особливо берегти, пильнувати за його випіканням. В цьому ж селі під час ритуального частування медом остерігалися викрадання короваю хлопцями.

Сюжет коровайних пісень, у яких коровайниці медом «запіліса» та забули про коровай, характерний для українсько-білоруського пограниччя [9; 196, 409]. Відзначити завершення процесу випікання короваю обрядовим частуванням було заведено в сс. Біловіжі і Сновидовичі Рокитнівського р-ну Рівненської обл. *Наш Іванко в свого батенька любий син. / Як сирий, то нехай ще печецця, / А як печоний, то нам чаша меду воллєца. / Де тиє ковалі живуть, що гострие сокири кують, / Бо треба піч рубаті, коровай виматі...; Ой де той пошов господар, / Нехай внесе меду збан, / Нехай випутить коровай, / Да поставимо на столі, / На переборчастой скатерті* [9; 18, 3]. Архівні матеріали, присвячені вивченню Рівненського Полісся, що були зібрані Г. Пашковою, доповнюють дані В. Доманицького (сс. Яполоть, Збуж, Жалти, Волька): *Помостімо дві лавочки, / Посадімо коровайничкі, / Дамо їм меду пити, / Щоб уміли пісні піти* . [10, 71].

Зауважимо, що традиція ритуального пригощання коровайниць медом, засвідчена і друкованими джерелами 70-х рр. XIX ст. [8, 241 № 565], [8, 244 № 581]. Не лише тексти коровайних пісень, але й описи ритуальних дій підтверджують весільний звичай пригостити коровайниць горілкою з медом. Так, у с. Дроздинь Рокитнівського р-ну Рівненської обл., посадивши коровайниць за стіл, весільний староста наливав у миску горілку, засичував її медом та ложкою розливав у маленькі чарки [9, 258]. Про пригощання учасниць коровайного обряду горілкою згадується і в матеріалах П. Чубинського [8, 240].

Під час коровайного ритуального дійства, пов'язаного як з випіканням короваю, так і з його розподілом, важливе значення надавалося воскової свічці. Вона була присутня на всіх етапах весілля: при виготовленні короваю, його прикрашанні, під час весільного обряду «змагання» короваїв, а також при ритуальній трапезі та розподілі короваю. Свічка повинна була горіти впродовж усього процесу замішування, випікання, прикрашання короваю. Експедиційні записи, зроблені нами в сс. Вітковичі [14] та Білка [11], [12] Березнівського р-ну

Рівненської обл., засвідчують, що воскові свічки на весілля мав викачати хрещений батько молодой. Згідно даних інформаторів, у наш час такі свічки переважно роблять у день весілля, проте раніше їх виготовляли обов'язково в суботу, у той день, коли відбувався обряд випікання короваю [11], [12]. Хрещений батько «качав» декілька маленьких свічок для оздоблення короваю, а також одну велику свічку для обряду злучання свічок на порозі молодой. Звичай виготовляти весільні свічки хрещеними батьками молодой та молодого був зафіксований нами і в Рокитнівському р-ні Рівненської обл [17]. Тим не менше, ми не можемо залишити поза своєю увагою і той факт, що в фольклорних записах XIX ст. особою, яка мала виготовити свічку, називався «батенько» [8, 232]. Чи був він рідним батьком дівчини або парубка, чи їхнім названим,

хрещеним батьком - важко сказати, адже, за народною традицією, батьком називали обох чоловіків. На нашу думку, в даному випадку батько виконував теологічну функцію. Згідно народних уявлень, божество/дух-предок був присутнім під час всього весілля та освітлював його найважливіші обряди. Це було своєрідне благословення, освячення ритуальних дій, в даному випадку – освячення ритуалу випікання короваю.

Значно рідше «сучити» свічки для короваю та свах мали хрещені матері молодих. Такий звичай побутував наприкінці XIX ст. на території сучасного Костопільського р-ну Рівненської обл [10, 72]. Можливо, обрядова спеціалізація обумовлювалась особливим зв'язком жінки з домашнім вогнищем



*Г.Гень – у дівочому народному костюмі.
Село Козлин
Рівненського р-ну 30-ті роки XX ст.
Фонди Рівненського обласного
краєзнавчого музею.*

Під час обряду випікання короваю заслуговує на увагу архаїчний звичай прикріплення воскових свічок до «пікальної» діжі (тієї, в якій замішували тісто на коровай). Відомості про нього нам вдалося зафіксувати від переселенки з с. Королівка Поліського р-ну Київської обл. [18]. Згодом свічки святили в церкві під час вінчання та «злучали» в молодого. За даними О. Топоркова, на території Чернігівського Полісся до діжі прикріплювали чотири свічки навхрест [6, 119]. Коровайниці виймали тісто з діжі, всередину неї встромляли ніж та співали: *Коло діжи чотири ножи, / А пятий на послугі, / Коло діжи свічи палають, / А на столі коровай бгають* [6, 119-120]. Після того, як коровай був посаджений у піч, діжу піднімали на руках до стелі, підкидали, інколи розбивали. Подібний звичай був зафіксований і в 70-х рр. XIX ст. [8, 227].

Наступний етап коровайного обряду - виймання короваю з печі та його оздоблення. Особливістю обрядів Рівненського Полісся був звичай прикрашати коровай «шишками» з восковими свічками. Ще в етнографічних джерелах XIX ст. було зафіксовано, як в найбільшу з п'яти шишок, що знаходилася в центрі короваю, встромляли п'ять зліплених разом свічок. Інший різновид звичаю - обтикання короваю свічками по колу [8, 236]. З архівних джерел, присвячених вивченню Рівненського повіту, дізнаємося, що для шишок брали двійчасті або



О Теодорович – дружка молоді з братом
Село Шубків Рівненського р-ну, 40-ві роки XX ст
Фонди Рівненського обласного краєзнавчого музею

трійчасті дерев'яні «вилки» - гілки з дерев [10, 72]. Їхні діалектні назви - «гульки» в Костопільському р-ні, «ріжки» – у Млинівському [2, 112]. Гілочки з дерев обмащували яйцем, після чого обгортали тістом. На території Костопільського р-ну виготовляли чотири малі шишки та п'яту велику. В останню загортали дві копійки. Найбільша шишка мала знаходитися посередині короваю [10, 72]. Після того, як коровай був вийнятий з печі, на шишках запалювали три свічки та співали. *Хто ключами бразне, / Той коровай візьме, / Через три пороги / До нової комори* [10, 73]. Дружко мав віднести коровай до комори на «віку» від хлібної діжі.

Звичай прикрашати коровайні шишки восковими свічками підтверджують також експедиційні записи, зроблені нами в різних селах Березнівського р-ну. Так, у с. Вітковичі шишки робили з березових гілочок на п'ять «рогів», кожну шишку прикрашали свічкою. Виконували обрядову пісню: *Ішов коровай через ринок, / Убравса в барвінок, / Йшов через мєсто, / Убравса в тєсто* [13]. У с. Яринівка на коровай ставили або одну двійчасту та одну трійчасту гілку з п'ятьма свічками, або дві з подвійним та одну з потрійним розгалуженням з сімома свічками [19]. Шишки з «гольками» або «рожніцями» були зафіксовані нами і в с. Білка [11], [12]. За традицією, перший раз свічки запалювали на шишках під час «вбирання» короваю; обряд супроводжувала пісня: *Коровай, наш раю, / Я тебе вбіраю / У рожовіс квети, / Шоб любіліся діти (два рази)* [11], [12]. Вважаємо, що в наведених прикладах свічка виступала символом достатку, родючості, слугувала окрасою короваю.

Весільну свічку, яку використовували під час об'єднання молодих у спільну родину, потрібно було прикрасити символічними атрибутами. Серед них могла бути червона стрічка – атрибут, характерний для багатьох язичницьких обрядів [8, 221] [18]. Іншим атрибутом оздоблення короваю та свічок був символ дівочості – калина: *Ой дай-те нам свічки, / Підемо до річки / Да калини памати, / Коровай вбирати* [8, 229]. Варіант цієї пісні було зафіксовано нами в с. Вітковичі Березнівського р-ну: *На долину, сестриченьки, / На долину, / Да по чирвону ю калину. / Да будемо калиноньку / Ломати / Да девочки коровай / Убирати... [14].*

Поряд з весільною свічкою у весільних піснях згадуються такі рослинні символи, як рута, м'ята, хрещатий барвінок [8, 221]. На Рівненщині хрещена мати молодого співала: *Яри пчулоїкі, / Полетіте в чотири буройкі, / Прінесіте вущечку / Іванку на свічечку. / Я свічку сучу, / Три зіплечка кладу: / І руту, і мяту, і червоної квіти, / Щоб любілися наші діти* [10, 72]. Наші експедиційні записи засвідчують, що традиції використання барвінку як обов'язкового атрибуту весіль-

ної свічки дотримувалися в багатьох селах і Рівненського Полісся, і Київського Полісся [15], [16], [17], [18]. Зауважимо, що названі рослини використовувалися не лише у весільних, але і в поминальних обрядах [4, 65].

Експедиційні матеріали з с. Яцьковичі Березнівського р-ну засвідчують, що супутнім атрибутом весільної свічки могли бути злакові рослини, зокрема жито [20]. Напевно, не випадково під час ритуалу випікання короваю злакові культури згадували в Овруцькому Поліссі [8, 236] та на Гуцульщині [2, 116]. Тут з обрядовою метою використовували зерно вівса. Семантика зерна як символу вічності життя широко застосовується в традиційній культурі індоєвропейців і в аналізованому нами ритуалі була покликана забезпечити молодим довге життя та достаток в родині...

Впродовж століть на території Київського, Житомирського, Рівненського Полісся ознакою «гарного» весілля слугував мед. Звичай «колотити ситу» батькам та родичам молодій на знак того, що молода зуміла зберегти ознаки дівочтва до весілля, широко побутував на Рівненщині. За традицією, медом частували приданих після обряду комори.

Під час дороги до батьків і «приданих» молодій співали весільну пісню, в якій мед виконував роль обрядового частування за добре виховану дочку: *...Ой меде наш, меде, / Ой зять тестя веде / За білу ручку, / За хорошую дочку* [9, 25]. Така пісня була відома не лише в с. Біловіж, але і в с. Березове Рокитнівського р-ну [9, 206]. У с. Томашгород Рокитнівського р-ну найбільшу честь за добре виховану дочку віддавали матері молодій: *Ой меде наш, меде, / Да й зять тещу веде / За білу ручку, / За хорошую дочку* [9, 55]. Невипадково у весільних піснях поліщуків час оголошення гарної новини супроводжується такими епітетами, як «добра година» настала», а деякі рядки текстів римується з словосполученням «привіоз батенька на славу» [9, 205].

У с. Біловіж Рокитнівського р-ну славою для роду молодій було відзначити «чесність» дівчини, приготувавши не лише «ситу» для приданок, але й здійснивши обряд «биття» печі, «знищення» лав. Якщо молода ставала на хлібну діжку, приданок частували «ситою», і вони разом з матір'ю молодій починали стрибати по лавах. Згідно звичаю, три рази навколо столу попереду приданок повинна була стрибати мати молодій. Ритуальні скоки супроводжувала пісня: *Десь ми не приданки, / Як не помимо лавки, / І печі не звалили / І слави не зробили* [9, 26].

У с. Залав'я Рокитнівського р-ну батькам «хорошої дівки» також давали горілку з медом, а «придані» (рід молодій) мали заспівати в

хаті молодого пісню «Наші придані п'яні, всі лави поломали...» або «То ж ми не приданки, бо не поламали лавки...» [9, 40]. Горілку з медом після вдалого обряду комори заведено частувати запрошених не лише в селах Рокитнівського р-ну, але і в с. Крупове Дубровицького р-ну [9, 126], а також, згідно наших експедиційних записів, у с. Королівка Поліського р-ну Київської обл. [18]. В останньому селі виконували пісню «Як поселі приданки, да вогнулися лавки...» [18].

Традиція відзначати порядність молодої обрядовим частуванням медом підтверджується не лише ритуальними діями, але й фольклорними текстами весільних пісень. Невипадково під час від'їзду до молодого молода запрошує свого брата разом з нею їхати до нової оселі, адже вона знає, що сорому за її поведінку він не відчуватиме: *Сестра брата просить / Да клубок меду носить. / - їдь, братко, за мною, / За русою косою. / Там тобі добре буде, / Солодкий медок буде / І сороба не буде* [9, 8].

За даними В. К. Борисенко, в окремих селах Рівненського та Житомирського Полісся як молода, так і молодий повинні були пройти випробовування діжею: «Наречені, якщо були «чесні», мусили вклинитися діжі й доторкнутися до неї правою ногою» [2, 120]. Згідно місцевих уявлень, якщо «нечесна» дівчина наважиться стати на хлібну діжу, то сім років не родитиме пшениця, жито; не буде вестися худоба; не народжуватимуться діти [1, 85]. Інший варіант обряду був відомий на Білоруському Поліссі: коли приїжджали до молодого, його мати виносила хлібну діжку, на яку першим ступав маршалок, за ним молодий, а тоді молода. Кожного з них сваха тричі частувала медом [9, 407].

Отже, аналіз весільного фольклорного й етнографічного матеріалу Рівненського Полісся в порівнянні з аналогічними матеріалами з інших регіонів України дає можливість зробити висновок, що продукти бджільництва були сталими атрибутами багатьох весільних обрядів. Визначаючи символіку меду й воску в коровайній обрядовості, зауважимо, що вони фігурують разом із такими ритуальними символами, як зерно, гроші, а тому їхня семантика стосується ідей щедрості, родючості, багатства, символічного викупу та очищення. Аналіз весільних фольклорних текстів та обрядових дій, пов'язаних з «коморою», дозволяє стверджувати, що мед був ознакою гарного весілля. Як правило, його використання було зумовлене результатом випробовування молодої (молодого) хлібною діжкою. Вивірене віками весільне дійство мало на меті не лише узаконити новий статус молодого подружжя, але й магічними обрядовими атрибутами забезпечити його добробут, здоров'я та щастя. Весільні обряди із застосуванням меду та воску й досьогодні не втратили свої актуальності

I. Використана література

1. Байбури́н А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / РАН Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) – СПб : Наука, 1993 – 238 с.
2. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні. Історико-етнографічне дослідження / АН УРСР Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського; відп ред. М. М. Пазяк - К : Наук думка, 1988 - 192 с
3. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: [У 3 кн., 6 т.] – Факс. Вид. - К : АТ «Обереги», 1994. – Кн. I, т. 1. – 148 с.
4. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка – К. Либідь, 1994. – 384 с («Літературні пам'ятки України»). – Укр., рос мовами.
5. Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов. Избранные труды / РАН, Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая – М.: «Восточная литература» РАН, 1996 – 296 с.
6. Топорков А. Л. Дежа // Этнолингвистический словарь славянских древностей. Проект словаря. Предварительные материалы / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики, Ред. кол.: Н. И. Толстой (отв. ред.) и др. – М., 1984. – С. 115-123.
7. Торчик В. Г. Коровайні мотиви Сарненщини - Рівне, 1996 - 29 с.
8. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим обществом. Юго-западный отдел: Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. - СПб., 1872-1878. – Т. 1-7. - Т. 4. Родины, крестины, свадьба, похороны – 713 с

II. Рукописні матеріали

9. ІМФЕ. Фонд 14-5. – Од. зб. 436. – 400 арк.
10. ЦНБ. Фонд 1. – Од. зб. 33496. – 107 арк.

III. Географія обстежених автором поліських пунктів

11. Зап. у 1999 р. в с. Білка Березнівського р-ну Рівненської обл. від Євсенко Євгені Юхимівни, 1930 р.н
12. Зап. у 1999 р. в с. Білка Березнівського р-ну Рівненської обл. від Євсенко Марії Іванівни, 1927 р.н
13. Зап. у 1999 р. в с. Вітківичі Березнівського р-ну Рівненської обл. від Миронця Іллі Романовича, 1926 р.н
14. Зап. у 1999 р. в с. Вітківичі Березнівського р-ну Рівненської обл. від Рабчун Ганни Лаврентівни, 1924 р.н
15. Зап. у 1998 р. в с. Кам'яне Рокитнівського р-ну Рівненської обл. від Ковальчук Галини Михайлівни, 1944 р.н
16. Зап. у 1999 р. в с. Кісоричі Рокитнівського р-ну Рівненської обл. від Євпат Олександрі Степанівни, 1918 р.н
17. Зап. у 1999 р. в с. Нетреба Рокитнівського р-ну Рівненської обл. від Довгала Петра Тимофійовича, 1925 р.н
18. Зап. у 1999 р. в с. Сезенків Баришівського р-ну Київської обл. від переселенки з с. Королівки (родом з с. Сидоровичі Іванківського р-ну) Макарівського р-ну Київської обл. Ющенко Антоніни Петрівни, 1935 р.н
19. Зап. у 1995 р. в с. Яринівка Березнівського р-ну Рівненської обл. від Потапчук Ніни Василівни, 1933 р.н
20. Зап. у 1999 р. в с. Яцьковичі Березнівського р-ну Рівненської обл. від Шевчук Тамари Петрівни, 1922 р.н

Тетяна ЧЕРНІГОВЕЦЬ

ВЕСІЛЛЯ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ

(за фольклорно-етнографічними матеріалами,
записаними в Камінь-Каширському р-ні Волинської обл.)

Весільна обрядовість є однією з найбагатших форм художньої культури Волинського Полісся, в якій синтезувались народна пісенна, музична, хореографічна, поетична, театральна та декоративно-ужиткова творчість. Як найбільш стійкий компонент художньої культури етносу, вона виконує важливу функцію – трансмісію народних традицій – художнього діалогу поколінь [16]. Високу оцінку йому дає у своїй роботі «Художня творчість у системі національної культури» Н. Старовойтова: «...вона завжди залучала різні верстви населення до осмислення навколишнього світу, розуміння свого місця в ньому, активно впливала на формування світоглядних орієнтирів людей, суспільного менталітету, потреб власної участі в творчому процесі...» [11].

Весільна обрядовість в Україні була предметом дослідження Хв.Вовка, Й.Лозинського, В.Охрімовича, А.Малинки, Г.Калиновського, П.Литвинової-Бартош, Н.Здоровеги, В.Борисенко, однак локальні типи українського весілля та його естетичні й педагогічні цінності залишаються маловивченими [2].

Весільна обрядовість – форма художнього та естетичного відтворення людиною одного з найважливіших етапів життя – створення сім'ї, тому цікавим є також процес колективної діяльності навколо індивідуального комплексу обрядодій, пов'язаних із оформленням шлюбу [2].

Аналізуючи змістовий аспект поліського весілля, можна порівняти його з розмаїтою народною оперою [7], де вишукана режисура та багатий пісенний, музичний, хореографічний, поетичний, театральнo-ігровий матеріал. О.Правдюк відзначає, що «значення народних весільних звичаїв виходить за межі національної культури, і українське весілля поряд з такими перлинами світової класики, як грецький епос, міфологія, індійські Веди, фінські руни, російські биліни, можна віднести до надбань загальнолюдської культури» [3].

Пісні – найбільш поширений жанр весільного фольклору, ними супроводжуються всі весільні обрядодії. Образна система пісень відображає святкову дійсність [15]. І.Франко, ознайомившись з весільни-

ми піснями села Лозин Стрийського повіту, писав: «...а кілька там пречудових образів, чуття, здорових, ясних і правдивих людських поглядів на життя!»...[13]. Весільні пісні класифікуються за рядом ознак: у залежності від обряду, події та адресата. Так, у системі поліського пісенного фольклору виділяються пісні коровайні, величальні, гостинні, прощальні, вітальні, наказові, похвальні тощо [17]. Адресуються вони молодим, їх батькам, боярам, перезвам, свахам, дівчатам, парубкам, світилкам, старості, музикам. Ось одна із коровайних пісень, що розповідає про початок весілля:

*На вгорді зіллє, за городом зіллє,
А в нашого Іванка почалось весіллє.*

Інша нагадує про звичай wspomaganня - скинутися молодому «на дорогу»:

*Ой ходить-ходить Іванко по роду
Та й збирає родиною до столу:
– Ой збирайся, моя родино, до столу,
Бо поїдимо в далеку дорогу.
Бо поїдимо в далеку дорогу
Та привезем Лідочку додому.*

Піснею вітаються бояри, коли заходять до сватової хати на весільну гостину:

*Слава Богу, свату, у вашу хату,
У ваші пороге, щоб були всі дуже здорове...*

Не обходилося і без величальної молодії, де оспівується її краса:

*Винось, мати, діжку – везе син невістку:
Високу, як ялену, червону, як калену...*

Крім обрядових, на весіллі звучать різноманітні побутові пісні з переважанням веселих, життєрадісних, жартівливих за змістом:

*Граї, музико, не дури,
Бо кусають комари:
То за ноги, то за п'яти –
Не дають постояти.*

Характеризуючи смислове та мелодійне багатство весільного мелосу, слід відзначити, що для різних моментів святкового дійства використовуються одні й ті ж мелодії, і цим самим зумовлюється гнучкість окремих інтонаційних формул «У поліському весіллі переважає хорівий спів – урочистий, емоційний. Виконавцями є певні групи весільних чинів, в окремих обрядодіях – всі учасники святкового дійства (пісня до розподілу короваю) тощо» [8]

У піснях на Поліссі глибоко відображається емоційне естетичне ставлення до дійсності, дається висока оцінка сутності людини, її ролі в життєтворчому процесі. Весільна пісня – основа збереження

та передачі пісенних традицій від покоління до покоління, засіб естетичного (художнього) виховання.

Не менш багата у весільному обряді усна народна творчість. Вона представлена численними жанрами: вітальними побажальними текстами, приказками, примовками, обрядовою поезією, народним гумором. Як і в піснях, вони мають обрядове та позаобрядове значення. Так, символічними стали тексти обрядових записок: «Просили батько і мати, і я прошу до мене на весілля», – з глибокою повагою до бажаних гостей на весіллі говорить молода (молодий). Благословення. «Нехай тебе Бог благословить щастям, здоров'ям і доброю долею!» – промовляють батьки молодих і вся рідня, виряджаючи їх на вінчання. На порозі хати батько запрошує гостей такими словами: «Вітаю Вас, свату і весь весільний почот, на порозі моєї хати. Дай, Боже, добре весілля відгуляти!»

Зразки весільної поезії – то розмаїття народних поглядів на життя, людські характери і вчинки:

*Чом ви, дружки, не співаєте?
Може, з редьки зуби маєте?
Боїтеся заспівати,
З редьки зуби показати!*

– кепкує над дружками староста. Аж ось він підмітив дружбу:
*Глядить старший дружба – така в нього служба:
Сісти на помості і погризти кості.*

Хтось із гостей жартома нагадує молодому, що пора поцілувати наречену:

*Шелеп-шелеп по долині, там бояри пасли свині,
Молодому заганяти, бо не вмів цілувати.*

Щирі й доброзичливі вітання сиплються молодим на коровайному обряді. Що тільки не дарують! А ще більше висловлюють побажань на щастя, на добро, багатство, благополуччя:

- даруємо жито, щоб було добре жити;
- даруємо квочку і курчат – вісім синів і дівчат;
- даруємо мішок гречки, щоб не було суперечки;
- дарую мірку жита, щоб не була бита тощо.

Необхідно згадати про різноманітні примовки, приказки, прислів'я:

- не кажи гоп, поки ще заміж не вискочила;
- тоді дівка пишна, коли заміж вийшла;
- де дочок сім, то й щастя всім та ін.

Танцювальні традиції вносять особливий колорит у весільне дійство [9]. У їх системі виділяються обрядові та рекреаційно-святкові. Обрядова хореографічна основа доповнює певні ритуальні дії, вносить до них магічні та розважальні елементи. Особливо величними є танці

з хлібною діжею. Перший з них – обтанцювання короваю, що лежить на діжі, другий – обтанцювання діжі після розподілу священного хліба. Обидва танки – ритуально-магічні, їх суть полягає у возвеличуванні головного домашнього атрибута, який причетний до випікання хліба – символу життя і достатку. Танець виконують шановані на весіллі люди – старости – під веселий супровід музик. Рухаються по колу за сонцем тричі, а коровайниці пританцювають на місці.

Побутовують серед весільних традицій танки, що передбачають обтанцювання молоді. Перший – вранці в хаті у свекрухи. Туди сходяться близькі родичі, музики теж мають бути. Свекруха одягає на невістку фартух, як знак прилучення її до хатнього господарства, і невістка під музику танцює з нею, потім дякує за танець і кладе у фартух гроші. Далі танцює молодий, за ним дружба, свекор і всі присутні. В окремих селах танок супроводжується веселими приспівками:

А наша молодод ходить тихо, як вода.

Хто на неї погляне, в того серце зов'яне...

Наступний танець – обтанцювання молоді – відбувається після розподілу короваю, що символізує прощання зі своїми подругами. Всі дівчата, що є гостями на весіллі, беруться за руки й утворюють велике коло. У середину його йде молодод зі старшою дружкою (за традицією, вона є першою). Молодод одягає їй символ дівочості – білу фату. Удвох танцюють. І так з усіма дівчатами.

У святковій розважально-танцювальній частині обов'язковими були персоніфіковані танці: молодим, батькам, дружці та дружбі. А скільки жартівливого пафосу вносить у весільне дійство танець кухарів! Танцюють ті, хто брав участь у приготуванні їжі та подавав її на стіл. Кожен має в руках річ, за допомогою якої виконував свою роботу: рогач, коцюбу, черпаки, ложки, лопатки, сковорідки тощо.

Аналізуючи зміст обрядової та розважально-святкової хореографії поліського весілля, не можна не погодитись з твердженням відомого дослідника Й. Лозинського, що на неї мала вплив танцювальна культура сусідніх народів: поляків, чехів, білорусів. Зокрема, полюбилися на Поліссі й побутовують до сьогоднішнього дня краков'як, полька і шибас.

Художню та драматичну основу весілля збагачують обрядові ігри, як елемент дозвілєвої культури регіону. Роль гри у сфері святкового часу ґрунтовно проаналізував голландський культуролог Й. Хейзінга: «Гра, – не буденне життя, вона забезпечує комунікативні ідеали в святі»⁴, – а весілля є саме такою формою родинного та громадського життя [5]. Ігрове мистецтво Волинського Полісся тісно пов'язане з весільними обрядодіями та різними жанрами фольклору. Гра підсилює ритуальну сторону весілля й зба-

гачує розважальну, започатковує ігрову канву сватання [10].

Прийшовши в хату до дівчини, рідні та друзі молодого, які розігрують обрядову ситуацію сватання, вдають, що шукають куницю, яка від них (мисливців) втекла до цього двору. Батько дівчини це заперечує, нагадуючи, що в хаті є не куниця, а красна дівичка. Хтось із сватів шукає дівчину, бажаючи вже відпочити від довгих мандрів.

Гра «Писарі» відбувається напередодні весільної гостини в хаті молоді. Коли бояри (родичі молодого) наближаються до хати, група «писарів», товаришів молодого, прагне потрапити до хати першими, щоб наробити «пакості» – обписати піч. На дверях сторожують дівчата й парубки з родини дівчини. Коли «писарям» вдається прорватись до хати; то святковий вигляд печі миттю зникає. Хто програв – пригортає переможців.

Гра «Фальшива молода» проводиться на другий день весілля, коли родичі молоді сідають за столи. Справжню молоду ховають у комору, а до гостей виводять фальшиву (це можуть бути старші жінки, бабусі, перевдягнені в Бабу Ягу чоловіки тощо). Зав'язується цікаве ігрове дійство, у фіналі якого «знаходиться» справжня молода.

Побувають у структурі весілля ігри ряджених. Це досить цікавий матеріал в історії весільної обрядовості України. Ймовірно, вони увібрали в себе ігрові традиції календарних свят, де побувало перевдягання (ряження), їх мета у весільному дійстві – лякання. Прагнуть «налякати» рідну молоду (перезву) галаслива команда: Чорт, Мара, Русалка, Дохтур, воїни і т. д. Вони переходять дорогу весільному поїзду перезви. «Страхітливим» жартам наступає кінець, коли з'являється Цар-господар (міліонер)

«Полька на рядні» – своєрідний танцювальний ігровий конкурс. Виносили з хати рядно, стелили на землі, четверо хлопців тримали його за краї, а танцюристи-мастки демонстрували своє мистецтво. Танцювали парами: дівчина-хлопець, жінка-чоловік, інколи – жінка-жінка.

У системі художніх традицій поліського весілля значне функціональне навантаження має інструментальна музика. Вона діє у весільній драмі з пісенним, хореографічним, поетичним та ігровим матеріалом. Музиканти були активними дійовими особами в святковому дійстві (висловлювали певні репліки закличного чи хвалебного змісту, організовували ігрові ситуації, тобто частково виконували функції ведучого весілля). Музичний супровід більшої частини обрядових дій сприяв підсиленню емоційно-художньої основи святкового дійства, але основне навантаження полягало в забезпеченні рекреаційної розважальної святкової програми першого та другого днів (у поліському варіанті весілля відбувається протягом двох днів) На передвесільні та післявесільні обряди музикантів не запрошували [10].

Щодо побутування музичних інструментів, то на Волинському Поліссі домінували скрипка, сопілка та бубон (у селах Камінь-Каширського району його називали решіткою). За свідченням старожилів регіону, у 30-х роках ХХ ст. з'являється «гармоніка» (гармошка). Майже до середини 80-х років цей музичний інструмент у дуєті з решіткою супроводжував весілля.

Таким чином, аналізуючи систему художніх святково-обрядових традицій Волинського Полісся, погоджуємося з думкою В.Гошовського, що українське весілля – це народна музична драма, форма колективної художньої творчості, що віншує створення нової сім'ї [6].

Джерела:

1. Афанасьев Ю.Л. Социально-культурный потенциал художественной деятельности. - Львів: Світ, 1990. - С 3-15.
2. Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні. - К: Наукова думка, 1988. - С.110-115
3. Весілля. - К.: Наукова думка, 1970. - С.20
4. Здоровега Н. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. - К: Наукова думка, 1974. - С.30-40.
5. Зрелищно-ігровые формы народной культуры. - Л: ЛГИК, 1990
6. Гошовский В.Л. Украинские песни Закарпатья. - М., 1968. - С 19.
7. Келембетова В.Ю. Свято в нашому домі - К Реклама, 1981.
8. Кондратович С. Весілля на Поліссі. - Луцьк: Надстир'я, 1996.
9. Лозинський Й. Українське весілля. - К: Наукова думка, 1992
10. Общественный семейный быт и духовная культура населения Полесья - Минск: Наука й техника, 1987. - С 153-180.
11. Старовойтова Н.О. Художня творчість у системі національної культури // Національна культура в сучасній Україні - К Україна, 1995 - С.106
12. Суханов Й.В. Обычаи, традиции и преемственность поколений - М, 1976. - С.93-102.
13. Франко І.Я. Тв. у 50-ти томах. - Т.48. - К, 1986. - С.105.
14. Хв. Вовк Студії з української етнографії та антропології. - К.: Мистецтво, 1995. - С.219-223.
15. Шубравська М.М. Весільні пісні. - К.: Дніпро, 1988 - С.3-8, 52-58.
16. Яранцева Н.А. Преемственность и взаимодействие культур в художественной жизни общества. - К., 1990. - С 18, 34.
17. Весільний фольклор записаний Т.Черніговець у с.Видерта Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. у 1992р. від Шумик В.В, 1938 р.н.

Лідія ПРАСЮК, Ілона ЄРЕМЕЙЧУК

ШАНОБЛИВІ ЗВЕРТАННЯ В КОНТЕКСТІ ВЕСІЛЬНИХ ОБРЯДІВ РІВНЕНСЬКОГО ПОЛІССЯ

Саме сімейно-побутова обрядовість відіграє визначальну роль у процесі спадкоємності духовної культури. Шанобливі звертання в ході весільних обрядодій становлять досить цікавий матеріал як у дослідницькому, так і в морально-виховному аспектах. Тому весільна обрядовість привертала увагу як українських, так і зарубіжних дослідників. Проте використання шанобливих звертань у ході весільних обрядів вивчалось мало.

Найбільш цікавими, на нашу думку, є обрядодії, пов'язані зі словесною формою, до складу якої входили звертання «пане», «пані», «панно» Заслугує на увагу історичне дослідження етимології цього звертання. Звертання в поєднанні зі словами «пан», «пане», «пані» – «пане свате», «панна молода», «пане дружбо», «пани закосяни» – зустрічались на всіх етапах весільного обряду. Хочемо звернути увагу на те, що початковий етап весілля – сватання – зберігся найменше, і часто виконує символічну роль у ході власне весілля, а от у давнину сватанню надавалось особливе значення, бо саме з нього починалась взаємодія родин, зароджувались стосунки між батьками молодого і молоді. У селі Грабунь Чурилович К.О., 1927 р.н., розповіла наступне: «Сватанкі пріпадали на осень У свати шліл хросний, родний батько, маті, молоди Стукалі у одворок, пріказвалі: «Пане свату, пусті у хату». За її словами, обряд сватання зводився до домовленості про день весілля, обговорювалось питання про кількість гостей від сватів, а закінчувався «об'язуванням сватів» рушниками, «наметками» і подарунками, якими обдаровувала всіх сватів мати молоді. Вживання шанобливих звертань на цьому етапі весільних обрядодій було особливо підкресленим, зокрема з боку молоді, бо її завданням було сподобатись родині молодого, задобрити їх, «угодіти» свекрусі та свекру, адже в поліських селах саме під час сватання молода вперше називала батьків нареченого «татом» і «мамою», те ж саме стосувалось і молодого, бо під час сватання й він називав уперше батьків своєї нареченої, як своїх [1].

На цю характерну рису обряду сватання вказує й жителька с.Рокитне Кириловець О.К., 1930 р.н. Вона зазначає, що важливим весіль-

ним атрибутом був і залишається рушник [2]. Не дивно, що багато весільних слівформ, що включають шанобливі звертання, пов'язані з цим словом.

Кириловець О.К розповіла, як відбувалося сватання в її селі; на жаль, у даний час цей обряд призабутий.

Сватати дівчину проходили родичі молодого, причому їх мало бути непарне число. Заходили до хати і кланялись на образи. Дівчина приймала хліб, принесений сватами, цілувала його, кланялася в пояс і передавала хліб батькові та матері зі словами: «Благословіть, тату і мамо». Батько благословляв дочку іконою. Потім хлопець підходив до дівчини, і батьки по черзі благословляли обох. А далі дівчина вносила сватам хліб, загорнутий у домоткані рушники, намітки, тобто подавала рушники. Батьки приймали дарунок, вклонялися зі словами: «Дякуймо батьку й матері, що свою дитину рано будили да доброду дилу учили. Дякуймо й тобі, дитино, що ти раненько вставала, позненько лягала, тонко прала да хоришиє рушники придбала» [2]. Отже, батьки вперше називали невістку дитиною, вкладаючи в це звертання любов до дитини, яку вони приймають у свою сім'ю, сподівання на повагу до себе, слухняність.

Далі всіх родичів, що прийшли на сватання, «обв'язували», тобто одаровували рушниками, хустками, сорочками. Подарунки подавалися кожному окремо, причому молода до кожного з майбутніх родичів зверталась на ім'я, і до цього шанобливого звертання-словформи додавалась примовка «Як от души я дарую Вам сорочку, так щиро прийметь мене у свою родиночку».

Із початковим етапом весілля – сватанням – пов'язане вживання словосполучення «кланятися хлібом», що супроводжувалось вживанням слівформ, які включали шанобливі звертання. Вивчаючи історичні джерела, ми звернули увагу на те, що під час обряду сватання дуже велика увага приділяється хлібові. Старости приходять із хлібом і подають його батькові молодій зі словами: «Пане свату, кланяємось вам хлібом». Приймаючи хліб, батько цілує його і кладе на стіл, примовляючи: «Дякуй Вам, пане свату, за хліб сьвати, за весті добріє». На другий день батько молодого знову приходив до молоді з хлібом. Батько молоді цілує хліб, а мати вносить свій і кладе його на стіл на білу хустку, при цьому батько молоді приказує: «Примаємо, пане свату, ваш хліб сьвати, дай, Боже, нашим дитям вик довгі, род добрі», – таким чином обмінюючи його вразі. Звичай обмінюватись, «кланятися хлібом», зберігся на Рокитнівщині й донині, і це дуже важливо, бо таким чином молоді люди, що вирішили поєднатися у шлюб, відчувають важливість і значимість цього кроку

Зустрічалася словесна формула, що включала звертання «пане» і похідні від нього, і в ході весільних обрядодій

У селі Кисоричі, у південній частині району, від Козаченко О.С. була записана пісня-примовка, що супроводжує прибуття весільного поїзда до батьків молодого:

*Панове свати, просим вас,
Прилетила наша голубка
Дай до вас.
Ви є не сварите, не лайте,
Дай хорошенько приймайте
Медом, вином частуйте,
Щастє, здоров'є даруйте.*

У відповідь жінки з родини молодого співають:

*Пани свати, просим вас,
Прилетила ваша голубка
Дай до нас.
А ми є не бйом, не лайом,
Толькі хорошенько прімайом:
Медом, вином частуйом,
Щастє, здоров'є даруйом [3].*

Звертання «пане» стосувалося й молодого. У цьому ж селі записано, що після зазначеного вище переспіву сватів, старший сват від молоді вигукує: «Десь тут і в нашого пана молодого, і молоді є мама і тато: хай дають чуть, як мають быть». Після цього викликають решту гостей молодого. Цей етап весільного обряду називався «даровізна». У деяких селах на півночі Рокитнівського району цей етап весільного обрядодійства зберігся й донині. Рідше зустрічається таке поширене в минулому звертання до старшої жінки, як «паніматко», варіант нашого регіону – «панно матко». Його можуть згадати мешканці північної частини нашого району. У селі Березове від Маринич Г.Х., 1923р.н., нами була записана пісня дружок, яку інформатор чула в дитинстві під час весільного обряду «розплетання коси»:

*Найєхалі, панно матко, панічі,
Взялі мою косу под ножи.
Сталі мою косу трепаті,
Стала моя панна матка плакаті.
Не плач, панно матко, по косе,
Заплач, пані матко, по красе,
Бо коса буде косой,
А краса йде за водою [4].*

Проте це звертання вийшло із широкого вжитку й не побутує тепер під час виконання обрядів.

На увагу й дослідження, на нашу думку, заслуговують словесні формули, що містять у собі пестливу форму шанобливих звертань не тільки до учасників весільних обрядодій, але й до атрибутів весілля. Вони зустрічаються практично на всіх етапах весільного дійства, ними пересипані всі його важливі обрядодії. Особливо це стосується весільного хліба – короваю, як найбільш улюбленого народом весільного атрибуту.

Як зазначалося вище, дійства, що передували весіллю, з плином часу вийшли із широкого побутування; вони або злилися із власне весіллям, або залишилися лише в пам'яті старожилів.

Це стосується як обряду сватання, так і обряду випікання короваю. У селах центральної та північної частини району дослідити його не вдалося, бо випікання короваю замінили замовлянням його у хлібопекарнях. Звичай же це цікавий, обряд, який містить у собі елементи інсценізації, що супроводжується піснями, примовками, переспіваннями, елементами магічних дій. Із процесом випікання короваю пов'язували багато прикмет, вказували на подальше подружнє життя молодят, тому цей звичай ще в недалекому минулому дуже поважали. Вивчаючи обряд випікання короваю в селі Грабунь, у північній частині району, ми виявили багато цікавих фактів.

Оскільки існували повір'я, що вдало спечений коровай принесе молодим щастя, тріснутий віщує розлучення, а нерівний – злу долю, то його треба було улестити, «упросіти». Тому найбільше пестливих звертань використовували саме «до короваю». Від Жежук М.І., 1927 р.н., нами записана наступна примовка, що містить шанобливо-пестливе звертання до короваю: «Ой, коровайчику наш красни, будеш ти, як місяць ясний, а на ньом шишечкі, як на небе зоронькі» [5].

Випікати коровай скликали коровайниць із обох родин. Цьому також надавали великого значення, а тому «на коровай» запрошували порядних одружених жінок, що щасливо живуть у парі, їх називали «коровайнічки». Вони все робили гуртом, для цього коровайниць зв'язували рушником — так місили коровай, виліплювали прикраси, мили руки. Існувало повір'я, що від того, як робиться робота, залежить, чи дружно, «у гуртє», житиме майбутня родина. Умовляли й піч, зверталися до неї. зазираючи всередину: «Гогоче наша печенька, гогоче, коровайчику вона хоче».

Але звичай цей відходить, на жаль, у минуле, і відродження його, на нашу думку, має велике як естетичне, так і виховне значення.

Найбільше ж шанобливих звертань зустрічаємо у словесних формулах власне весільних обрядодій. Тут діалог між учасниками весільної драми досягав свого епогею. Весільний обряд ми досліджу-

вали у трьох селах з різних частин Рокитнівського р-ну: Березовому (північна), Кисоричах (південна), Рокитному (центральна).

Можна зробити висновок, що найбільше шанобливих звертань та усталених словоформ застосовується до головних учасників весілля: молодих, дружок, сватів. У ході досліджень ми виявили, що в усіх обстежених населених пунктах у весільному обряді збереглося багато архаїчних рис, пов'язаних із магічними обрядодіями оберегового типу, під час яких застосовуються шанобливі звертання, словоформули, що включають пестливі суфікси. Це стосується звертань до рушників, короваю, коси, свічки. Із розповіді жительки села Рокитне Кириловець М.Д., 1938 р.н., ми дізналися, як проходив початковий етап весілля. Він відбувався окремо в родині молодого і молоді, причому основні обрядодії проводилися в домі молоді. Вони носили назву «девич-вечор» і символізували прощання дівчини із вільним життям. Найбільш ліричним моментом було прощання дівчини з матір'ю, батьком, подругами, дівочими звичаями. У центрі цієї обрядодії було виття «гольця» і «розплетанне коси».

Для гільця брали гілочку вічнозеленого дерева – сосни чи ялини, оздоблювали її квітами, стрічками, що символізувало незайманість, красу та молодість: «Не йди, молодичи, до нас гольце віти, ми зов'яом сами, попод небесамі да попод ганочками, з красивімі девочками».

Дійство закінчувалося тим, що на «полу» розстеляли намітку, на неї клали подушку, на яку сідала наречена, після чого брат розплітав їй косу. Якщо рідного брата не було, його роль виконував хтось із рідні нареченої, бо цей атрибут весілля був обов'язковим. При цьому дружки співали:

*Мамочко ж моя роднесенька,
Змиї же мене головоюку
Белимі рученьками,
Дробненькімі сльозоньками,
Як не медом, то горелкою,
Бо не буду вже я дивкою*

Мати заходила до хати, брала чарку горілки, наливала в тарілку і змочувала коси на голові доньки. Сцена ця дуже зворушлива, і всі присутні при цьому не могли стримати сліз. Після цього старший брат починав розплітати косу, а закінчували дружки, при цьому співаючи.

*Братіку, сестриці розплитай,
А роза красная процветает.
Я де ж вон тис кветкі подевав?
Поньос у город, не продав –
Пустив на воду, попливі,
Меншой сестрици попалі*

У селі Кисоричі нами записаний варіант закінчення дівич-вечора та переходу до власне весільних дій:

*Ой у саду, саду вішенька зов'яла,
Там де наша Маруся з нами спевала.
Вішенька зов'яла, лістячко опало,
З своїм дєвованнєм Маруся прощалась.*

Далі молода співала:

*Дружечкі моє, подружечкі,
Позаростають дорожечкі,
Де ми гулялі,
Веночки сплеталі,
На воду спускалі,
Доленькі шукалі [3].*

Власне весілля – це справжня народна драма з численними дійовими особами, кожна з яких виконувала свою обрядову роль. Майже всі весільні гості мали свої весільні чини і, як уже зазначалося вище, шанобливе звертання до них або їх один до одного, становили атрибутивні словесні формули, які ми зараз розглянемо. Цікава з точки зору вживання шанобливих звертань на етапі переходу від передвесільних дій до власне весілля північна частина нашого району, де обрядодії цього етапу збереглися найповніше. Момент зустрічі «весельників» – гостей від обох сторін – біля хати молодої та обрядові дії з уживанням словесних формул записаний нами від Баланович Г.О., 1923 р.н.

Гості молодого під'їжджали чи підходили до хати молодої, але всередину їх не пускали. Вони співали:

*Сваточку – голубчіку,
Докуль мі да стоятімем,
Сирую землю топтатімем
Под новімі воротямі
Червонімі да чоботямі?*

Жінки від молодої (часто їх запрошували спеціально) співали:

*Не стой, зятю, за плечамі,
Да не лупай очамі,
Зазирні у кішеню,
Набери грошей жменю,
Сип на тарелку
За Марусю-дєвку.*

Далі відбувався веселий обряд «вікуплення молодої», у якому брала участь молодь з боку молодого й молодої. Після того, як дружки молодого викупили молоду, проводився дуже цікавий із виховної точки зору обряд «злеплення свечок», який, на жаль,

майже не зустрічається в інших частинах району. Від жительки села Грабунь Жежук К.С., 1932 р.н., була записана обрядова дія, що супроводжувала цей обряд та пісня, що включає словесні формули, які містять шанобливе звертання.

Перед введенням молодого в хату по обидва боки дверей ставали по двоє: свати і свахи, які тримали запалені свічки. Потім вони наближались один до одного, зводячи, «злепляючи» свічки: «Зацвела калинонька на лютом морозе, поцолуймось, моя свашечко, да на первом порозе».

Варіант: «Гріступі, приданочка, до мене, є в тебе свечечка, є в мене. Злепімо свечечкі в одін гнот, зведемо діточок в одін род».

Обидва варіанти обрядодії завершувались тим, що обидві свахи засвічували свої свічки і з'єднували їх, примовляючи: «Щоб молодіє укупоңце жили і не розиходіліса» або: «Злучімо, свашечко, свечечкі докупі, щоб не було нашим дітям розлуки». Потім вони тричі мінялися хлібом і цілувалися.

У деяких селах на півночі району, зокрема нами зафіксована в Познані, обрядодія за участю світилки-сестри або молоді дівчини з боку молодого, яка зі свічкою в руках підходила до матері молоді й таким чином представляла родину нареченого у сватів.

Після цього починався посад – кульмінація весілля, обрядодія, що була обов'язковою у всіх досліджуваних населених пунктах. Варто зазначити, що в обряді посаду головна роль відводилася сватам, дружкам, світилкам. Молоді та їхні батьки виконували пасивні ролі, тобто ті дії, до яких їх спонукали учасники «весільного поезда» як з боку молодого, так і молоді. Усі ці дії пересипані шанобливими звертаннями, «пане старший свате», «пане свате», «панотче», «паніматко». Сюди влітаються й звертання до осіб, які в ході весілля зведені в ранг весільних чинів на означення їх нового стану: «свекрушенька», «тещенька», «зятьку», «невесточко», часто ці звертання носять незлобливо-іронічних характер.

За свідченнями Богданець О.М., 1927 р.н., після церковного вінчання молодих зустрічали хлібом-сіллю, мати молоді частувала їх медом та обсипала житом, після чого молодих, які трималися за хустину, а за ними всіх гостей заводили за стіл.

Дружки молоді в цей час пришивали «кветкі» гостям. Жінки з боку молодого приспівували: «Ой тещенько, моя матьонко, чим мене ударуєш?». Із боку молоді відповідали: «Дарую тебе, зятьонько, молодю Марусю».

За столом діалог, що включав шанобливо-ввічливі звертання, продовжувався: «Нашіє светилочки, нашіє паняночки, рум'яное лічко, наше сердечко, застпевайте ві нам привезяной песеньки»

На що світилки відповідають: «Нашіє светилочки, нашеє панночки, рум'янеє лічко, наше сердечко, мі не селамі ішли, шоб ми песню найшли, ми саміє блудилі, ми песню згубилі» [10].

Зазначимо, що такий веселий, жартівливий діалог між сватами та переспів під час виконання обрядодії посаду, яка включає шанобливі звертання у словесних формах, зустрічаються й донині в усіх досліджуваних населених пунктах і збереглися найкраще. Це ж стосується й веселої обрядодії під назвою «тещині чоботи», що має на меті задобрення зятем тещі. Опис цього дійства записано зі слів Трохимчук М.М., 1954 р.н., що проживає в селі Кисоричі (південна частина району) [11].

Після того, як мати молодого «обв'язала» сватів (обв'язування супроводжується й «обдаровуванням» родичів молодого), музики грають пісню «Чоботи». Посередині ставиться ослін та миска з невеликою кількістю горілки. Зять звертається до тещі «Мамо, дозвольте ноги змити та чоботи приміряти». Усе це супроводжується жартами та дотепами й закінчується танцем зятя і тещі

Словесні форми, що включають шанобливі звертання, широко вживаються й на останньому етапі весілля, який називається «придане». Оскільки весільне дійство переноситься до оселі молодого, то вони стосуються передусім молодці, яка, переступивши поріг нової оселі, що має стати рідною, шанобливо звертається до свекра й свекрухи: «Примить, тато і мамо, у свою родину, любить мене, як свою дитину»

Таким чином, проаналізовані нами звертання втілюють погляди народу на сімейне життя, відображають ставлення молоді до батьків, родичів, односельців. Ці словесні формули складають основу обрядодій. На нашу думку, цей аспект обрядовості ще недостатньо вивчений і заслуговує на пильну увагу науковців.

Джерела

- 1 Зап від Чурилович Катерини Оверківни, 1927 р.н., у с Грабунь Рокитнівського р-ну.
- 2 Зап від Кириловець Ольги Кузьмівни, 1940 р.н., у с.Рокитне Рокитнівського р-ну.
- 3 Зап від Козаченко Олени Семенівни, 1925 р.н., у с Кисоричі Рокитнівського р-ну
- 4 Зап від Маринич Ганни Харитонівни, 1923 р.н., у с Березове Рокитнівського р-ну
- 5 Зап від Жижук Марії Нанівни, 1927 р.н., у с.Грабунь Рокитнівського р-ну.
- 6 Зап від Кириловець М.Д., 1938 р.н., у с Рокитне Рокитнівського р-ну.
- 7 Зап від Козаченко Олени Миколаївни, 1930 р.н., у с Кисоричі Рокитнівського р-ну.
- 8 Зап від Балоневич Ганни Охрімівни, 1923 р.н., у с.Кисоричі Рокитнівського р-ну
- 9 Зап від Жижук Катерини Семенівни, 1932 р.н., у с Грабунь Рокитнівського р-ну.
- 10 Зап від Богранець Ольги Михайлівни, 1927 р.н., у с Рокитне Рокитнівського р-ну.
- 11 Зап від Трохимчук М.М., 1954 р.н., у с Кисоричі Рокитнівського р-ну.

Алла УКРАЇНЕЦЬ

ВЕСІЛЬНЕ ВБРАННЯ МЕШКАНЦІВ РІВНЕНЩИНИ поч. XX ст.

Одяг, крім свого основного призначення – захищати людину від впливу зовнішнього середовища, має, як відомо, багато інших різноманітних функцій [2 ; 3]. На особливу увагу заслуговує святковий, зокрема весільний одяг, у якому втілювався багатотисячолітній народний досвід узгодження та оздоблення різних його компонентів, які мали багате знакове та декоративне навантаження.

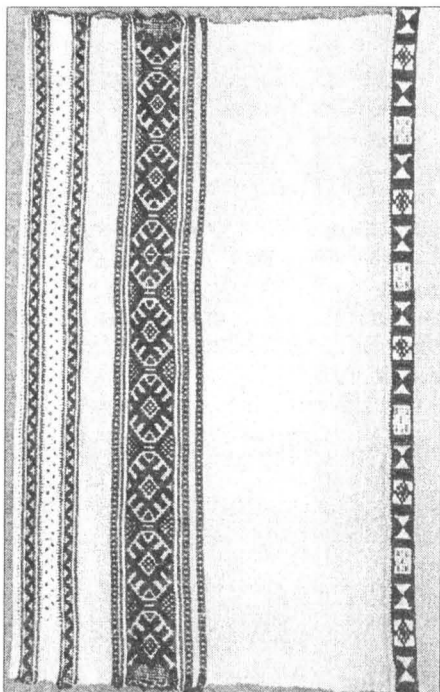
В основі даного дослідження – матеріали комплексних експедицій, зібрані автором в північних районах Рівненщини, завдяки яким ми маємо можливість охарактеризувати в загальних рисах особливості побутування тих чи інших форм вбрання в народній весільній обрядовості в процесі їх історичного розвитку.

Весільне вбрання дівчина готувала заздалегідь, як і придане: «Ми, як от отдаюм дочку замуж, в нас всьо шоб було: вушите, нашите й пошите» [8]. Придане, яке можна вважати матеріальною основою весілля [2; 11], готували всі: і сама наречена, і матір, і сестри. Якщо невістка приходила до свекрухи, а там була дівчина «на виданні», то й вона допомагала [14].

Приданим потрібно було наповнити скриню («кухор») чи бодню по самі вінця, вміст їх оцінювали за вагою (інколи кидали для її збільшення навіть каміння) [16]. У селі



*Пов'язування намітки
Село Люхча Сарненського р-ну
Рівненської обл.
Фото А. Похилока. 2000р*



Фрагмент намітки кін XIX –
поч XX ст. Фонди Сарненського
краєзнавчого музею.
Фото А. Похилока 2000р.

Зелене Володимирецького району дівчина повинна була приготувати таке придане: «У неї повинно бути 6 комплектів комнерів і 2 пазушки до сорочок. Коли пришла, зразу шиє, одкриває кухор такий..., виймає полотно, шиє сорочку, штани... Має мати 9 качалков полотна (по 15-20 м в кожному), свою постелю полотняну, 2 сінники, напихани соломою, 2 подушки з очеретяного пуху, радно, 5 рушників (як зайшла в хату – почепити), щоб всім було втираться), настилники, корову, овечку, поросюка, копаницю бере» [17]. Ще вона повинна була приготувати полотно та намітки, щоб обв'язувати весільних гостей: «Як замуж ішла, то намитками пудв'язували, бо в нас от обичай такий, що як дівка замуж іде, то сватує усіх пудв'язувала» [14]. «Намитками обв'язувала і маршалкув, і батькам давали,

матерам намиткі давали» [16].

Важлива частина приданого – одяг: «Як дочка іде замуж, то шиє сорочок чотири, пошиє з нового полотна да вже тоді, як ото чоловік постаріє з жункюю, то щадять на смерть, щадять на смерть одягу... хорошу щадять... А яке, замолоду» [13]. Крім одягу для себе, наречена готувала також вбрання майбутньому чоловіку. У с. Люхча Сарненського р-ну в зв'язку з цим існував цікавий звичай: після заручин до молодого йшла хресна мати молоді ще з кимось, щоб «міряти» хлопця. Відбувалось це так: «Идут до молодого да вже мірают яка йому сорочка пудходить, які штани... Идут, мірают нитками..., узли в'яжуть. Помірялі, пообідали. А потом шіют уже, до свадьби уже готовляца. Вже шіют сорочкі і штани. Треба троє-четверо пошить, щоб було на переменку.. Вже од свадьби ето вже чоловіка одиває» [4]

Звичай готувати нареченому на весілля «свадебну сорочку» – загальновідомий на Рівненському Поліссі: «А сорочка – то таке придане, що мусиш йти замуж, то треба оденуть чоловіка» [11]. Якщо молода не вміла гарно вишивати, чи не мала часу, то замовляла вишивку. Цікаво, що сорочку вона шила сама, а замовляла лише вишивані частини: «Сама шила етую сорочку, а я вже нашивала етії латичкі» [12]. В багатьох селах разом із сорочкою молода також дарувала молодому пояс: «Сорочку вишивала... і пояса мала виткати. Дає йому вишити сорочку і того пояса зав'язує» [12]. «У нас тії рази, як поженяца, ... пояси плелі, молода плела для молодого [8].



*Пов'язування хустки
Село Федорівка Сарненського р-ну
Рівненської обл.
Фото А.Похилюка 2000р.*

Сорочку, приготовлену молодою, у Рокитнівському, Володимирецькому та Сарненському районах наречений одягав, як правило, після вінчання, у своєму домі: «Ше на свадьбу вун у свойому, а вже всьо, свадьба пройшла, вун зняв, матер подав: «Спасібо, мамо, що одевала, а тепер вже одеває мене жунка» [13]. «Як от ми приїхали до чоловіка, вун все знімає, все матер оддає, а вже одеваю я» [15]

У деяких селах Сарненського р-ну засватана дівчина дарувала нареченому сорочку одразу після заручин, а він їй плів постоли до самого весілля, яке відбувалось інколи через рік [1]. У цьому ж районі дівчина, яку засватали, замість фартуха одягала запаску [18].

Підготовка до весілля була напруженою. Передвесільний період закінчувався напередодні ввечері, коли готувався весільний вінок, який, за традицією, молода одягала на поч. XX ст на розплетене волосся. Очевидно, його виготовляли в давнину з живих квітів барвінку, пізніше – з паперових: «Як мається весілля бути, збираюца в хату дивчата, хлопці, роблять квітки, роблять венкі... Паперу такого всякого наберуть в жидув і такого венка зов'ють за вечор» [6]. Тоді ж готували маленькі віночки, зокрема, до шапки молодому. У с Великі Телковичі Володимирецького р-ну паперові



*Жінка у весільному одязі 30-их років
XX ст. Село Шахи
Дубровицького р-ну Рівненської обл.
Фото М.Булакова 1992р*

квіти для вінка нареченої чіпляли на скручену особливим чином дротину: «по три шагі – такі робили венкі» [5]. У Рокитнівському р-ні весільний вінок мав дещо інший вигляд: на червону стрічку пришивали 5 чи 7 маленьких віночків у вигляді кругленьких квіточок, які теж виготовляли з червоних стрічок. Цю прикрасу одягали на голову, а зверху вінок з пир'я: «Раньчей то були то з пир'я робили венкі, пока не було де взять... Пир'я... Красили на зелень» [9].

До вінка прив'язували стрічки, які часто збирали по всьому селу. Їх було багато – «десеть треба було, мо, бульш» [11]. Наречена з бідної сім'ї разом зі стрічками («лентами») позичала також і вінка [9].

У деяких селах Рокитнівського р-ну молода одягала

вінок разом з хусткою: «Як весілле – то уже венка, хустку заматують таку ... тернову..., ше сього рога так трошки набок. Хустку наверх на венка заматували. Так колісь я робіла» [22]. Використовували хустки як куповані, так і полотняні («з кітичками»). Одягали їх так, щоб було видно квіти, «щоб красота була под хусткою» [10]. Цей звичай, очевидно, пізній і пов'язаний з проникненням у побут квітчастих купованих хусток, які могли вважатись своєрідним заміником побутуючого в міщанському середовищі вельюна. Адже модний одяг у цей період часто співіснував разом з традиційним.

Варто зауважити, що в с.Залав'я, за свідченням респондентки, не одягали ні вінка, ні хустки, а йшли вінчатись просто з розплетеним волоссям. Розплітала коси на весіллі, як правило, дружка в той момент, коли починали дзвонити до церкви [19].

Отже, можемо виділити у формуванні весільного вінка, з огляду на вищесказане, такі етапи: вінок з живих квітів (барвінку); вінок із

живих квітів та пір'я; вінок з пір'я та штучних квітів, виготовлених, зокрема, з тканини; вінок з живих та паперових квітів; вінок з д्रो-тяною основою та паперовими квітами; вінок з хусткою.

Весільне вбрання молодої на поч. ХХ ст, крім вінка, складалось із вишитої сорочки, святкової вовняної спідниці, запаски чи фар-туха. Святкові домоткані сорочки на Рівненському Поліссі мали багате оздоблення на рукавах. геометричний орнамент вкривав або весь рукав, або його верхню частину. Часто зустрічаються ви-шукані орнаментальні композиції у вигляді трьох повздовжніх смуг, виконані старовинними вишивальними техніками: «заволокан-ням», гладдю, «риззю».

Поверх сорочок одягали вовняні спідниці. Найбільш поширена їх назва – літник («летнік»). Локальні варіанти – «саян» (північні села Рокитнівського р-ну), «домоткан», «домотканик» (Зарічненський та Дубровицький р-ни). Тканина для таких спідниць часто мала лляну чи конопляну основу, перетикалась вовняними різнокольо-ровими смугами. Шили їх з 4 прямокутних пілок, ззаду та з боків у верхній частині призбирували, пришивали до пояска з зав'язка-ми. Спереду робили розріз, який закривався фартушком [3, 12].

Спідниці – літнику в давнину в Рокитнівському р-ні передувала записка: «Маті розказувала, що носілі незшити запаскі спереду і ззаду, так ішла молода на замужжа» [8].

На Рівненському Поліссі записки виготовлялись із вовняної тка-нини, мали смугастий орнамент, зшивались із 2 прямокутних пілок, зверху трохи призібраних чи закладених і пришитих до пояска [3, 13]. Про давність записок свідчить те, що їх носили в комплексі зі старовинними довгими сорочками з вишитими подолками, що ви-зирали знизу [3, 13].

Із появою спідниць змінилось функціональне призначення за-пасок, які стають допоміжним декоративним елементом одягу. Їх починають носити поверх літників і саянів, як фартушки, у тому числі й у весільному вбранні.

Традиційні фартухи виготовляли з лляного чи конопляного по-лотна також з 2-х пілок. Нижня їх частина прикрашалась смугас-тим тканим орнаментом, або геометричною вишивкою [3, 12]. Ор-намент на фартушку обов'язково поєднувався і композиційно, і за колористичним рішенням з орнаментом на рукавах святкових со-рочок. Переважаючий колір вишивки – червоний з вкрапленням синього чи чорного.

Самобутній комплекс весільного вбрання зустрічався в цей час у Дубровицькому р-ні (сс. Берестя, Орв'яниця, Крупове). Він виго-товлявся з тоненької лляної тканини – серпанку, яку крохмалили і

розтягували до прозорого стану за допомогою спеціального ядра («каменя») [23]. Із проникненням у побут поліщуків фабричних тканин весільний стрій змінюється. Особливо швидко цей процес проходить у 20-х – 30-х рр. Одяг, пошитий із «крамної матерії», – ознака достатку, мрія кожної сільської дівчини. Гарною вважається сорочка, пошита з перкалю. Вона ще зберігала традиційний уставковий крій, але характер оздоблення змінюється: барвистий різнокольоровий рослинний орнамент швидко витісняє давній, геометричний. Поверх таких сорочок одягали рясні спідниці (сині, «красні», «буракови», чорні), виготовлені з фабричної тканини. До них пришивали стрічки та мереживо («каруночки»), які часто чергувались між собою: «А потом шиєца лента, а потом – карунок, а потом – знов 3 ленти, а потом – карунок, а потом – знов лента... То геть бульш половіни сподніци займає» [9]. У багатьох селах нашивали по 5 стрічок, подекуди – 7: «Чорна сподница, обшита сімома лентами, – то ето вже вельми хороша, то вже дорого, то-то вже добра княгиня – сім ленточок!» [19]. У Володимирецькому р-ні 5 стрічок на спідниці нашивали дівчата, «бо вони ще без пари, а як іде замуж, то шість» [20]. Весільну спідницю тут шили з червоної тканини. Стрічки теж підбирали певного кольору і пришивали в такому порядку: жовта, блакитна, жовта, 2 зелені [20]. Поверх спідниці одягають крамні вишиті фартухи, часто зі вставними стрічками мережива.

На поч. ХХ ст з'являється ще одна деталь святкового жіночого вбрання – «горсет» («камізелька», «станік», «нагруднік», «кабат»). «Горсети» виготовляли найчастіше з чорної чи червоної фабричної тканини, обшивали вузькими різнокольоровими стрічками. Отже, весільне вбрання 30-х років ХХ ст. було переважно таким: «Сорочка нашита (вишита хрестиком – А.У.) і тут уже корсет і сподница... Пришивалі п'ять лентей ше й каруночки такіє, бі плетєніє, пришивалі..., фартухі тоже крамніє вишивалі» [9]. «Сорочка нашита, нагруднік такій був, корсет..., сподница з лентами, на голові віночок з лентами» [16]. «Вишита сорочка, горсет (колісь казалі «станік»), обшитий ленточками, чорна сподница з лентами» [19]. Подібний стрій в обстеженій місцевості називали «українським» (очевидно, на відміну від традиційного, поліського) [22]. І справді, у 30-і роки старовинні традиції у виготовленні та оздобленні одягу зникають, нівелюються. Описані зразки були поширені в той час на більшості території України.

На ноги молоді часто взували чоботи чи черевики. Якщо не було своїх, позичали: «Одна пара чобіт на ціле село, хто винчаєца, то йде позичати» [6]. Десь в кого такі чоботи, то, знаца... позичали»

[5]. Коли не було змоги позичити, одягали постолі («постолі»). Відповідно до цього коректували вбрання. У селі Сновидовичі (Рокитнівський р-н) спідницю з «лентами» одягали до черевиків чи чобіт, до постолів – спідницю з «з пудвичкою» (вузькою стрічкою – А.У.) [16].

Важливою складовою весільного вбрання були прикраси. Молода вдягала дуже багато разків намиста, а інколи й дукачі: «Скулько хоч начіпляють намиста. Всякіє були: і біліє, зелєніє, сініє, які хоч - такіє купуй» [9]. «Тепер нема таких намистей, як було при Польши колісь – то таке блискуче всяке, хороше, друбне» [21]. «То вже тії дукачи давним-давно, ще в моєї матери були тие..., як ішли замуж, то вже тие дукачи десь, наведено, носили на шії..., якісь такі, як ціє, бронзови. Ну, з якогось металу, медалі чи шо. Там двоє сталки чи три (разки – А.У.)» [22]. «Як яка багатча, то вже штук п'ять, а як яка, то двоє дукачів чи один дукач.. кругленьке отаке о..., на такуй цепочци во причепляни» [19]. У деяких селах круглі металеві чи скляні прикраси чіпляли нижче намиста [9]. Зауважимо, що про дукачі пам'ятають мешканці Рокитнівського р-ну, територія якого належить до Центрального Полісся, в інших районах їх майже не згадують. Цікавим є те, що «коралями» на Рівненському Поліссі на поч. ХХ ст. найчастіше називають будь-яке намисто, справжні корали тут були рідкістю.

За давньою народною традицією, під час весілля наречена змінювала головний убір. Найчастіше на другий день весілля з неї знімали вінок і надягали намітку (пізніше – хустку). У Рокитнівському р-ні це робили «баби-закосяни» [9] або «вутчая» (поважна заміжня жінка – А.У.) [7]. У Сарненському р-ні цю місію виконувала рідна або хресна мати. Це відбувалось так: мати на віку від діжі приносила «наметку» (довге рушникоподібне полотнище), «чепец» (м'яку шапочку), «крутень» (обруч із лляного волокна). Тоді мати або хресна знімали вінок з барвінку, розплітали коси й закручували їх на «крутень», який фіксували ззаду голови. Після цього надягали чепець і зверху намотували намітку або хустку. Другою наміткою мати міцно зв'язувала молодих на два вузли, щоб намітка не розв'язалася, бо то зла прикмета. Через певний час молоді розв'язували намітку, і одна із свах перев'язувала нею молодого [1; 126]. Як бачимо, намітка мала велике символічне значення, у тому числі у визначенні щасливої подружньої долі. У Дубровицькому районі в с.Кураш намітку називали «скриванечко», «скривати» – означало надягнути її на молоду.

У різних селах існували різноманітні способи пов'язування намітки, тепер вже забуті. У 90-і роки минулого століття нам вдалось зафіксувати лише декілька з них у Зарічненському, Сарненському

та Дубровицькому районах. У Зарічненському районі перед намотуванням намітки її згортали в декілька разів у довжину, потім розгортали в тому місці, де було вишито «чоло», одним із складених кінців обмотували підборіддя та два рази голову, тоді закріплювали його над чолом, залишений кінець підтикали біля вуха.

Хустку молодій бічними кінцями зав'язували на потилиці або перехрещували їх ззаду і виводили на чоло. Таким чином, намітка та хустка визначали зміну соціального статусу жінки, виконували важливу знакову функцію, адже після весілля заміжні жінки не мали більше права ходити з непокритою головою.

Вбрання молодого в багатьох селах Рівненського Полісся в означений період складалось із сорочки навипуск, полотняних штанів та шапки, в якій ішли до вінчання [6]. На сорочці була «нашита пазуха» («манішка»), «комнир – стоян» виготовлявся з бічним розрізом («на стороні, щоб не навпроти було») [4]. У 30-х роках цей комплекс теж піддався певним змінам: поверх сорочок одягали «піджаки» та штани, виготовлені з фабричної тканини темного кольору (сорочку в такому випадку заправляли в штани). У кишенях полотняних штанів у с. Люхча Сарненського р-ну молодий носив звисаючі хустинки: «І в кармани хустки заплхани..., біленьки, щоб вісіли, щоб було видно, що молодий іде. Хусточки свої, з доми, а йде до молодої, то... ше й молода дає. Вже в його є хусточка коло пояса, то ше й молода дає... Все весіллє носить» [4]

До шапки нареченого пришивався маленький віночок (с Зелене Володимирецького р-ну) чи «ленточка красная, квіточка з барвінку» (с. Люхча Сарненського р-ну) [4]. Квітку також пришивали до сорочки. Це робила в Сарненському р-ні «прівоча» (хресна мати молодої) [1]. Маємо про це згадку у весільній пісні: «Прівоча зогрешила, у неділю кветки шила» [4]. У давнину шапки виготовляли смушкові («з овчини») та суконні «шоломки» із круглим або чотирикутним дном. У 20-30-их роках їх замінили кашкети з козирками.

У багатьох поліських селах молодий, за давньою традицією, йдучи до шлюбу, одягав свиту. Ця традиція збереглась на поч. ХХ ст. в Рокитнівському р-ні: «О, як ідуть молоді вінчаца, то чоловік одне світу от посі о, і послі запораже того пояса, а пояс такий був. . довгий [13]. Пояси найчастіше були вовняні, червоні, сітчасто плетені вручну. Ними обкручувались декілька разів, кінці звисали з боків. Пояси плели пальцями: «Пальцями плелі. Отако очіплять нитки в хати да пальцями плелі, тако перебірає, перебірає...» [13].

Характерне взуття молодого – чоботи або телячі «морщаки» з волоками [4].

Цікаво, що дружки молодого в Сарненському р-ні теж одягались

подібно до нього. Всі вони були «в світках, шоломках, з галузками барвінку біля правого боку, кожен з дружків мав у руці нагай». За свідченням С.Двораковського, у с.Сновидовичі Рокитнівського р-ну маршалкам теж пришивали до грудей галузки («йолку»), їх перев'язували рушниками, а найстаршого з них – червоним поясом та давали йому кий, як ознаку гідності [1, 125]. Отже, як бачимо, весільне вбрання на поч. XX ст. подекуди на Рівненщині ще зберігало самотні риси, але з проникненням у побут фабричних тканин зазнало в 20-30-ті роки XX ст. значних змін, хоча композиційно частини одягу узгоджувались між собою. Деякий час нововведені елементи ще поєднувалися з традиційними, але згодом вплив моди, середовища, а також соціальні зміни в побуті поліщуків призвели до повної втрати характерних регіональних рис традиційного народного вбрання.

Джерела

1. Двораковський С. Весільні обряди в Немовичах (Сарненський повіт) / Весільні обряди Рівненщини. Фольклорно-етнографічні записи XIX – поч. XX ст. - Рівне: «Волинські обереги». - 2004.
2. Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – нач. XX в. - М.: Наука, 1984.
3. Українець А. Народний одяг мешканців Рокитнівського району / Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся - Вип.1. - Рівне. - 2001
4. Зап. від Гаврильчик Л.Г., 1928 р.н., у с.Люхча Сарненського р-ну.
5. Зап. від Грицевич Є.С., 1920 р.н., у с.Великі Телковичі Володимирецького р-ну.
6. Зап. від Дяк Х.П., 1909 р.н., у с.Зелене Володимирецького р-ну.
7. Зап. від Ковалець М.С., 1918 р.н., у с.Старе Село Рокитнівського р-ну.
8. Зап. від Колодич Д.Я., 1928 р.н., у с.Познань Рокитнівського р-ну.
9. Зап. від Криловець П.П., 1911 р.н., у с.Масевичі Рокитнівського р-ну.
10. Зап. від Кулакевич М.П., 1930 р.н., у с.Блажове Рокитнівського р-ну.
11. Зап. від Нестерчук О.М., 1910 р.н., у с.Хіночі Володимирецького р-ну.
12. Зап. від Островської Т.С., 1916 р.н., у с.Малі Телковичі Володимирецького р-ну.
13. Зап. від Пушняк П.М., 1918 р.н., у с.Дроздинь Рокитнівського р-ну.
14. Зап. від Пушняк, у с.Старе Село Рокитнівського р-ну.
15. Зап. від Рабушич М.Г., 1927 р.н., у с.Глинне Рокитнівського р-ну.
16. Зап. від Ражик Н.Є., 1918 р.н., у с.Сновидовичі Рокитнівського р-ну.
17. Зап. від Русін М.Т., 1930 р.н., у с.Зелене Володимирецького р-ну.
18. Зап. від Сергійчук Є.І., 1904 р.н., у с.Стрільськ Сарненського р-ну.
19. Зап. від Смик П.Т., 1911 р.н., у с.Залав'я Рокитнівського р-ну.
20. Зап. від Степанюк Ф.Ф., 1932 р.н., у с.Луко Володимирецького р-ну.
21. Зап. від Шкодич У.П., у с.Карасин Сарненського р-ну.
22. Зап. від Шупрудько М.С., 1914 р.н., у с.Борове Рокитнівського р-ну.
23. Фонди РОКМ - IV т.2375, IV т.2384, IV т.2379, IV т.3655

Михайло ХАЙ

ВЕСІЛЬНО-ОБРЯДОВА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА УКРАЇНЦІВ*

Наступною за ступенем найхарактерніше означеної національної ідентичності після музики пастушої культури й однією із найархаїчніших верств інструментальної музики в традиції українців є інструментальні награвання та супровідна інструментальна музика до календарних (головно, колядницьких, але також і меланкових та ін.) і побутових (здебільшого весільних) обрядів. Тут для структурно-парадигматичної аналізи представлені нашарування найрізноманітніших часових, соціально-середовищних та територіяльних особливостей весільно-обрядових інструментальних мелодій: від весільних західно-поліських «паход», подільських «віватів» до цілком новочасних награвань порівняно пізньої пісенної й танцювально-приспівкової структури, що прийшли на зміну давнім синкретично органічним і ритуально-приуроченим календарним зразкам сигнально-комунікативного та коломийково-ладканкового типу.

У статті розглядаються, головно, весільні ритуально-обрядові награвання на скрипці та цілим складом весільної музики (вся територія України), а також цитрі (Закарпаття) тощо. Це, передусім, інтонації, конкретно приурочені до певних стадіяльно-часових моментів перебігу весільного дійства, яким споконвіку в українському весіллі, поряд із обрядовими співами, відводилася важлива сигнально-комунікативна та супроводжувально-настроєва функція. До них відносяться «Надобридні» маршового, коломийкового, коломийково-маршового, коломийково-козачково-маршового і навіть польково-маршового характеру, властиві для всіх етностильових зон України, награвання ладканкової структури на Бойківщині, Гуцульщині та передгірських зонах Бойківського Підгір'я та Покуття, коломийкової – в усіх Українських Карпатах і Галичині, чисто інструментальні козачкові весільні «вівати» – в усіх зонах Поділля та Полісся та вокально-інструментальні весільно-ритуальні награвання типу козачкових приспівок – на Наддніпрянщині і Полтавщині, а колись, напевне, і Слобідщині та інших метропольних, маргінальних й діаспорних етнографічних регіонах України.

* Стаття подається в авторській редакції.

Другий шар весільної музики цієї верстви становлять інструментальні награвання «для себе» й «для слухання», що виконуються поза весільним обрядом, однак інтонаційним матеріалом котрих є весільно-обрядова музика.

Це, головно, сольно-інструментальні версії весільної ритуальної музики на скрипці, бойківській ґайді, гуцульських флюєри, дудках, фрілці, денцівці, ребрі, угорсько-закарпатській народній цитрі тощо, а також вокально-інструментальні їх версії, що виникають цілком спонтанно як в обряді, так і поза ним, внаслідок імпровізаційних ситуацій і сцен «хатнього» музичення.

Розглянемо особливості музичної структури конкретних весільних ритуальних награвань у співставленні із їх спорідненими за інструментальною фактурою типами в різних регіональних традиціях України за такими основними структурно-аналітичними параметрами. мелодика, лад, ритміка, метр, темп, композиційна структура, штрихова стилістика, виконавські особливості тощо.

Бойківщина:

Весільні ритуальні «грайки»

I. «Надобридень» («хлопский») – весільне награвання, колодийка-марш, с.Либохора (Турк.-Льв.), Ігнатищ В.І., 1935 р.н., (скрипка), Шемелинець В.Д., 1963 р.н. (бурдонові цимбали), Ігнатищ П.Г., 1923 р.н., (бас), Бренчак В.Д., 1957 р.н., (бубон-див. 1: розд. «Бойк.» – II, № 1; дискогр. 6, № 1; порівн. 1, розд. «Гуц.» – II., № 1а, 4; «Вол. та Поліс.»–II, № 1, 3, 7-8; «Схід. Поділ., Наддніпрян. і Полт.», II, № 1; 61: 238, поз. 10а (1); транскр. М.Суган.

1. Зачин з гармонічно розкладеного тонічного тризвука (135) з розгоном на мелодичне обігрування кварта (432 3434 3454) й спадним каденційним рухом до ввідного тона (321VII).

П_{1,3}. Зачин із тоніки на другий щабель (12) з обігруванням його в розгоні (/ 212432^ :/) та гармонічною автентичною каденцією (2 VII^VI VII V I^ 3). Лад – типовий для бойків іонійський мажор із епізодичними вкрапленнями лідійської кварта.

П_{1,6}. Зачин з гармонічних прими і рецитованої терції (13^ 41) через спадний рух від кварта до тоніки в розгоні (4321) й до гармонічної автентичної каденції з розв'язанням у рецитовану тоніку (VII242VIIIVII1^ 3).

2 = 1 + #4 Ё 4 при обігруванні кварта в розгоні.

П_{2,а} = П_{1,а}

П_{2,а} - Б = П_{1,6} + Coda (Cadenca) через гармонічну доміную в тоніку (VII242VIIIVII1^).

ММ J = 128. Рух ритму – вісімками й шістнадцятими. Штрихова лінія – співвідношення *legato* і *detache* у партії скрипки на фоні

бурдонно-акордової фактури цимбал, відкритих струн баса і комплементарно-акомпануючих мембрани і тарілки бубна.

Характер урочистий (маршовий), що при пришвидшенні темпу може поступово переходити в танцювальний (коломийковий).

II. «Надобридень» («шляхоцкий»), коломийка-марш, с. Либохора (Турк.-Льв.), Ігнатищ В.І., 1935 р.н., (скрипка), Шемелинець В.Д., 1963 р.н. (бурдонові цимбали), Ігнатищ П.Г., 1923 р.н., (бас), Бренчак В.Д., 1957 р.н., (бубон); (див. 1: розд. «Бойк.» – II, № 2; дискогр. 6, № 2; порівн. там само: №1; розд. «Гуц.» – II., № 1а, 4; «Вол. та Поліс.» – II, № 1, 3, 7-8; «Схід. Поділ., Наддніпрян. і Полт.», II, № 1); транскр. О.Перкуна.

1. Зачин із затакту (утвореного внаслідок вкороченого основного першого такту), рецитованої верхньої квінти і спадного руху від сексти до тоніки ($5^{\wedge} 465431$); розгін від секунди висхідним рухом та її мелодичного обігрування до квінти (234 2342) на спадну половинну каденцію ($5^{\wedge}231$). Лад – іонійський.

Π_1 . Зачин від другого щабля до кварта й секвенційного руху від терції до квінти ($234^{\wedge}345^{\wedge}$) на розгін через секунду й низхідний рух від терції аж до субкварти (2321 VII VI V) й наступний висхідний вискок із секунди через сексту на опорну квінту (23465343) й на гармонічно-мелодичну автентичну каденцію (31232 VII 1 V) з субквартою.

$\Pi_{1,a}$ - A = вкорочений (без зачину із заміною опорної секунди тонікою-12465343 в розгоні) варіант Π_1 .

2 = повний (із додатком вкороченого в міжчассі першого такту) варіант 1-шого періоду.

$\Pi_2 = \Pi_1$ із двічі повторюваним розгоном $\Pi_{1,a}$.

3 = 2.

$\Pi_3 = \Pi_2$.

4 = 2.

$\Pi_4 = \Pi_2$ зі зміненим зачином (2346345^{\wedge}) й розгоном Π_1 за першим разом та $\Pi_{1,A}$ при повторенні.

5 = 2.

$\Pi_5 = \Pi_2 + Coda$ із гармонічної тоніки (1345) та автентичної каденції (VII-1).

MM- \downarrow = 86. Ритмічний рух вісімково-шістнадцятковий. Штрихи аналогічні, типові для скрипкової фактури (див. попередній приклад). Характер у порівнянні з попереднім («хлопским») зразком «Надобридня» значно стриманіший, строгіше витриманий в рамках форми і структури, котра більше схиляється до власне маршу, ніж до коломийки чи козачка.

III. «До ладкання» – награвання на скрипці, с. Кропивник (До-

лин. Ів.Фр.), Торко Л.М., 1934 р.н. (див. 1: розд. «Бойк.» – II, № 3; транскр. Г. Наливайко.

Вступ. Зачин з гармонічно розкладеного тонічного квартсекст акорду (V135) до обіграної дрібною мелізматикою опорної секунди (2321212) із виходом до так само обсяжної мікромелізматикою опорної кварта (34321234[^]32[^]432) в розгоні. Каденція тонічно-домінантового типу із застосуванням широкого діапазону стрибків на октаву й субкварту (1 VIII 1V). Лад – іонійський

1. Зачин із обігрування тоніки сусідніми верхніми тонами і субквартою (12323212321 V). Розгін від обіграваних секундовим тоном пріми, терції і кварта (121234[^]3212) до спадного руху від кварта до тоніки (432) та тоніко-субквартовою каденцією (VIII 1[^]V).

2. Зачин = 1. Розгін стрибкоподібним рухом через мелізматично розкладені звуки тоніки до верхньої квінти (1135~) з глибокими впаданнями в нижню тоніку й субкварту (1 VIII V) й наступним аналогічним розвитком серединного характеру (див. розгін = 1).

П₂. Коротка вставка зачинково-(13[^]5321)каденційного (1[^] V) характеру, щедро усіяна мікромелізматикою.

3. Зачин із обігрування тонічного й терцевого тонів (123232123231). Розгін аналогічно-секундового й квартового (234[^]3212432432). Каденція – типово тонічно-субквартова (1[^] V).

4. Зачин = 3 + каденція (1[^] V). Розгін – сполучення зачинкового матеріялу(123232123231) із серединним (234[^]3212432432). Каденція типова із вискоком на верхню квінту (1VIII 135 V 51).

ММ ♩ ≈ 114. Рух ритмічного кістяка – шістнадцятими й тридцятьдругі у співвідношенні з вісімками (нерідко гостро пунктириваними).

Характер виконання крайнього ступеня довільности (ad libitum)

IV. «Ладканка» – весільне награвання на цитрі – м.Ужгород (Зак.) Мучичка В.І., 1931 р.н. (цитра див. 1: розд. «Бойк.» – II, № 5; дискогр. 6, № 1; порівн. 1, там само: № 3; транскр. О.Семак.

1. Зачин з висхідного руху від тоніки до кварта (1234) й назад до тремольованої пролонгованої тоніки(4321). Розгін спадним рухом від верхньої квінти до тоніки (5[^]з54431) й наступним секвенцієюподібним - із опорою на пролонгованому й тремольованому другому шаблі (432[^] 143 – при першому повторі) і знову на тоніці (432[^] 1) у другому). Каденція – двічі повторені тонічні акорди мелодії (1[^]) та гармонічного бурдона (I-III- V-1).). Ладова структура виразно дотримується властивого для Бойківщини іонійського мажору.

2 = 1.

3 = 1.

ММ-♩ = 60 У метриці, всупереч природі ладканкової структури,

яскраво простежується строга чотиричастковість (4/4), що, вочевидь, є наслідком суто інструментального мислення виконавця.

Завдяки метроритичній пульсації характер виконання цієї типолово бойківської ладканкової мелодії в даному варіанті максимального наближений до угорського чардаша, на що яскраво, зосібна, вказують синкоповані усіх без винятку фраз і речень.

V. Стародавній весільний марш – с. Либохора (Турк. - Льв.), Ігнатиш В.І., 1935 р.н., (скрипка), Шемелинець М.С., 1961 р.н. (бурдонові цимбали), Шемелинець М.Д., 1963 р.н., (бас), Цитрин І.І., 1988 р.н., (бубон – див. 1: розд. «Бойк.» – II, № 4; розд. «Гуц.» –II., № 1а-б, 4; «Вол. та Поліс.» –II, № 1, 3, 7-8; «Схід. Поділ., Наддніпрян. і Полт.», II, № 1; дискогр. 6, № 3; порівн. 1: № 1- 4; №2, поз. 3); транскр. Ю.Бенті.

1. Зачин із мелодичного обігрування основних щаблів ладу у висхідному русі до верхньої тоніки (1VII12323#45^8^), що плавно переходить у матеріал розвитку – спадного руху від септими до тоніки (7^6^5^43432) й через повторення зачинкового (1VII12323#45^8^) в серединно-(7^678^12) та прикінцево-(7^678^) каденційний. Лад – іонійський з епізодичними крапленнями лідійської кварта при низхідному обігруванні опорної квінти.

П1. Зачин із спадного секвенційного руху від кварта до тоніки (4^32 3^21) з виходом на матеріал розвитку – розгону з опорою на другому щаблі і субкварті (2^ VII V 13523) в протиставленні із зачинковим (4^32 3^21) та серединно- (2^ VII V 13523) і завершально-каденційним (2^ VII V 1).

Кода являє собою традиційний для бойківської інструментальної традиції приклад автентичної каденції із застосуванням ввідного тона перед фіналісом (2^ VII V VII 1).

Ладова структура ґрунтується на засадах іонійського мажору із використанням лідійської кварта (#4) у висхідних ґамоподібних рухах мелодій та при оспівуваннях квінти.

MM-J =86. Метр- 4/4. Рух ритму в партії скрипки – шістнадцятими та восьмими із підкресленими чвертями та половинними в каденціях. Бурдон цимбал – синкопований чвертками й вісімками, ніби емпатично зміщеними акцентами; бурдон баса – рівні опорні чверті, що створює своєрідну «поліритмію наголосів».

Штрихи скрипки в першому періоді строго деташовані, що надає цій частині характеру урочистості й монументальності, а в другому – переважно витримані у співвідношеннях *detache-legato*, що переводить мелодію в ліричне русло

VI. «Золотий танок» – весільний, «як шласр знімают» – смт Нижні Ворота (Вол. - Зак.), Пацько А.І., 1931 р.н. (скрипка), Бля-

шин І. А., 1956 р.н. (бурдонові цимбали «на дві руки»), Хміль Ф.О., 1932 р.н. (бас); (див. 49: розд. «Бойк.» – II, № 7); транскр. І.Зейкань.

1. Зачин із другого щабля й рецитованогі тоніки (21[^]331), що переходить на укорінення тонічно-квінтових (15[^]365) та квартових (4323432[^]31) у розгоні й завершальною із зачіпанням субкварти (21VII 1 32 VII 1 V) каденцією.

Бурдонно-остинатні фігурації цимбал, що «спізнались» зі вступом на цілих два такти, одразу міцно диктують домінантово-тонічну стабільність. Бурдоновий бас, «запізналий» на півтора такти, перманентно презентує вісімковий ритм з підкресленням сильних часток чвертями в кадансах.

Ладова опозиція дотримується не так ладово-інтонаційної, як, радше, теситурно-позиційної логіки: застосовуються відкриті струни, які «переконливо» звучать, що вносить характерне наверствування плагальних гармоній бурдону баса на автентичну цимбальну та змінно-рухливу гармонійну мову скрипки.

2 = 1 (без зазначених початкових павзувань цимбал і баса).

П₂. Зачин із оспівувної з обох сторін кварта (44323453) й розвитком секундних устоїв (21 VII 1) в скороченому розгоні й домінантово-субквартових (32 VII 1[^]V) в кадансі.

Кода – типовий висхідний рух до фіналісу (2345678) із застосуванням пунктирного та синкопованого ритму.

MM- \downarrow = 132. Метр 2/4. Рух метроритмічних одиниць стабільними вісімками, зрідка підкреслюваними, то одинарними форшляговими, то пунктиризованими чи синкопованими акцентами вісімкового ритму та чверткових закінчень у кадансах. Штрихова лінія – переважно *non legato* (т. зв. *запірване detache*), що характерно підкреслює чардашоподібний характер мелодії.

Гуцульщина і Покуття:

Весільні ритуально-обрядові «єгри»

І. «Старовинний» – марш - с. Ковалівка (Кос.-Ів.-Фр.),

Грималюк В.І. («Могур»), 1920 р.н. (скрипка); див. 1: розд. «Гуц.» – II, № 1; порівн. там само, розд. «Бойк.»: № 1-4; розд. «Гуц.» – II, № 16, 4; «Вол. та Поліс.» – II, № 1, 3, 7-8; «Схід. Поділ., Наддніпрян. і Полт.», II, № 1; дискогр. № 2, поз. 3); запис Р. Гусак, транскр. Ю. Панаско.

Вступ являє собою один із традиційних для гуцульської інструментальної капелі способів «прібування» інструментів перед грою (народний гуц. термін – «на міру»), що в даному разі складається із трьох стакатно виконаних чвертками-секстами (без, власне, тонічного звука-прими) тонічних акордів (V/33).

А. Зачин з альтеровано лідійської субкврти (#V), що в супрязі з трічі повторюваном вже в контексті «розгону» – розробки мелодії енергійним інтонаційним мотивом «запитання» (/ #V VI 131:/) та матеріалом порівняно ліричнішої квартово-тонічної поспівки – «відповіді» (4348), творять кістяк оригінальної маршової мелодії, які разом з усіма порівнюваними мелодіями маршового типу можна віднести до вершинних зразків цього жанру не лише в Українських Карпатах, а й на всьому українському етнічному обширі Перед- і, власне, каденція будуються на цілком контрастному за характером інтонаційному дансантино-каденційному матеріалі (34543 21^ VII 1). Лад – малохарактерний для Гуцульщини іонійський мажор із «випадковим», що виникло внаслідок оспівування опорної субтерції альтерованими субкварттовими (лідійськими) тонами

A_1 = А без двох перших нот зачину (#V VI), що раптом «випали» внаслідок типового «запізнення» із вступом.

Б Зачин із субкврти у висхідному русі до септими (V 12334). Розгін – спадний рух від верхньої квінти із варіаційним мікромелізматичним обігуванням тонічного устою (54321VII 1 VII 1 VII VI) у співставленні з видозміненими обома поспівками за рахунок рецитуюванн опорних ($3^{\wedge}3... 1^{\wedge}4$) та мелодизації нестійких щаблів ладу (432). Каденція серединно-зв'язуючого характеру ($1^{\wedge}4 V2$)

Б₁ – тематично = Б зі значним ступенем модифікування інтонацій зачину (131 VII2) та «розгону»-розвитку (13314325 VII VI) в бік гармонічно-вертикального варіювання, стрімких вискоків і глибоких спадів (232I V 23234), лінійно-горизонтальних мотивів (543432), арпеджоподібних фігурацій (1V III V I V VI) тощо. Каденція завершального характеру (5434321^4)

Кода. Зачин типовий для ц. Б. Розгін – це ущільнений варіант двох видозмінених інтонацій серединного ($3^{\wedge}434321^{\wedge}4$) та завершального (34343321 V VI VII1^4) характерів

Загалом стилістику інтонаційного творення цього зразка слід кваліфікувати як перехідну від власне традиційної до авторсько-композиторської, що є найпосутнішою стильовою рисою як даного виконавця, так і маршу як порівняно пізнішого фольклорного жанру поспіль (про глибинні шари традиційної маршової культури див у характеристиці західно-поліських «Паход»).

ММ-₁ = 86. Розмір 2/4. Рух ритму – чвертями (вступ), шістнадцятково-вісімковими (експозиційний матеріал) і шістнадцятково-тридцятьдвійковими (серединно-зв'язуючі ланки) побудовами

Штрихова структура – по три й більше залігованих нот у вісімкових та дрібніших ритмоструктурних утвореннях, що істотно різнить-

ся від типово традиційної техніки смичкування переважної більшої автентичних народних скрипалів в усіх регіонах України, котрі переважно дотримуються схеми парності (по дві та чотири *legato*) Це відчутно наближує стиль і характер виконуваної Могуром музики до професійно-академічного.

II. «Ой лежє берви бервінковисє» – «весівна» єгра – м. Коломия, традиція с. Мишин (Кол.-Ів.-Фр.), Тимофіїв М.М., 1941 р.н. (ребро);); див. 1: розд. «Гуц.» 49: розд. «Бойк.» – II, № 3; дискогр. 14, ч. 1219; транскр. К.Костриченко.

1. Зачин-«запитання» із вкороченого затактового й пролонгованого основного тону у висхідному русі через альтеровану кварту до опорної квінти (1[^]δ 3#4565). Розгін-«відповідь-1» – через оспівувану квінтою сексту на опорну септиму (65675654), розгін-«відповідь-2» – із опорної чистої кварта через оспівувану квінту знову на альтерсвану опорну кварту (54#345) й серединну каденцію із альтерованої кварта у низхідному русі до тоніки (#4 δ 32 δ 34 δ 321121); розгін-«відповідь-3» – із квінти на септиму (56765#4565) й через оспівувану альтеровану квартою пріму (4#345) на серединну каденцію – опорну неальтеровану кварту і квінту (56765#4565); розгін-«відповідь-4» – це розширений варіант «відповіді-2», що переходить у завершальний каданс від двічі альтерованої й пролонгованої кварта через сильно подовжену секунду й на ще більш видовжену тоніку (#4 δ 32 δ 34 δ 321 δ 3212V1).

У ладовій основі лежить типова для гуцульських ґенамісотонічних (півторасекундових) ладово-інтонаційних утворень поспівка, в якій найхарактерніший її інтервал збільшеної секунди утворюється між мінорною терцією (δ 3) та альтеровано-підвищеною квартою (#4). Другою характерною особливістю даного ладоутворення є касація підвищення кварта (4) на опорних щаблях ладу й попереми́нне (#4-4) їх експонування залежно від семантико-інтонаційних акцентів у побудові речення.

2. Зачин типу «відповідь-2» (#34#34#345). Розгін – це серія комбінацій представлених і поміняних місцями поспівок: «серединної» (#43#4 δ 32 δ 34 δ 321321121), «відповіді-3» із дуже видовженою квінтою (56765[^]#4565565), повторно експонованих поспівок-«відповіді-2 (4#345) та «серединної» із субквартовим виходом (#45#432 δ 34 δ 321 δ 32121V) на завершальну оригінальну і ще не експоновану каденцію із прероґативою пролонгованої тоніки з зачіпанням нахшляґом секунди (1212).

3. Зачин і розгін-«відповідь-1» як у ц. 1. Розгін-«запитання-2», вибудований на спадному русі від квінти через опору на альтерованій кварталі до секунди (765#4321232) й підкресленої ґамоподіб-

ним форшлягом квінти із зачіпанням пониженої сексти через опорну неальтеровану кварту на тоніку (345 6δ56δ54321); розгін-«відповідь-3» – це пролонговані рецитації мало не кожного щабля у висхідному русі від секунди до неальтерованої кварти (2345454↓) й низхідному – назад до тоніки із прохідною та опорною акльтерованими квартами (δ 3212 δ 3#4565#4 δ 3212 δ 3) Прикінцева каденція – це рух від опорної неальтерованої кварти до пролонгованого фіналіса (δ 34 δ 3212 δ 31).

Інтонаційну стилістику даного фольклорного першотвору можна цілком кваліфікувати як феномен своєрідної «боротьби» двох діаметрально протилежних інтонаційних субстратів азійсько-орієнтальної генамісотоніки з європейсько-слов'янською діятонікою.

ММ-64. Метроритмічна структура тяжіє не так до вільно структурованого, як до перемінного розміру ($4/4$; $2/4$; $3/4$; $5/4$; $6/4$ і т.п.) Рух пролонгованими чвертями й вісімками, нерідко подрібненими у шістнадцяткові фігури, що часто переходять у мікромелізматичні побудови. Опорні серединно- й завершальні каденційні звуки надмірно пролонговані, наскільки це дозволяє дуже витривалий фізичний стан виконавця.

У штриховій лінії виразно дотримано принципу маркування усіх опорних нот музичного тексту та *legato* в ритмічно подрібнених побудовах.

Характер виконання ляментозно-розпачливий, що характерно відбиває бентежність ритуальної весільної ситуації.

Тембр інструмента (ребро) лише підкреслює цей настрій і помітно наближує його до звучання румунської дойни.

III. «До зачинання весілля» - **сгра-с. Верхній Буковець (Верх.-Ів.-Фр.)**, Тафійчук М.М., 1939 р.н. (скрипка), Тафійчук М.М., 1972 р.н. (цимбали), Тафійчук Ю.М., 1963 р.н. (ментелєв – мала одноцівкова гуцільська денцівка), Тафійчук Д.М., 1970 р.н. (бубон); (див.1, «Гуц.», II, № 4; порівн. там само: «Бойк.», II, № 1-2, 10; «Вол. і Поліс.», II, № 1, 3; «Схід. Поділ., Наддніпрян. і Полт.», I, № 1); транскр. Є. Беника.

Зачин-початок інтонаційної формули «запитання-1» із неальтерованої кварти, оспівуваної сусідніми допоміжними щаблями в мелодичному русі до септими й назад (4#3456765). Розгін-закінчення формули «запитання-1» із опорної альтерованої кварти в спадному русі до тоніки (#4 δ 321); «запитання-2» із предіктової альтерованої кварти, що переходить у синкоповану опорну квінту (#45676#45-2); формула «запитання-3» становить модифікований матеріал обох попередніх запитальних мелодичних послівок оспівування септими із додаванням субкврти (4#3456765+#4 δ 321+1

δ 32V). Каденція на інтонаційному матеріалі утвердження тоніки (1 δ 321# VII 1). Партії скрипки та ментелева інтонаційно ідентичні. Запізнення ментелева зі вступом на п'ять чвертей.

Лад – типовий гуцульський мінор зі змінною (підвищеною й натуральною) квартою та вкрапленнями міноро-мажорних сегментів після кожного характерного генамісотонічного інтервального утворення, а також як наслідок гармонічного оспівування неальтерованої кварти.

2 = 1 з незначним відхиленням в інтонаційній поспівці «відповідь-2» у бік трельованих опорних альтерованих кварт у співвідношенні з мінорною терцією та субквартою (# 4[#] δ 321 δ 321V) і глісандо-подібним зсувом тоніки.

3 = 2 із заміною нечітко інтонованого скрипкою та ментелевкою спадного глісандоподібного руху на виразно проартикульований хроматичний хід (1# VII L-VIIV). Цимбали з незначними змінами в серединній та прикінцевих каденціях (запізніла з'ява «бахівської» терції).

4 = 3. «Запізніле» впадання» цимбал – на півтори частки-чверті.

5 = 4 без *glissando* та хроматизму в каденції скрипки й ментелева й зі незначними варіаційно-фактурними відмінностями в цимбал.

6 = 1 зі зміною опори в поспівці «запитання-1» із мінорної терції на рецитовану й трельовану альтеровану кварту, що характерно підкреслює специфічність генамісотонічного нахилу. У партії цимбал незначні контрапунктичні вставки.

7 = 5 із застосуванням субкварти в серединній каденції розгону (δ 32V) та заміною мелодично-мобільної поспівки «запитання-2» на статичну (#4 δ 321 δ 321 V).

8 = 5 з мобільною формулою «запитання-2» (#4 55#4 δ 32[^] δ 321 V) і незначними варіаціями в партії цимбал.

9 = 5 зі статичною формулою «запитання-2 та іктовою з'явою «бахівської» терції в цимбал.

MM- \downarrow = 84. Рух ритмомелодії скрипки і ментелева вісімками, синкопованими фігураціями з опорою на каденційні пролонговані звуки половинок. У партії цимбал, окрім того, превалюють форшляговані та трелеподібні одиниці (вісімки та чверті), виконувані здебільшого прийомом «рикошет».

У штрихах скрипки переважає широке *detache*, а в сопілкових співвідношеннях *legato* і *marcato*. Унаслідок цього унісонова фактура цих двох різнотембрових інструментів іноді продубльована ще й унісоновими фрагментами цимбал утворює монолітну звукову тканину, що звучить монументально й переконливо. Урочисто підкреслені удари яскраво підсилюють цей характер

IV. «До стрічі» («Гавецеве») – єгра- Кумлик Р.П., 1948 р.н. (фрїлка), Семенюк І.І., 1958 р.н. (скр.), Ігнатюк І.І., 1938 р.н. (скр.), Тонюк М.М. 1958 р.н. (буб.), Семенів М.В., 1932 р.н. (цимбали); (див. 1, «Гуц.», II, № 5; порівн. там само: № 1, 7; 61: 237, поз. 4а (4); дискогр. 14: ч. 1233 («Марш на відхід свальбових гостей»); транскр. О.Найдюк.

А. Зачин-«запитання-1» із остинатної фігурації, побудованої на обігрованні неальтерованої кварта й сексти ($4^{\wedge}64^{\wedge}64^{\wedge}$). Розгін-«відповідь-1» – із низхідних секвенцій від сексти через мінорну терцію і ввідний тон до другого щабля ($654^{\wedge}5432 \#VII32$) у партії ментелева на фоні остинатно повторюваної формули «запитання-1» в унісоні скрипок. Розгін-«запитання-2» – це дещо видозмінена й імпровізована в обох мелодичних інструментах остинатна фігура обігрування мінорної терції ($3432\#VII 343^{\wedge} 32\#VII 1$) Розгін-«відповідь-2» – продовження цієї ж мелоформули із додаванням прелюдійного сегменту від тоніки до терції (123) та постлюдійного від тоніки до квінти із зачіпанням альтерованої кварта у висхідному русі ($1^{\wedge}323\#45$) в каденції. Партія цимбал складає гармонічне *остинато* рикошетно-комплементарного типу, що в жодні мелодотворюючі процеси не втручається

A_1 = вкорочений варіант за рахунок вилучення матеріалу повторюваних остинатних фігур у всіх формулах

$$A_2 = A_1.$$

Б Зачин-«запитання-1» із рецитованої квінти у співвідношенні із мелодизованою фігурацією оспівування великої септими ($5^{\wedge} 6765$). Розгін-«відповідь-1» від неальтерованої кварта на опорні мажорну терцію та приму ($543^{\wedge} 34^{\wedge} 31^{\wedge} 3$). Розгін-2 – це повтор означеного матеріалу із незначними варіаційними видозмінами й контрапунктичними наверстуваннями в партіях усіх трьох мелодичних інструментів (метелевки і двох унісонових скрипок)

$B_2 \approx B_1$ вкорочений варіант із вилученням повторів зв'язуючих мелодичних ланок і натомість утвердженням констатуючих-репетитивних повторів кварта, мажорної терції й тоніки

Ладова структура мелодії тяжіє до гуцульської мінорної генамісотоніки в епізодах А, А1, А2 та мажорного нахилу з лідійською квартою у висхідних ґамоподібних рухах та її касацією в опорних і рецитаційних утвореннях

ММ-♩ = 120 Основний ритмічний рух мелодичних інструментів. вісімка й дві шістнадцятки – у головних мотивах фрази та чотири шістнадцятки – у зв'язуючих каденційних зворотах. Партія цимбал – безнастанно остинатно повторювана впродовж усього твору фігурація з вісімки та двох шістнадцяток, а в бубна – співвідно-

шення двох головних ритмофігурацій: а) четвертним ударом по мембрані у співвідношенні з трьома комплементарно заповнюючими вісімками тарілки та б) почергові удари по мембрані та тарілці.

Штрих у скрипок: вісімка і дві заліговані шістнадцятки в ексоциційних рухах мелодії у співвідношенні з широко на цілий смичок артикульованими чвертями й чотирма залігованими шістнадцятками- у каденційних зворотах.

Характер маршово-життєстверджуючий, що прикметно втілює у звукових комплексах своєрідну кольористику специфіки звучання й обрядової ритуальності гуцульської весільної капелі, зосібна, і якнайкраще відбиває атмосферу «стрічі» з цією неповторною хвилею родинного побуту гуцулів, поспіль.

V. «До повниці» - смт Путила (Чернів.), Прилипчан С. І., 1922 р.н., (скрипка перша), Прилипчан К.І., 1920 р.н. (скрипка друга), Прилипчан Л.І., 1921 р.н., (скрипка-«бас»); транскр. О.Лапінь.

А. Зачин-«запитання-1» – із низхідного арпеджованого ходу від верхньої тоніки з оспівуванням основних звуків тонічного тризвука (1V III V I V III V). Розгін-«відповідь» – низхідний хід від нижньої сексти до тоніки (VI[^]V IV III II I) й висхідного аж до верхнього (I II III IV V VI VII 1) основного тону. Розгін «запитання-2» = зачин-запитання-1», розгін-«відповідь-2» = автентична каденція низхідним ходом від кварта через другий ступінь і субкварту й на тоніку (421 VII V VI VII 1).

Ладова структура мелодії чітко дотримується взагалі-то мало характерного для Гуцульщини іонійського нахилу із не менш виразною акцентуацією трьох основних функцій (T-S-D-T), що дає підстави віднести дану мелодію до порівняно пізніх неколомийкового (найбільш схильного до ритмосхеми козачка) типу танцювальних ладо-інтонаційних структур, побудованих на інтонаційних засадах не автентичної гуцульської, а загальноєвропейської, більш наближеної до авторсько-писемної традиції. Усі мелодико-гармонічні функції виконуються однорідним складом інструментів: мелодія (скрипка-1), «тур» (скрипка-1І) та «бас» (скрипка ІІІ). Фактура першої описана тут досить докладно «Тур» дотримується, головню, акомпануючої фактури в гармонічних шопленнях, витриманих переважно з уживанням відкритих струн (d1/a1) з епізодичним використанням нижніх субквартових ходів (V 1), ввідних (VII) та натуральних (1[^] VII) септим тощо.

Б. Зачин-«запитання-1» = дещо видозмінена каденція (4321 VII V VI VII 1) з додаванням зв'язуючої ланки від тоніки до кварта (1[^]2 VII 1[^]23) Розгін-«відповідь-1» = зачинови-«запитання-1» + серединна автентична каденція (4321 VII V VI VII) із опорою на синкопованій субкварті (1V[^]).

$A_1 = A$.

$A_2 \approx A$ із репетиційною (штрихом *sautle*) акцентуацією опорних подвоєних звуків формули розгону-«відповіді-1» з гармонічної позиції субдомінанти ($IV^{\wedge}8/VI^{\wedge}8V^{\wedge}6VI^{\wedge}VII$).

B . Вкорочена модифікація вар. A , а саме: зачин = зачин - «запитання-1» вар. « A » ($1V^{\wedge}III^{\wedge}V^{\wedge}IV^{\wedge}III^{\wedge}V^{\wedge}$) + розгін-«відповідь-1» = зачин-«запитання-1» вар. « A » ($VI^{\wedge}5432$) + серединна каденція = «відповідь-1» ($VI^{\wedge}V^{\wedge}IV^{\wedge}III^{\wedge}II^{\wedge}I^{\wedge}VI^{\wedge}VII$).

$A_2 \approx A$ із репетиційною (штрихом *sautle*) акцентуацією опорних подвоєних звуків формули розгону-«відповіді-1» з гармонічної позиції домінанти ($VII/II^{\wedge}8I^{\wedge}6VI^{\wedge}VII$).

$B_1 \approx$ із заміною інтонаційної формули розгону-«відповіді-1» від терції (321 VII V VI VII 1 VII 1231) зачинковою формулою «запитання-1» (321 VII V VI VII 1 VII 1231 I/V^{\wedge}) та від кварта із синкопованою субквартою (4321 VII V VI VII 1 V VI VII) у каденції.

$B_1 = B$.

A_4 = вкорочений за рахунок вилучення матеріялу серединної каденції варіант A_1 .

$B_2 \approx$ сильно видозмінений за рахунок переміни місцями основних інтонаційних формул варіант на інтонаційному матеріялі варіантів B та B_1 .

із виходом у прикінцевій каденції на теситуру другої та третьої октав (1 V 67).

$A_5 \approx A$ з опорою на тонічному звуці наприкінці зачину (1535158) й проєкспонованим у другій та третій октавах.

A_6 (Coda) = A_2 (з поверненням в природну теситуру першої та малої октав).

$MM-\text{♩} = 116$. Рух ритму мелодичної партії відбувається вісімками (форшлягованими на початку експонування головних мотивів), виконуваними залежно від динаміки і характеру виконання в штрихах *staccato* і *martelle* та шістнадцятими на *detache*, що в особливо темпово й теситурно загострених моментах межує із *spiccato brillante*, а в зазначених епізодах репетиційного акцентування переходить у так само блискавично-характерне *sautle*. Ритмічний рух «вторі», за винятком епізодів *sautle*, виразно дотримується принципу акомпанементу на слабку («на і»), а «баса» – відповідно на сильну («на раз») частку двочасткового (2/4) метру.

Характер – рекреативно-розважальний, що періодично змінюється напливовими настроями віртуальної «споглядальности» та й навіть звукової зображальности (віртуозне *sautle* гармонічно схоплених подвійних нот на фоні всуціль одноголосної мелодики решти побудови напрочуд «візійно» відтворює торохтіння монет, що

ніби-то «падають» у повницю).

Наведений обсяг і характер віртуозної техніки, попри усю автентичність воїстину народної манери виконання, демонструє водночас, максимально наблизений до професійно-академічного рівень віртуозності й технічної складності мануальної і смичкової техніки братів Прилипчанів. Таке симбіозне співіснування цих двох полярних виконавських феноменів у межах однієї із виконавських сфер (власне, народно-професійної) дозволяє віднести їх до числа однієї з найоригінальніших естетичних виконавських традицій не лише України й Європи, а й світу.

Західне Поділля:

Весільні ритуальні «вівати»

І. «До вінка» – весільний віват № 1 – с.Скороди́нці (Чортк.-Терноп.), Маланчук С.М., 1916 р.н., (скрипка.), Савицький І.А., 1933 р.н., (цимбали), Когут В.С., 1936 р.н., (бас); (див. 1: розд. «Зах. Поділ.» – І, №1; порівн. там само: № 5; розд. «Схід. Поділ., Наддніпр. і Полт.» – І, № 2-5; дискогр. № 8, поз 15, 17; №4, поз. 116-г, е); транскр. О.Герасимів.

1. Зачин мелодії першої скрипки – «запитання-1» з тонічно-домінантової опори, розрізної прохідними терцією та квартою (1/5 345[^]) та двічі повтореної поспівки «запитання-2» з форшлягованої терцією рецитованої сексти у сполученні з гармонічно розкладеною доміантовою фігурою (36[^]52 6[^] 52). Розгін складається з так само двічі повторюваної поспівки «відповіді-1» із почергово змінюваними то квартовою (4[^]65), то секундовою у сполученні з квінтово-терцевою (2VII 5 3) опорами в серединній та чисто квінтовою в незавершеній прикінцевій каденції (2VII 5).

Партія цимбал: Зачин із рецитованої квінти (5[^] 3) та дублювання основної мелодії унісоновими рецитаціями сексти, квінти і терції (6[^]5[^] 3 6[^]5[^] 3). Гармонічно-функційна схема розгону: S-T-D7-T - S-T-D7-T в одно- та двоголосному викладі.

Лінія баса в першому періоді дотримується, головню, квінтової опори із чергуванням ладово нефункційної сексти (5[^]6[^]5[^]10), що в принципі не виходить з інтонаційно-ладової системи основної тональності (C-dur).

2. Мелодія скрипки та гармонічна канва цимбал =1. Лінія баса значно урізноманітнена за рахунок бітонально протиставленої послідовності басових опор (опозиція G-dur, а саме: 5[^]2[^]56562525[^]25[^]), що напротивагу академічно-європейській традиції не лише не руйнує тонально-опорного мислення даної композиції, а, навпаки, утверджує другу, цілком суголосну з позиції фольклорної естетики ладову опору й у такий спосіб переконливо засвідчує нормативність

бі- та, рідше, політональних наверстувань як одного з найголовніших принципів народного ансамблевого інструменталізму.

3. Мелодія скрипки та гармонічна канва цимбал = 1. Лінія баса в порівнянні з попередніми періодами є модифікованим і наче сполучним і «компромісним» між ними модулем квінтово-секстових ($5^{\wedge}65655^{\wedge}6$ - в C-dur) та тонко-домінантових (2525^{\wedge} - у C-dur = V 1 V 1[^] - в G-dur) ладових опозицій.

4. Мелодія скрипки та гармонічна канва цимбал = 1. Лінія баса компромісно біфункційна ($5^{\wedge}6565^{\wedge}$ в C-dur) у формулі «запитання» та агресивно-руйнівна і на цей раз вже аж трифункційна в каденції-Коді ($2\ VI\ 2\ VI$ в C-dur = V 2 V 2 - у G-dur = 1 V 1 V в D – dur, що раптом з'явилася аж на місці завершально-каденційної домінанти і, як наслідок, створила наприкінці відчуття її незавершености). У результаті відчуття співжиття біфункційних ладових опозицій баса в першому, другому й третьому періодах своєрідно цементувало цілість народного стилю виконання, а в четвертому через втручання третьої ладової функції остаточно розруйнувало її інтонаційну стійкість. Про це, зосібна, свідчить і те, що останній акорд Коди-фіналіса звучить вже цілком без баса і, зрозуміло, зовсім не переконливо.

1. MM- \downarrow = 60. Ц. 2-4. MM- \downarrow = 92. Заповільнення темпу в цифрах 2-4, з одного боку пов'язане із природною необхідністю досягти питомого віншувально-урочистого характеру весільного вівату-привітання, а з другого – чисто ситуативним прагненням провідного музики-скрипаля бодай у такий спосіб утвердити зазначену тональну нестабільність, що її впродовж усієї композиції вносила в характер звучання мелодії партія баса.

Метроритмічний рух основної мелодії скрипки вісімково-шістнадцятковий з пунктированим ритмом акцентованої другої частки двочасткового метру ($2/4$) в послівці «запитання» та скасуванням цих акцентів у відповідних ритмоструктурних зонах формули «відповіді». Фіналіс у кожному періоді відзначений опорною чверткою, що своєрідним передйомом наверствується на першу вісімку зачину.

Штрихова лінія витримана у протиставленні двох опозиційних характерів. експозиційно-ліричного (вісімка та дві заліговані шістнадцятки в зачині й дві заліговані опорні вісімки в опорних зонах «відповіді») та уривчасто-урочистого (стакатні рівні та пунктиризовані слабкі частки і «запитання» і «відповіді»), виконуваним характерним штрихом, максимально наближеним до академічного «viotti»).

Характер виконання можна означити як такий, що навдивовижу не лучиться із жодним, окрім віватного, відомих інструментально-

ансамблевих стилів: маршово-урочистим, дансантино-експозиційним, дансантино-запальним чи дансантино-жартівливим. Його найвірніше, вочевидь, треба визначати саме як «віватно-віншувальний», властивий саме для західноподільської традиції, оскільки мелодії весільних віватів в інших регіонах носять або маршовий, або козачковий чи коломийковий характер.

II. «До вінка» - весільний віват № 2 – с.Скородинці (Чортк.-Терноп.), Маланчук С.М., 1916 р.н., (скрипка.), Савіцький І.А., 1933 р.н., (цимбали), Когут В.С., 1936 р.н., (бас); (див. 1: розд. «Зах. Поділ.» – I, №1; порівн. там само: № 5; розд. «Схід. Поділ., Наддніпр. і Полт.» – I, № 2-5; дискогр. № 8, поз 15, 17; №4, поз. 11б-г, е); транскр. Л.Лютко.

1. Зачин зі стрибка в партіі скрипки з тоніки на опорну рецитовану й епізодично оспівувану обома допоміжними звуками верхню квінту ($15^{\wedge}45^{\wedge}6$ 65) з наступним зсувом на квартову (у співвідношенні із оспівуваними нейтральною терцією й спадним та висхідним рухами та мелізматично розцвіченими квінто-тонічними устоями) опору на початку розгону ($4 \delta 3 \downarrow 456532124$). Утвердження терцевої опори впродовж двох тактів ясно «розфарбоване» мелодичними візерунками то спадного характеру (до тоніки), то такими, що співують саму терцію (а також тоніку і квінту) в середині розгону ($\delta 31 \delta 35454 \delta 32 \delta 32 1124$; $\delta 32156545^{\wedge}6 \uparrow 5$) надає загалом переважно мінорній мелодії особливої мажоро-мінорної урочистості й логічно «готує» квартову речитативно-мелодизовану опору ($\#4 \delta 345 \downarrow 4 \delta 32 \delta 32124$) наприкінці розгону. Каденція витримана в цілком традиційному для усієї скрипкової ритуальної музики українців стилі глісандуючого під'їзду із терції через фіксовану квінту й до надвисокої (у третій октави) тоніки з наступним різким спадом до головної тоніки із, щоправда, недбало гармонічно зачепленою квінтою ($\delta 3^{\wedge}5$ 8 1/5).

Цимбали: Зачин із затактованої багаторазовано рецитованої мелодичної квінти», обрамленої» епізодично «зачепленою» секстою ($5^{\wedge}965^{\wedge}$). Початок розгону – октавний дубль кварто-квінто-тонічного кістяка основної мелодії ($4^{\wedge}45^{\wedge}412$), середина та закінчення- співвідношення згаданих дублювань кварто-квінто-тонічних устоїв мелодії гармонічними комплементарно-акомпануючими заповненнями фактурної «ніші», що утворилася між мобільною орнаментикою мелодії скрипки та не менш рухливим й контрапунктуючим щодо мелодії басом ($46\#VII/ \delta 3^{\wedge}4^{\wedge}12 464^{\wedge}5^{\wedge}465^{\wedge} 4^{\wedge}\#VII/4^{\wedge}4^{\wedge}\#VII/4^{\wedge} \delta 3$). Каденція – розхідний рух-протискладання від терції до тремолоючої тоніки ($3^{\wedge}21^{\wedge}7$).

Бас: Зачин із затакту, «сиротливо» відокремленого від паузуючого ікту тонічного звуку, що змістився із сильної частки на слабку

перед стрибком на мікоральтераційно занижену субдомінанту (1... 1[^]↓4[^]). Розгін – це зразок наслідування клясичного квазіакадемічного протиставлення нестійких субдомінанто-домінантових опозицій баса по відношенню до стійкої тонічної опори мелодії (↓4[^] δ 354 δ 31У У5[^]51 δ 3↑4[^] δ 35[^]↓6↓5 4[^] δ 3↓542[^]#УІІ). Каденція – нижня домінанта несподівано і чудернацьки «розв'язана» не в тоніку, а в найнижчу (а, отже, за чисто фольклорною спонтанічною логікою й «найфундаментальнішу») відтворену на відкритій струні G субдомінанту (У[^]ІУ).

3. Скрипка ≈ 1 зі значним ступенем дистонічних мікроальтераційних видозмінювань основних опорних звуків (↑5 . ↑ δ 3... ↑4).

Цимбали ≈ 1 із незначним видозміненням матеріялу третього такту за рахунок функційної зміни місцями мелодичного бльоку із комплементарним акомпанементом (δ 3[^]4[^]#УІІ/4[^]1 δ 3).

Бас ≈ 1з «поверненням» ікту традиційно запізнілої внаслідок «примірювання» до темпу і характеру виконання тоніки, клястерною «зміною функції» у п'ятому такті із атональним низхідним трансформуванням лінії басового контрапункту закінчення розгону (↓5↓6↑5↑4↑2) в цілком академічну автентичну каденцію (V[^]1).

ММ-♩ = 140 Метр 3+3+2/8. Ритмоструктура мелодії ґрунтується на силаботоніці відомої ліричної пісні «Коло меї хати зацвили блавати», а саме: (6+6)+(6+6) із виразною тенденцією до ритмічного варіювання в партіях скрипки в місцях її мелодичного імпровізування та баса в моменти його атональних намагань знаходити контрапунктуючі з мелодією протистояння.

Штрихова лінія скрипки спрямована на підкреслення опорних та пом'якшення прохідних і допоміжних тонів, викладених шістнадцятими, та мікромелізматичних утворень. У партії цимбал, як це видно з аналізу мелодичного контура, домінують рецитації у співвідношенні з епізодичними акордовими і ще рідшими мелодико-гармонічними бльоками акомпанемпенту.

Штрих баса розмашисто-акцентуючий, послідовно витриманий у суцільному *non legato*.

Характер виконання тяжіє до наспівної ліричності. Втім, певна мелянхолійність мелодії має в собі художню потенцію ритуальної весільної семантики, що, вочевидь, і дозволило її використання саме в цьому амплау.

ІІІ. «До стола» – весільне награвання – с.Новосілка (Заліщ.-Терноп.), Кілик О.О., 1940 р.н. (скрипка перша), Кілик Ю.О., 1934 р.н. (скрипка-«секунд»), Палечнюк В.І., 1922 р.н. (цимбали), Скрицький Г.М., 19.. р.н. (бубон); (див. 1: розд. «Зах. Поділ.» – І, №2; порівн. там само: № 3-4; розд. «Схід. Поділ., Наддніпр.

і Полт.» – I, № 2-5; дискогр. № 8, поз 15, 17; №4, поз. 116-г, е); транскр. С.Тимошкіної.

1. Зачин – «запитання-1» двоголосної мажорної мелодії двох скрипок із двічі повтореного мотиву висхідним рухом від тоніки до терції, експонованим скрипкою-«секунд» і продубльованим верхньою терцевою «второю» 1-ої скрипки ($1/3^{\wedge}2/4^{\wedge}3/5$). Розгін – мотив –«відповідь-1» із перехопленого 1-ою скрипкою у скрипки-«секунд» ініціативи подальшого висхідного руху від терції до сексти й назад із характерним оспівуванням першої частки сусідніми допоміжними звуками ($1/3 \text{ VII}\#2 \ 1/3 \ 2/4 \uparrow 3/5^{\wedge}4/6^{\wedge}3/5^{\wedge}2/4 \ \text{VII}/21/3$). Другий півперіод – аналогічний із оспівувальним зачином кожного мотиву. Партія цимбал. типово комплементарно-заповнюючий акомпанемент у не менш типовій гармонічній послідовності: T-S-D-T.

Лад – типовий іонік із незначною тенденцією підвищення четвертого щабля, яке, проте, аж ніяк не схиляється до відчуття лідійського мажору, а радше, навпаки, сприймається як кольоритне позатемпероване трансформування ступеневої величини інтервалу ніби «за інерцією» висхідного руху мелодії

П₁. Зачин з унісонного висхідного руху обох скрипок від субкварти до характерно синкопованої терції усередині зачину ($V^{\wedge} \text{VI} \ \text{VII} \ 131$) й гармонічно розщепленого тонічного тризвука у його кінці ($V^{\wedge} \text{VI} \ \text{VII} \ 135$). Розгін = інтонаційний матеріал двічі повтореного «розгону-«відповідь» проекспонованого штрихом *sautle*.

2 = 1 із видозміненим зачином ($1/V^{\wedge} \ 1/1 \ 1/3$)

П₂ = П₁.

3 = 1 – штрихом *tremolo*

П₃ = П₂ + Кода, що складається з ферматованого фіналіса, виконаного після цезурованої павзи

MM-♩ = 120. Allegretto

Рух ритму двочастково-метричної (2/4) структури вісімками (лише зрідка подрібнений двома шістнадцятками) на *detache* в зачинкових та розвиткових мотивах з опорою на пролонговані половинками наприкінці мотивів та речень. В епізодах розгону усіх перегр (П₁, П₂, П₃) цей основний принцип ритмічного поділу переходить у шістнадцятковий *рух* штрихом *spiccato* та *sautle*. До цієї штрихової картини (*detache*, *spiccato* та *sautle*) долучається суцільне *tremolo* в епізоді 3, що контрастно відтінює його від решти експозиційних періодів, надаючи йому в такий спосіб характеру оновленості і свіжості на одному й тому самому інтонаційному матеріалі

З виконавського боку в композиції ніби змагаються між собою два цілком протилежні характери: танцювальний та ліричний, що

ніби запрошує до столу. Це наштовхує на думку про її так само біфункційний спосіб застосування, що можна кваліфікувати як своєрідний перехід від власне танцювальної частини весільного дійства до застільної.

IV. «Ой сядай, сядай, кохання мос» – «як розбирають молоду»- с.Новосілка (Заліщ.-Терн.), Кілик О.О., 1940 р.н. (скрипка), Кілик М.О., 1934 р.н. (скрипка- «секунд»), Палечнюк В.С., 1920 р.н. (цимбали), Скрецький Г.М., 1950 р.н. (бубен); (див. 1: розд. «Зах. Поділ.» – I, № 3; дискогр. № 8, поз. 17; порівн. там само: № 2, 4; розд. «Схід. Поділ., Наддніпр. і Полт.» – I, № 2-5; дискогр. № 8, поз 15-16; №4, поз. 11б-г, е); транскр. Т.Довгаль.

1. Зачин-«запитання-1» двоголосної мінорної (d-moll) мелодії двох скрипок із поспівки терцево-квінтового тону, котрий, зачіпаючи квартово-секстову опозицію, повертається до своєї питомої опори ($\delta \frac{3}{5} \frac{4}{6} \wedge \delta \frac{3}{5} \frac{2}{4} \frac{1}{\delta} \delta 3 \#VII/2 \frac{1}{\delta} \delta 3$). Розгін-«відповідь-1» = матеріялови зачину-«запитання» ($\delta \frac{3}{5} \frac{4}{6} \wedge \delta \frac{3}{5} \frac{2}{4} \frac{1}{\delta} \delta 3 \#VII/2 \frac{1}{\delta}$), що внаслідок розв'язання обох голосів у тоніку в даному інтонаційному контексті звучить як «відповідь».

П₁ Зачин-«запитання-2» від двічі повтореного мотиву терцевої опори, зсунутої до тоніки, проєксованого в першій половині мотиву в унісон ($3 \wedge 21$), а в другій розгалуженого в терцевий паралелізм і знову повернутого в попередній унісон ($\delta \frac{3}{5} \wedge \frac{2}{4} \wedge \delta 3 \wedge 21$). Розгін-«відповідь-2» – це висхідний рух від тонічно-терцевої опори до терцево-квінтової ($\frac{1}{\delta} \delta 3 \frac{2}{4} \delta \frac{3}{5}$) та серединно каденційної опозиції від секундово-квартової опори через зв'язуючу ланку на терцево-квінтову ($\frac{2}{4} \frac{1}{\delta} \delta 3 \#VII/2 \frac{1}{3}$).

Ладова організація мелодії виразно дотримується схеми гармонічного мінору, що беззастережно втискається в рамці пізньо-романтичного стилю, позначеним схильністю структури мелодики до терцевого паралелізму та каденційності ладово-інтонаційного мислення.

2 \approx 1. Експозиція майже незмінного інтонаційного матеріялу в цьому періоді «запізніла» на один такт на фоні перманентної пульсації акомпанементу цимбал і бубна, що «оголився» внаслідок павзування мелодичних скрипок. Інші варіаційні видозміни стосуються, головне, збільшення вісімкових рецитованих опор у чверткові, що вимагається, вочевидь, для зайвого підкреслення «опорности» зачинкових мотивів та ще більшої ліризації мелодики награвання.

$$P_2 = P_1.$$

3 \approx 1 з подрібненням перших чверткових опорних нот зачину вісімками.

$$P_3 = P_1.$$

4 \approx 1 загострено експонована за рахунок виразного штриха *martele*.

$$\Pi_4 = \Pi_1.$$

$5 \approx 1$ з характерною видозміною експозиції перших опорних звуків зачину від тонічно-терцевої опори стрибком і форшляговим вискоком аж на квартово-секстову ($1/\delta 3 2 \delta 3 4/6 \delta 3/5 2/4$)

$\Pi = \Pi_1$. Характеру завершального цьому періоду-перегрі надає виключно гострота виконання штриха *martele* та *ritenuto* фінальних трьох нот.

$$MM-\downarrow = 100$$

Рух метричних одиниць чотиричасткової метричної структури схиляється до почергового зіставлення чверткових метричних опор із їх подрібнених вісімками опозицій

Штрихова лінія має тенденцію до широкого експонування опорних чвертково-половинних каденційних звуків та гострої акцентуації штрихом *martele* опозиційних їм подрібнених вісімкових побудов.

Характер виконання інтонаційної формули «заспівної» частини позначений настроєм наспівності, що, вочевидь, впливає з вокальної генези й структури мелодії. Натомість – характер приспівних епізодів, навпаки, володіє маршовими і навіть маршово-дансатними потенціями.

В. «Карогід» – «як закінчують весілля» – с. Новосілка (Заліщ.-Терн.), Кілик О.О., 1940 р.н. (скрипка), Кілик М.О., 1934 р.н. (скрипка-«секунд»), Палечнюк В.С., 1920 р.н. (цимбали), Скрецький Г.М., 1950 р.н. (бубен); (див. 1: розд. «Зах. Поділ.» – I, № 5; дискогр. № 8, поз. 16; порівн. там само: № 2-3; розд. «Схід. Поділ., Наддніпр. і Полт.» – I, № 2-5; дискогр. № 8, поз. 15, 17; №4, поз. 11б-г, е); транскр. С.Тимошкіної.

1. Зачин-«запитання-1» переважно двоголосо (паралельними терціями) експонованої двома скрипками мажорної мелодії – із двічі рецитованої терцево-квінтової опори через так само двічі рецитовані квартово-секстові проміжні звуки з поверненням на терцево-квінтову й далі – тонічно-терцеву опору ($1/3/5^{\wedge} 4/6^{\wedge} 3/5 1/3/1$). Розгін-«відповідь-1» із спадного унісонового руху від кварта до тоніки (432), що висхідним варіаційним рухом вискакує знову на кварту (1VII123) і через означений спадний рух від кварта – на завершальну каденцію на обіграну сусідніми допоміжними звуками тоніку (4321VII121) Лад – чистий (навіть мікроальтераційно не порушений) іонік Гармонічна схема партії цимбал T-D-T-D-T-D-T, виконана двоголосно у схопленнях – T = 1 - 1/3[^]3, D = V - 1VII/1[^]3).

2 \approx 1. Гармонічно абсолютно тотожний, але варіаційно видозмінений зачин – із мелодичного руху звуків тонічно-терцевої опори на терцево-квінтову ($1/1/3 2/4 3/5 4/6 3/5 1/3/1$). Матеріал розгону-

«відповіді» в періоді 2 \approx формулі «відповіді-1» (без варіаційної серединної каденції – 3[^]3) + тонико-терцеве розгалуження унісону скрипок у серединній каденції першого проведення теми (1VII121/3) та рецитаційно потроєного тонічного унісону в завершальній каденції обох проведеннь (3[^]3).

3 = 2.

4 = 2.

5 = 2.

6 \approx 2 із незначною модифікацією другого мотиву серединно-каденційної формули «відповідь-1» (432[^]1VII121), заміни завершально-каденційної (3[^]3) серединною (1VII121/3) та додаванням Коди із низхідного унісонового ходу від квати із характерним пропуском першого щабля до ввідного тону і двічі повтореної через цезуру тоніки (432 VII 1'1).

1-2. ММ-♩ = 120. 3. ММ-♩ = 123. 4. М-♩ = 126. 5. ММ-♩ = 128. 6. ММ-♩ = 130. Темпова характеристика композиції: *poco a poco accelerando*, починаючи десь із середини другого періоду із помітною активізацією темпу на початку кожного наступного.

Ритмічний рух здійснюється вісімками в зачинкових, чвертями – в опорних і прикінцевих та шістнадцятими – у проміжних і варіаційних побудовах. Пролонгованою половинкою означено лише остатню ноту коди-фіналіса.

Основний штрих – широке *detache* на вісімках і чвертях та дещо дрібніше на шістнадцятих у пришвидшених темпах (періоди 3-6).

Характер мелодії дуже споріднений із попередніми, проте зі значною схильністю не так до «віншувального», як до дансантино-хороводного, що має супроводити вихід гостей з-за столу наприкінці весілля.

Західне і Середнє Полісся

Весільні ритуальні «паходи» й награвання

I. Марш – «починають весілля» – с. Мушні (Рокитн.-Рівн.), Кобзар К.З., 1921 р.н. (скрипка), Павлушенко Н. С., 1935 р.н. (барабан); (див. 1, розд. «Вол. і Поліс.» – II, №3; дискогр. 13. поз. № 21; порівн. 2, дод. 2, № 1; дискогр. 12, поз. 19; 13, поз. № 36; 16, поз. №9); транскр. О.Якимчик.

1. Зачин-«запитання-1» із двічі повтореного висхідного мотиву від тоніки до мікроальтерованої в бік пониження терції-морденту (12343↓ 12343↓) з подальшим вискоком на опорну й форшляговану квалту формули розгону-«відповіді-1», котра являє собою низхідну гаму від верхньої квати через опорну секунду аж до нижньої субквати (3432[^]21VII VI V). Формула розгону «запитання-2» – хід від субквати на синкоповану нижню сексту й відтак стриб-

ком на так само синкоповану секунду ($V VI^\wedge V2^\wedge$), а розгону-«відповідь-2» – це фактично двічі повторена секундодо-домінантова каденція із форшлягованими, однак увідними тонами, як перед секунддовими опорами, так і перед розв'язанням у тоніку, що сповзає на *glissando* майже знову до субкварту ($2.V VII 2 V VII 1^\wedge \searrow$).

Ладова структура мелодії зовні ніби виразно дотримується іонійського мажорного нахилу, однак постійно занижене інтонування терції (здійснюване, вочевидь, з причини неможливості вмістити «грубі пальці» скрипаля в прокрустове ложе реальної ладово темперованої мензури грифа інструмента) хоч і не дає підстав кваліфікувати ладові устої даного утвору як бітональні (мажорно-мінорні), все ж залишає віртуальне відчуття ладової нестійкості, якого, проте, сам виконавець не тільки не усвідомлює, а й ставить до нього як до цілком нормативного явища. Другою причиною ладової поліфункційності є занижене відтворення інтонації внаслідок сумбрування струн та її завищення при різкому зменшенні навантаження (тиску) смичка на струни. Найпомітніше це явище спостерігаємо при інтонуванні звуків, відтворюваних на відкритих струнах, наприклад: $a1\downarrow 1/4-e2\uparrow$, див. цифру 1, такти 5-6; ц. П1- т.2; ц.2, т. 5-6; П2 – т.1 і т. п. маже у всіх періодах та, особливо, у переграх композиції.

П1 \approx «запитання-2» + «відповідь-2».

2 \approx 1 без мордентів терцевого тону в зачині.

П₂ \approx П₁ із мікроальтераційно заниженою субквартою ($V\downarrow VI^\wedge V\downarrow 2^\wedge$) й акордовими форшлягами фіналіса (IV-I 1 IV-I 1).

3 \approx 2 з акордово-форшляговим субсекстовим схопленням першої ноти фіналіса (IV1[^]).

П₃ \approx без форшлягів у каденції (2 VII 2 VII 1).

4. Зачин = 2. Розгін-«запитання-2» із форшляговою тоніку на стрибок із субкварту на синкоповану секунду (IV-I 1[^] IV 1 V2[^]). Розгін-«відповідь-2» \approx 1 без форшлягів секунддових та ввідних тонів.

П₄. Складається із півперіоду, перша половина котрого починається з ходу від мікроальтеровано заниженої кварта на синкоповану субкварту та субтерцію й відтак на типове закінчення поспівки від субкварту на синкоповану секунду (IV V VI V \downarrow 2[^]), а друга- з гармонічно розкладеного домінантового тризвука з розв'язанням у тоніку (V VII 2 VII 1[^]).

5 \approx 1 без стрибка на синкоповану квінту у формулі розгону «запитання-2» (V VI[^] V[^]3).

П₅. Повністю змінена інтонаційна формула півперіоду перегри, що складається з синкопованого ходу від субкварту на субтерцію (V VI[^]) у співвідношенні із синкопованою власне субквартою (V[^]3) у

першій його половині та з формульно зміненою каденцією із форшлягом при повторенні фіналіса (V VII 2 VII 1 IV-I 1[^] \), що на розмашистому *glissando* скочується до субкварти

1. Зачин та розгін «відповідь-1» = 2. Розгін-«запитання-2» = 5, а «відповідь-2» (каденція) становить оригінальний стрибок від субкварти на розкладений від септими низхідним гармонічним ходом домінантсептакорд із розв'язанням у вже диспонувану глісандуючу при повторі тонуку (V 4 2 VII 1[^] \).

Π_6 . Зачин = Π_2 . Каденція = Π_5 .

2. Зачин і розгін «відповідь-1» = 2. Розгін-«відповідь-2» зі стрибка із нижньої кварти на секунду і відтак – на тонуку й субкварту (IV-IIV 2 IV-IIV 1 IV-IIV V[^]). Каденція = Π_4 без форшлягів, але з прикінцевим *glissando*.

Π_7 . Зачин = Π_2 . Каденція = ще оригінальніше гармонічно розкладений домінантовий тризвук від субкварти до другого щабля ладу, що тут слугує за квінту з розв'язанням у тонуку без *glissando* (V VII 2 VII 1[^]).

8 = 1 без форшлягів у каденції.

$\Pi_8 = \Pi_3$

9. Зачин, розгін-«відповідь-1» та розгін-«запитання-2» = 2 Каденція = Π_7 + прикінцеве *glissando*.

Π_9 . Розгін-«відповідь-2» = 2. Каденція = 7.

10 ≈ 8 окрім каденції, яка = 7.

$\Pi_{10} = \Pi_5$.

11 = 9.

$\Pi_{10} = \Pi_9$ + Кода із трьох сумброваних і форшлягованих тонічних акордів (IV-I 1[^]3)

MM-J = 108. Темпова теденція цілком відповідає умовам танцювально стабільного характеру. Однак, маршового настрою цій структурно козачковій композиції надає постійно присутнє відчуття «несправжнього» *alla breve* та перманентне підкреслення сильних часток такту в партії барабана й акцентуація їх згадуваням уже сумбруванням струн скрипки

Ритмічний рух здійснюється одиницями типовими для двочасткових (2/4) танців козачкової структури, а саме: двома вісімками і чверткою в експозиції зачینی та подрібненням вісімкавого сегменту в закінченні формули «відповіді-1». Формула «запитання-2» у кожному періоді окреслена характерною для цього жанру (а ще більше для сучасних фокстротно-козачкових та фокстротно-полькових форм) групою із синкопованої чвертки в оточенні вісімок, що разом із означеною ритмо- і мелоформулою зачину уподібнює дану мелодію із мотивом відомої пісні-танцю «І шумить, і гуде».

Каденційне закінчення з двох акцентованих чвертей – нетипове для козачкової ритмоформули, що свідчить, вочевидь, про те, що даний зразок зупинився десь на півдорозі в процесі руху від типового козачка до порівняно сучасніших жанрово-стильових трансформацій.

Штрихова лінія теж неоднотайна: одні й ті самі ритмофігури нерідко то заліговуються (по дві вісімки, чотири шістнадцятки тощо), то знову експонуються в прямій (незалігованій) чи деташованій артикуляції.

Характер виконання легкий і невимушений у танцювально-козачкових, та порівняно підкреслено акцентований у маршових настроєвих асоціаціях твору.

II. «Пахода» – «як зачинають весілля» – с. Велика Глуша (Любеш.- Вол.), Сергійчук М.А. (1922 - 2004рр.) (скрипка), Плясун В.С., 1934 р.н. (скрипка-втора), Кацевич В.Я., 1944 р.н. (решітко); (див.1, «Вол. і Поліс.», II, № 4; порівн. там само: «Бойк.», II, № 1-2, 10; «Вол. і Поліс.», II, № 1, 3; «Схід. Поділ., Наддніпрян. і Полт.», I, № 1); транскр. О.Кореняк.

1. Партії 1-ї (мелодичної) та другої (октавно-унісонова «втора») скрипок: Зачин з мажорного ґамоподібного ходу від тоніки до опорних верхніх квінти й сексти, оспівуваних нижнім і верхнім допоміжними звуками (123456546^4543) з наступним закріпленням обігрануваних допоміжними та проміжними тонами терцево-тонічних устоїв (34545654312VII 1). Розгін з аналогічної зачинкової послівки, урізноманітненої мелодичним розігруванням останнього сегмента (123456546^467654) у першому такті та ритмічно усіченими за рахунок мелізматичних «резекцій» основного інтонаційного кістяка мелодії (3412342343VII2 1). Розвиток розгону в принципі відсутній і замінений повторенням дещо видозміненими вже розглянутими інтонаційними поспівками ідентичних першого, третього (123456546^5654) та другого (34^56542312VII 1) тактів. Каденція являє собою ніби спресований «згусток» усіх названих інтонаційних послівок (3531234↓ VII2 12343 VII2 1).

Зазначена канва мелодії, як правило, повторюється тричі, після чого настає матеріал перегри (виняток – розширений епізод 3).

Решітко (решето): Партія ударного інструмента (решета) складає надзвичайно барвисту, ритмічно і темброво кольористично розмаїту метроритмічну канву, на яку нанизується монодично організована октавно-унісонова можуть звучання мелодії першої скрипки, майже абсолютно тотожно здубльованої октавною «второю» другої скрипки, яка лише дуже зрідка «підвторює» мелодії окремими ритмічно відхиленими від мелодичної функції звуками

октавного-таки унісону, чи (ще рідше) окремих акордових функційно-гармонічних утворень гетерофонного типу.

Ритмічне й темброве протискладання тут формується внаслідок двох генеральних, функційно (ритмічно) й художньо (темброво) протиставлених опозицій: а) іктово та імпровізаційно організованого звучання мембрани інструмента, відтворюваного сильними й ритмічно загостреними пунктироподібними фігураціями ударів довбеньки по центральній ігровій зоні мембрани та б) комлементарно-заповнюючим акомпанементом брязкалець, виконуваним, головню, струшуванням або, рідше, легшими ударами довбешки або долоні по периферійних зонах мембрани чи, ще рідше, по боковинах (рос. «ободу») інструмента.

Π_1 . Зачин мелодії скрипок зі стрибка від тоніки до верхньої кварти і двох спадних рухів від терції до тоніки (143432134321) у першому такті та терцево-тонічних опор, обігруваних мелодичними та допоміжними тонами (3453↓2342343 VII 21) у другому. Розгін – це двічі повторюваний дещо видозмінений матеріал розгону основного епізоду (123456546^565434545654312VII 1) та зачинкової формули перегри (143432134321 345 23↓42342343↓ VII 21).

Принцип ритмічної організації партії решітка ≈ 1 .

$2 \approx 1 +$ додатковий повтор матеріалу закінчення розгону (123456546^5654) й дещо видозміненої прикінцевої каденції (353123↓42343 VII 21 1/VIII).

$\Pi_2 \approx \Pi_1$ із варіаційно-імпровізаційними змінами як мелодичного (в партіях скрипок), так і ритміко-акомпануючого (в партіях скрипкової «втори» та обох ритмічних опозиціях решета).

$3 \approx 1$ із принципово відмінним другим тактом, де на місці мелодично милозвучного матеріалу епізоду 1 контрастно використовується гармонічно протиставлений йому (й до того ж – мікроальтераційно відтінений «нейтральною» терцією) матеріал прикінцево-каденційної поспівки. Епізод розширено вставленням у матеріал розгону троансформованої поспівки першого такту перегри (12↓VI 14343213531) з наступним переходом на додатково повторюваний матеріал, хоч і варіаційно сильно видозмінений, інтонаційної основної поспівки «запитання».

$\Pi_3 \approx \Pi_2$ (вкорочена за рахунок закінчення на матеріалі «відповіді» основного епізоду).

$4 \approx 3$ з незначними варіаційним видозмінами.

Π_4 (Coda) \approx композиційно відрізняється від решти перегр подвійним проведенням усього матеріалу + тричі повторювані, сильно акцентовані гармонічно й теситурно розкладені в партіях обох скрипок тонічні акорди (3/8^3 та 1/5 IV/1/5).

MM-♩ = 115 (*Animato*).

Темпова тенденція стабільно маршова. Цементуючої темп перспективи звучанню надає як унісоновий характер мелодичної та вторуючої в «октаву» партії скрипок, так і варіативно рухливої партії решітка (хоч і такої, що зрідка ніби дещо випадає із «залізного» темпоритму композиції, але тут же негайно повертається в його прокрустове ложе).

Штрихи мелодичної скрипки та «втори» у головному, тематично й інтонаційно тотожному матеріалі, значною мірою запаралелені: *detache* шістнадцятки, вісімки і чвертей монолітно-унісонових мотивів початків і закінчень періодів контрастно протиставляються *legato* і навіть *legatissimo* не менш монолітних і лишень дещо «ліризованих» внаслідок легатної (по чотири шістнадцятих, рідше – по дві) штрихової техніки серединних епізодів. При цьому дуже урізноманітна в порівнянні з іншими традиціями бубнування (пoltавською, східнополіською й східноподільською) штрихова палітра решета не тільки не руйнує загального моноліту звучання, а, як це не дивно, ще більше динамізує і зміцнює його, вочевидь, унаслідок створення особливої атмосфери какофонічно й спонтанічно «організованої» звукової аури звучання.

Цей приклад звукового синкретизму, безсумнівно, слід віднести до воістину феноменальних не лише в українському, а й у світовому традиційному інструменталізмі. Природа даного явища належним чином ще не вивчена насамперед через неймовірні труднощі його нотографічної, як рівно ж і звукотехнічної фіксації, але навіть побіжна й спорадична його аналіза дає можливість усвідомити усю велич і монументальність достеменного його звукового відтворення.

Ритмічна організація звукової тканини мелодичних партій так само підпорядкована вже згадуваній унісоново-монументальній природі даної архаїчної, на наш погляд, мелодії. Порівняно давня за організацією ритмосхема з експонуючих рух мелодії вісімок і фіксує його половинні та прикінцеві стадії чверток не порушується (можливо, через суворо дотриманий маршовий характер темпу) тут навіть, здавалось би, навалом порівняно пізніших ритмоконструкцій з шістнадцятих та вісімок з двома залігованими шістнадцятками.

Характер звучання. Маємо, здається, справу з феноменом, коли ритмо- і мелоструктура вступає в органічний і цілком природний «союз» з усіма іншими складовими звукотворення (темпом, способом октавно-унісонової «втори», фактурою, штриховими і тембровими особливостями тощо) задля досягнення єдиної синкретично зумовленої й художньо та стилістично цілком виправданої

мети: могутнього октавно-унісонового звучання скрипок, додатково підсиленого синтезом багатоманітної виразової палітри решітка.

III. «До короваю» – весільне награвання – с. Мушні (Рокитн.-Рівн.), Кобзар К.З. (1921-2006 рр.) (скрипка); (див. 1, розд. «Вол. і Поліс.» – II, №2; порівн. там само: розд. «Бойк.» – II, № 3, 5, 8-9; «Гуц.» – II., № 2; 61: 236, поз. 16; «Зах. Поділ.» – I, №1; порівн. там само: № 5; розд. «Схід. Поділ., Наддніпр. і Полт.» – I, № 2-5; дискогр. 13. поз. № 3; транскр. В.Андрієць.

1. Зачин цієї короткої мінорно-мажорної мелодичної побудови субквартвовий за природою: на фоні епізодично бурдонуючих відкритих струн (d1 у співвідношенні з мелодією, виконуваною на другій струні та a1 – з мелодією на другій) формується вузькоамбітуса поспівка наспівно-мелодичної структури від субквarti й тоніки до мінорної терції і назад (V 12↓322↓↓21). Розгін з гармонічного звучання на двох струнах секвенцієподібної ґрупи без субквarti, зате з різким високою мелодії на верхню квінту (I/1 V/2 V/5 ^V/↓3 V/2) і вже не віртуальним, а реальним секвенційним спадом (тут бурдонування відкритих струн переривається) через секундово-квартвову і тонічно-терцеву опори вниз до тоніки (24321↓321). Через максимально стиснуту структуру даної побудови, «каденцією» тут, вочевидь, слугує один єдиний двозвучний акорд відкритих струн g-d1 (IV/ I), який разом із цезурою, «що звучить», відокремлює даний епізод-напівперіод від наступного.

2. Зачин ≈ 1 із безнастанним бурдоном a1. Розгін розширений за рахунок додавання після «каденційного» акорду із відкритих струн фактично самостійно сформованого додаткового епізоду розгону у вигляді широко зачину спадного характеру від верхньої квarti до тоніки (a1/4↓321 I/V) трьох, по суті, монотематичних і фактурно широко розкладених і відокремлених одна від одної згаданим «акордом-каденцією» ґруп, побудованих на основі даної квартвої інтонаційної поспівки, але на цей раз (sic!) викладеної в мажорі (V12343432 323IV). Бурдон епізодично то паузує, то знову ніби «вмикається». «Акорд-каденція» розширює свою квазікаденційну потенцію, окрім цезури, ще й додатковим гармонічним утворенням, у відомому вже схопленні на двох нижніх відкритих струнах g-d1 (IV/I IV/4), що додає даному епізодови відчуття композиційної розгорнутості й довершеності, як рівно ж і художньо-змістової логіки.

4. Зачин ≈ 1. Натомість розгін на відміну від попереднього епізоду 2, максимально усічений композиційно, зате урізноманітнений цілком новими інтонаційними мінорними вже поспівками-побудовами стрибкоподібного (2I/1V/23↓2VII I/1V1V/2) та секвенційного

після квінтового стрибка ($2V/5^2 \wedge 4 V/\downarrow 31 I/I V/\downarrow 32$) з виходом на «акорд-каденцію» із розширеним до статусу окремої ноти як структурної смислової одиниці й тому, напевне, транскрибованим не вісімкою, а чвертю форшлягом нижніх відкритих струн ($IV/I IV/4$).

$4 \approx 2$ із розширенням в розгоні перед каденцією квінтовым бльоком, а саме: ($I/I V/2 V/5 V/2 24 V/\downarrow 32 1 V/\downarrow 312VII$).

$5 \approx 13$ незначними інтонаційними, ритмоструктурними й фактурними видозмінами імпровізаційного характеру.

6. Зачин на основі квінтової послівки цілком відмінний від використовуваних у попередніх епізодах в якості матеріялу розвитку-розгону ($I IV I/VI/1 2v351 V/2 432VII$). Розгін – на розвитку інтонації матеріялу зачину ($1 V/25 V/52^4 432132 VII$) та наступному спадному секвенційному русі мелодії широформатно фактурно викладеної: від наднизьких теситурних можливостей до гранично в даній традиції використовуваних «надвисоких» верхньоквінтової опори й черговим фактурним зсувом у наднизьку теситуру за допомогою квартової секвенційної ланки ($IV/I IV/4 I/51^4 V/23 4^3 V/3 432 VII 1 VIIIV$). Закінчення розгону служить елементом стабілізації попередніх широкофактурних здвигів на ґрунті чергової (терцевої) секвенційної побудови ($I/3vV/2 2V/32 VII$) та утвердження квінтової послівки ($I/I V/235^2 \wedge 4v32$) в ролі структурного елемента, що готує прикінцево-каденційний устій не на тоніці, а... на кварті ($I/12V/\downarrow 32 VII... IV/I IV/4$).

Ладова структура композиції бі- чи навіть поліфункційна. Домінують, проте, тенденції мінорного нахилу основного скрипкового тону (d) з епізодичними вкрапленнями відверто мажорної терції (елемент міноро-мажору). Побудова мелодії відструктурована так, що основний її кістяк нібито тяжіє саме до даної ладової позиції. Однак, як тільки-но з'являються найперші ознаки каденційності, як одразу в її розв'язку раптово вривається «акорд-каденція» субдомінантового устою (G). Такий спосіб витлумачення фіналіса, як тоніки не звуковисотної, а теситурної (фундаментом вважається тон найнижчий за висотою й наймасивніший за тембровою густрою звучання), є явищем, характерним для всіх регіональних традицій України, де превалює звукоідеал струнносмичкових (Бойківщини, Гуцульщини, Волині й Полісся, Полтавщини й Поділля тощо).

MM-J = 170. Темпові характеристики награвання позначені високою, як для ритуально-обрядового дійства імпровізаційної структури, мірою стабільності. Довільність виконання тут, головним чином, віднесено на карб не так суворо розміреної метрики темпоритму, як агогічних відхилень, що, однак, беззастережно дотримуються прокрустового ложа кожного епізоду-«уступа».

Натомість ритмоструктура композиції – це яскравий зразок використання найрізноманітніших прийомів і ритмофігурацій від затактових вісімок на початку макро- і мікропобудов, широкого після цього проведення матеріалу розлогими й залігованими вісімками з наступними закінченнями на половинних і чвертях до максимального подрібнення основної весільно-ладканкової ритмоформули награвання шістнадцятками (рідше тридцять двійками), що додатково інкрустуються мелізматикою форшлягового й мордентного характеру. Ритмоструктура настільки довільна щодо метрики й ритму, її квадратність і первісна строфіка настільки розмиті, що траскрибування її в межах якогось певного метру неможливе й регламентується виключно прикінцевими цезурами в структурні побудови типу астрофічних «уступів» без тактових рисок і рівнотактових періодів.

Окремим способом структурно-композиційної побудови є штрихова лінія і фактура. Ці обидві характерні особливості структури награвання в даній композиції настільки взаємопов'язані, що їх неможливо розглядати поособно. Необхідно зазначити навіть певну підпорядкованість штрихів і загалом техніки смичкування особливостям фактурної побудови, якими, зокрема, є широке застосування бурдонування подвійними нотами (з нижньою відкритою струною) та широке розташування мелодичних комплексів у різних сегментах скрипкового звучання. У першому випадку це зводиться до логічних заліговувань двох, трьох вісімок чи шістнадцяток (або й чотирьох тридцятьдвійок) не в фразеологічно призначених для цього місцях, а виключно з потреби лише забезпечення гармонічного звучання нижньої струни, що бурдонує. У другому – ця сама потреба лігування нот малих тривалостей всуціль підпорядкована потребі раптового переносу смичка з верхнього теситурного комплексу звучання струн скрипки на нижній і навпаки.

Такий довільний, доведений до найвищого щабля імпровізаційної майстерності і характерності стилю, спосіб володіння усіма використовуваними в традиції видами скрипкової техніки дозволяє народному скрипалеві досягати характеру звучання, котре надивовижу тонко й точно передає атмосферу весільного коровайного дійства, ставлячи його, водночас, у цьому контексті в один ряд із найвизначнішими майстрами скрипкової ритуально-обрядової імпровізації в інших регіонах України (гуцулами В.Моґуром, братами Спиридоном, Кирилом та Лукою Прилипчанами, М.Тафійчуком, Р.Кумликом, бойками В.Ігнатищем, М.Губалем, М.Муралем, П.Файкуном, поліщуком М.Сергійчуком, подоляками – О.Кіликом, М.Маланчуком, І.Васильченком, Г.Гунчаком, полтавцями М.Андрущенком – та багатьма ін.).

Східне Поділля, Наддніпрянщина і Полтавщина

Весільні ритуальні «вівати» й награвання

I. «Надобридень» – марш «до початку весілля» – с. Зеленьків (Гальн.-Черк.), Васильченко І.М., 1923 р.н. (скрипка), Гунчак Г.Т., 1929 р.н. (скрипка-«втора»), Ткачук В.Ф., 1952 р.н. («бухало»); (див. 1, «Сх. Поділ., Наддніпр. і Полт.», I, № 1; дискогр. №5, поз. 11а); транскр. О.Білоус.

1. Зачин-«запитання-1» із висхідного тетраходу від тоніки до квінти й назад через опорну терцію до тоніки (12345^431). Розгін формули «запитання-2» із глісандоподібного «в'їзду» із кінцевого тонічного звуку зачину аж на опорну рецитовану сексту, що переходить у низхідний рух до тоніки, а відтак через оспівану висхідним від неї мотивом кварту й терцево-тонічну фігуру спиняється на серединно-каденційній секунді (♯6^354321234312).

Матеріал розгінної формули «відповідь-1» розпочинається із раптової й форшлягом підкресленої квінтової опори, що через зачеплення допоміжної сексти знову із опорної квінти спадає через форшляговану терцеву опору й домінантову серединну каденцію до тоніки, що, однак закінчується «незавершеною» квартою (24565434312VII 1 4).

П₁. Зачин-«відповідь-1» з терцево-тонічної фігурації на опорну кварту з наступним спаданням до субкварті і ввідного тона, що раптом переводить інтонацію «відповіді» у серединно-«запитальну» (313432121 VII 1 VII VI V VII). Розгін «запитання-1», немов би продовжуючи запитальний характер попередньої серединної каденції, утверджує його висхідним гамоподібним рухом від тоніки через фігуровані терцево-тонічну й квартово-секстову опори до пролонгованої квінтової (122431465). Зачин-«запитання-2» = 1. Розгінна формула «відповідь-3», попри свій яскраво виражений завершально-каденційний характер, так само діалектично, як у попередньому випадку, із секундово-квінтової опори й автентично-каденційні фігурації після розв'язання в тоніку раптом закінчується на «запитальній» субкварті (2345^ 34312 VII 1V).

Лад – іонійський мажор.

2 ≈ 1 із вкороченням формули розгону «запитання-2», а саме: (♯6^354321232) та незначним трансформуванням формули «відповідь-1» із квартової кінцівки на квінтову: (24565434312VII 1 5).

П₂ ≈ П₁, із варіаційними змінами формули зачину-«відповіді-1» (3134343232121 VII 1 VII VI V VII) та завершальної каденції – Коді (23465^678^), проекспонованої у надвисокій теситурі третьої октави. Ритмоструктура двочастково-метричної (2/4) побудови складається із вісімкових рухів (дещо пунктированих на початку розгону-«відповіді-2») у зачинкових і комплементарно

каденційних епізодах та чверткових і половинних – у прикінцевих.

Штрихова лінія витримана в розрізі широкого, на весь смичок виконуваного *detache*, як чвертей та злігованих фігур, так і вісімок, що ще яскравіше підкреслює маршово-урочистий характер твору.

ММ- \downarrow = 110. Темпоритм стабільно маршовий. Акомпанемент скрипки-втори витримано в характері октавного дублювання мелодії першої скрипки, проте зі значними ритмічними підкресленнями окремих кадансових акомпануючих звукових комплексів, нерідко додатково збагачених гармонічним звучанням подвійних нот. Ладово-функційна схема як окрема система побудови фактури твору практично відсутня, оскільки вторуюча функція тут активніше дотримується мелодичної, а не ритмічної чи ладofункційної лінії.

Партія «бухала» побудована на монолітних одночасних ударах мембрани й тарілки в іктових і початково-прикінцевих зворотах і, навпаки, їх розрізненому та імпровізаційно розгалуженому звучанні в матеріалі розгону-розвитку та в серединних кадансах.

II. «Пристань, пристань до вербунки» – козачок з приспівками («обдаровують молодих») – Васильченко І.М., 1923 р.н. (скрипка), Гунчак Г.Т., 1929 р.н. (скрипка-«втора»), Ткачук В.Ф. («бухало»); (див. 1: розд. «Схід. Поділ., Наддніпр. і Полт.» – I, № 2; порівн. там само: розд. «Зах. Поділ.» – I, № 3; «Схід. Поділ., Наддніпр. і Полт.» – I, № 2-5; дискогр. №5, поз. 116-г, е); транскр. Ю.Сітарської.

1. Зачин мелодії першої скрипки з вузькоамплітудного *glissando*-подібного в'їзду до акцентованої мажорної терції, що у висхідному й зворотньому чергуванні із високо квінтою утворює устої мажорного (іонійського) ладового нахилу ($13535^{\wedge}35^{\wedge}432$). Розгін із плягальної ($234^{\wedge}3465^{\wedge}432$), опозиційної щодо попередньої та наступної ($13^{\wedge}3534321$) послівки в середині урізноманітнюється двічі повторюваними варіаційними розігруваннями розширеного амбітусу від ввідного тону до кварта (VII 1234342131) з мелізматичними прикрасами субквартових надбудов (VVIV 13^{\wedge}534321). Серединним і кінцевим кадансами слугує типова козачкова прикінцева мелоритмоформула з двох вісімок і чвертки на тонічно-терцевій опорі, додатково, щоправда, збагачена характерним субквартовим форшлягом з відкритої струни «а» (13V1).

Ритмоструктура мелодії ґрунтується на типовому для козачкових структур русі коротко артикульованих вісімок у зачинах та їх подрібненні двома та чотирма шістнадцятками в наступних епізодах розвитково-розгінного характеру. Типова козачкова ритмоформула із двох вісімок і форшлягової чвертки завершує кожен серединний і прикінцевий каданс.

Партія скрипки-«вторі» виконує виключно типовий комплементарно-заповнюючий акомпанемент з двох (у першому такті), трьох (із пропуском іктової сильної частки такту), а також чотирьох (з додатковою іктовою «басовою») нот. Комплементарні звуки, як правило, викладені подвійними нотами, а «басові», здебільшого, одноголосно. Гармонічна схема схиляється до біфункційності (Т-S-T). Відсутність домінантової опозиції компенсується зміною не функції, а лише заміною інтервального охоплення тонічної гармонії із тонічно-терцевого (1/3) на тонічно-квінтове (1/5).

Партія барабана з тарілкою розділена на дві ритміко-комплементарні опозиції: а) монолітні одночасні удари чвертями й вісімками довбеньки по мембрані, нерідко пропускаючи першу іктову частку такту й підкресленням-«підбиванням» каденційних ритмоворотів у співвідношенні із безнастанним вісімковим ритмом малої верхньої тарілки по більшій нижній; б) комбінація згаданої позиції (а) із почерговими вісімковими ударами по мембрані й тарілці з наступним поверненням на попередній «монолітний» прийом.

ММ- ♩ = 110. Розмір 2/4 Темп типowo танцювальний, козачковий, без особливих аґогічних відхилень. Водночас характер виконання, попри всю стабільність темпу, має риси ритуальної обрядовості і навіть певної урочистої маршовості, що, вочевидь, і зумовило використання цього танцювального за структурою награвання в ролі ритуальної пригравки до обряду «обдаровування молодих» (льок. «вербунки»).

Штрихи твору повністю витримані в характері стакатно-нон легатної техніки. Повна відсутність *legato* як одного з найголовніших чинників формування штрихової стилістики темпово посунутих танцювальних мелодій козачкової структури іще раз характерно підкреслює виразність поряд із дансантичним, передусім декларативно-наспівного, а, отже, і конкретно мелодично й семантично по-весільному означеного начала

III. «Сватам» («Випий, свашечко, випий») – у ритмі мазурки з приспівками – («весільний віват», «обдаровують молодих») – Васильченко І.М., 1923 р.н. (скрипка), Гунчак Г.Т., 1929 р.н. (скрипка-«вторі»), Ткачук В.Ф. («бухало»); (див. 1: розд. «Схід. Поділ., Наддніпр. і Полт.» – I, № 5; ; транскр. І.Матросової).

1. Зачин мелодії першої скрипки із затактового висхідного вискоку від мінорної терції на квінту ($3\downarrow 345^{\wedge}4$) Розгін з тієї ж терцевої позиції через мордентоподібний форшляґ униз до секунди ($\downarrow 3232$) й аналогічного із зачином вискоку на верхню квінту ($\downarrow 3345^{\wedge}$). Каденція серединного характеру від мелодизовано обііграної квартали вниз до так само мелодично орнаментованої секунди ($454\downarrow 32432$).

Π_1 . Двічі повторювана перегра побудована на двох коротких антимінімічно структурованих мелодичних опозиціях: а) «запитання» – від терції до натуральної нижньої септими з розв'язуванням у серединному кадансі в секундову опору ($\downarrow 321^{\wedge}$ VII12) та б) аналогічній «відповіді», що в прикінцевому кадансі розв'язується у форшляговані тонічні звуки ($\downarrow 321^{\wedge}$ VII VII1 VII1).

$2 \approx 1$ (мелодичний матеріал майже тотожний, лише розіграний не з-за такту, а з ікрової позиції, що внесло в характер виконання додатковий шарм ритмічного, передусім, та й загалом виконавського «драйву».

$$\Pi_2 = \Pi_1$$

$$3 = 2$$

$$\Pi_3 = \Pi_1 \text{ (без повторення)}$$

$4 \approx 2$ із незначним варіативним видозміненням другого такту (54542).

$$\Pi_4 = \Pi_1$$

Coda – це сильно акцентовані *alla Mazurka* дві перші вісімки такту в матеріалі прикінцевої каденції.

Матеріал скрипки-«второї» інтонаційно відповідає октавою вниз продубльованій мелодії першої скрипки, лиш час від часу ритмічно дещо виразніше проартикульованої засобами динамічної акцентуації, подвійних нот (в каденціях, як от $\vee/2$; $\#VI!??$) та, рідше, додаткового мордентоподібного мелізмування характерних (передусім початково-іктових) метричних мотивів ($\downarrow 3 2 \downarrow 3 2 1$).

Партія «бухала» відзначена характерним паузуванням мембрани після першого удару та «фоновим» безнастанним звучанням усіх часток такту тарілки в «заспівних» епізодах та монолітним підкресленням *tutti* мембрани й тарілки мазуркового ритму у прикінцевих кадансах «відповіді».

ММ $J=176$. Мазуркоподібний метроритм у розмірі $3/8$ розіграний в характері *alla polacca* вказує на, вочевидь, напливове польське походження даної мелодії, хоч мелодично значною мірою адаптованої до традиційного українського мелосу.

Штрихова лінія передбачає широке застосування лігування, головню, двох опорних вісімок у характерних мазуркових кадансах та трьох, чотирьох і більше шістнадцяток у мелодизованих і ритмічно подрібнених фігураціях.

Характер виконання балансує між традиційним для пізньої української ритуально-обрядової НІМ вальсово-віватним (див. 1, розд. «Зах. Под.»-І, №8) та напливовим танцювально-мазурковим *alla polacca*, котрий вперто виникаючи в кожній кадансовій колізії, успішно нівелюється розгінно-розвитковим матеріалом

традиційної за походженням мелодії та акомпанементу.

IV. «Батькам» – козачок («весільний віват») – Васильченко І.М., 1923 р.н. (скрипка), Гунчак Г.Т., 1929 р.н. (скрипка-«втора»), Ткачук В.Ф. («бухало»); (див. 1: розд. «Схід. Поділ., Наддніпр. і Полт.» – I, № 4; порівн. там само: розд. «Зах. Поділ.» – I, № 3; «Схід. Поділ., Наддніпр. і Полт.» – I, № 2-5; дискогр. № 7, поз. 15-16; №4, поз. 11б-г, е); транскр. Д.Савченко.

1. Зачин мелодії першої скрипки із низхідного руху спочатку чвертями, а потім і вісімками від верхньої квінти до нижньої субкварти (534321 VII V) з наступним висхідним поверненням на вихідні позиції на початку розгону (VI VII 1234), закріпленням верхньої домінантової опори в її середині (535454321) і реверсним сповзанням до субквартової (VII V VIVII ^1) – у каденції.

Ритм викладено чвертями (в іктово початкових та каденційно-заклучних зворотах) та вісімками – у серединних.

Π_1 . Зачин з раптової субдомінантової констатації особливо підсиленої потрійним рецитунням довгими (чвертковими) тривалостями (6^3354). Розгін зміцнює терцево-тонічно-квінтову опору (3135) у середині та секундово-субдомінтово-тонічну (9234543) наприкінці із стрімким високом на домінанту (2VII 12345^4) в каденції. Реприза приблизно дорівнює основному матеріялу із заміною секстового тону субдомінантової функції, викладеної чвертями, «драйво» подрібненими шітнадцятками та вісімками чотири рази (4^4) рецитованими квартовими звуками та зміною каденційно-прикінцевої домінанти на так само чотири рази повторювану чвертями тоніку (1^4)

$2 \approx 1$. Зміни стосуються, головно, пунктиризації чверткового й вісімкового ритму в перших двох тактах при інтонаційно незмінному інтонаційному контурі мелодії.

$$\Pi_2 = \Pi_1.$$

$$3 = 2.$$

$\Pi_3 \approx \Pi_1$ зі зміною місцями секстового мелодичного положення субдомінантової поспівки (6^3354), викладеного чвертями та «драйво» подрібненого – квартового (4^4).

$4 \approx 1$ із заміною вісімкового кістяка матеріялу другого такту (4321) – варіаційно-шітнадцятковим (454321).

$$\Pi_4 = \Pi_3$$

$$5 = 2.$$

$\Pi_5 \approx \Pi_3$ із вилученням шітнадцяткової варіації (454321) й заміною її на спрощену вісімкову конфігурацію мелодичного кістяка (654) при першому проведенні теми та збереженням її у другому проведенні. Кардинально різниться й закінчення чотирьох останніх

тактів (Coda), розігране в традиційних прикінцевих формулюваннях у надвисокій як для традиційної манери гри теситурі (3587 14 69 8 ^).

Лад всуціль витримано в традиційних для козачкових інтонацій Східного Поділля й Середнього Подніпров'я натурально-мажорних (іонійських) устоях. Розмір – теж традиційний для козачкових структур- 2/4.

ММ- J = 144. Ритм викладено чвертями (в іктово початкових та каденційно-заклучних зворотах) та вісімками – у серединних.

Штрихова палітра доволі розмаїта: від широко деташованих чвертей, покликаних констатувати розмах і урочистість ритуально-обрядового настрою дійства, до вісімкових (у найрізноманітніших лігатурних комбінаціях) та ще віртуозніших (відверто дансантних) залігованих шістнадцяткових мотивів.

Виходячи з цього, формується й характер виконуваної музики: поєднання урочистої обрядовості із запальною танцювально-приспівковою стихією, що є найхарактернішою рисою майже усіх західно- і східноподільських (а, ймовірно, і полтавсько-наддніпрянсько-слобідських) весільних інструментальних «віватів».

Партія скрипки-«втори» тримається переважно на ритмофігураціях комплементарно-акомпануючої фактури гармонічного характеру, а не на октавно-унісонових іктових побудовах лінійної структури із спорадичними вкрапленнями акомпануючої фактури, як ми це спостерігаємо в інших подібних прикладах козачково-приспівкових мелодій поліської й подільсько-наддніпрянсько-полтавської зони.

Бухало свою цементуючо-комплементарну функцію справляє за рахунок монолітних, одночасово фіксованих вісімкових ударів мембрани й тарілок, щоправда, час від часу варійованих пунктиризованими предіктовими «підбивками» довбеньки по периферійних зонах мембрани. Типово акомпануючі почергові удари іктово відтворюваної мембрани з постіктово організованими вісімками тарілок періодично зустрічаються на мелодичному матеріалі приспівного характеру у всіх зачинах та серединно-посткаденційних епізодах кожної із перегр. Монолітні удари чвертями – лише на трьох останніх частках такту закінчення (коди)

Наведений обсяг і характер віртуозної техніки, попри всю автентичність воістину народної манери виконання, демонструє, водночас, максимально наблизений до професійно-академічного рівень віртуозності й технічної складності мануальної і смичкової техніки братів Прилипчанів. Таке симбіозне співіснування цих двох полярних виконавських феноменів у межах однієї із вико-

навських сфер (власне, народно-професійної) дозволяє виокремити останню в категорію виключних і на правду високохудожніх естетичних виконавських традицій світу.

Резюме:

Найяскравішими прикладами жанрово-типологічного розмаїття структури мелосу весільно-обрядових награвань може служити достатньо розгалужена система мелодій з виразно окресленою семантикою означення «зачинання» весільного дійства, що в українській весільно-зачинковій ритуалістиці (поряд із танцями дещо пізнішого обрядового циклу, спрямованими на чин «затанцювання весілля»), т зв «надобриднів», відомих, окрім бойківської, також у західноpodільській, покутській, бойківській, поліській і наддніпрянській зонах.

Істотно, що в різних регіонах України вони мають жанрову основу відповідну із стилєвими системами, що домінують у певній регіональній традиції, а саме: ладканково-коломийково-маршову на Бойківщині, Покутті та Гуцульщині (у двох останніх регіональних традиціях ця група інструментально-ансамблевих награвань носить ще більш ситуативно й семантично конкретизований характер, як от: «Бервінкова», «До стрічі», «Стріча жeb'євська» і т.п.), коломийково-козачковий на Західному та Козачково-польковий на Східному Поділлі, виразно маршовий, рідше маршово-польковий – на Поліссі, маршовий і маршово-козачковий – на Наддніпрянщині й Полтавщині тощо

Ладово-інтонаційна структура переважної більшості весільно-ритуальних награвань і приспівок загалом дотримуються типового для даної регіональної зони модусу інтонаційного мислення, як, наприклад, іонійського для Бойківщини, Волині і Полісся і, Східного Поділля, Наддніпрянщини і Полтавщини, а частково й – Західного Поділля, гeнaмісoтoнічнoгo для Гуцульщини, Покуття і, частково Західного Поділля та епізодични мажорно-мінорного ладово-інтонаційного нахилу в майже усіх регіональних традиціях України.

Серед конфігурацій інтонаційного контура бойківсько-лемківського весільно-обрядового мелосу подибуємо: співвідношення рецитаційного та рецитаційно-обігравального типу квартово-квінто (рідше, терцево) тонічного типу фактури із висхідними (рідше, спадними) гамо- та тетраордо-подібними або ж гармонічно розкладеними коломийково-ладканковими побудовами. Стрибокoпoдiбнa фактура, за винятком типових субквартових каденційних «впадань» і «вискоків», зустрічається рідко.

Для інтонаційного модусу творення *гуцульсько-покутських ве-*

сільно-обрядових «єгр» властиві характерні генамісотонічні устої в найрізноманітніших варіантах лінейного і щедро «інкрустованого» мікромелізматикою їх обігрування у співвідношенні з порівняно інтонаційно стійкішими й урівноваженішими тонічно-субквартовими й тонічно-квінтовими опорами. Рецитаційні та остинатні фігурації як прерогатива ладканкового стилю та широко-амбітусні мелодії пізніших коломийково-козачкових типів сприймаються як своєрідне й досить вагоме доповнення до основного мелодичного та мелодико-рецитаційного типу фактури.

Інтонаційна стилістика *західноподільських* весільних віватів тягнє, з одного боку, до порівняно архаїчніших гуцульсько-покутських генамісотонічних утворень, а з другого – до значно пізніших квінто- і терцево-тонічних устоїв в оточенні «сполучних» і чисто розробкових побудов розгінно-розробкового і навіть, почасти, варіаційного стилю.

Структура інтонаційних весільно-обрядових інструментальних награвань *поліської* зони ґрунтується на двох інтонаційно-стильових іпостасях: а) багаторазово повторюваних давніх розлогих унісонових побудовах ґамоподібної фактури з монолітною фіксацією тонічних каденційних опор та б) пізніших маршоподібних та дансантино-козачкових награваннях лінейно-наспівного, секвенційного й танцювально-приспівкового характеру.

Стилістика семантично доволі розгалужених *східноподільських та наддніпрянсько-полтавських* весільних награвань («надобріднів», «віватів», ритуальних приспівок тощо) спирається на інтонаційні устої, головню, періодичної структури дансантино-приспівкових побудов з їх «запитально-відповідною» та розгінно-варіативною природою, де квінто-квінтово-тонічні опори слугують своєрідним каркасом мелодичної побудови, а розгінно-розвиткові інтонації – немов би «сполучною ланкою» міжкандансових та фіналісних опор.

Ритміка ладканково-варіативних структур *карпатсько-західно-подільської* зони дотримується принципу довільного розігрування вісімкових, шістнадцяткових (нерідко досить сильно пунктованих) фігурацій з опорою на чверткові та половинні (іноді надто помітно пролонговані) каденції/фіналіси. Ритмічна організація *поліських та східноподільсько-наддніпрянсько-полтавських* дансантино-варіаційних побудов, навпаки, базується на порівняно «рівнішій» чвертково-вісімковій та вісімково-шістнадцятковій основі, опертій на характерні маршові, козачкові кульмінаційні та половинно-прикінцеві типові ритмоформули.

Метрична визначеність «игр»/ґрайок «першої із зазначених ґруп

або цілком відсутня, або ж тяжіє до чотиричасткової та перемінної метрики, а другої – означена стабільним та відносно мобільним («зсунутим» в бік метричної перемінності) ступенем двочастковості.

Темпово-агогічні тенденції виразно диференціюються як на рівні регіональних так і жанрово-стилістичних відмін. Скаля їх темпових різниць ділиться на групи: а) повільного (від $MM-\downarrow = 60$ до $MM-\downarrow = 86$); помірною (від $MM-\downarrow = 86$ до $MM-\downarrow = 110$) та в) пришвидшеного (від $MM-\downarrow = 110$ до $MM-\downarrow = 170$) темпового рівнів. Перший із них корелюється із властивими для *карпатсько-покутсько-й (частково) західноподільського* стилю ладканково-коломицької структури; другий – з награваннями маршового характеру, характерного для *усіх регіональних традицій* України, а третій – із дансатно-приспівковими формами, властивими, найпевніше, для *поліської та східно-подільсько-наддніпрянсько-полтавського* масиву весільно-обрядової, коровайницької та весільно-понеділкової ритуально-інструментальної лексики. Амплітуда агогічних зрушень у перших двох групах максимальна й цілком залежна від конкретної семантично-інтонаційної структури мелодії, а в третій – порівняно стабільніше «прив'язана» до танцювальної метрики двочасткової структури.

Композиційність побудов виразно будується за двома різко диференційованими принципами: моно- та політематичним. Перша група композицій будується майже виключно на принципі варіативності типологічно мало-що змінного кістяка/теми, а саме: 1; 2; 3... і т.п), нерідко доповненого так само варіативно видозміненними малими переграми «пригравками» та дещо ширше розіграними переграми-«програвками», як наприклад: 1-2-3-4-5-6-7- і т.п.; 1-2- P_2 -3-4; 1- P_{1-a} - $P_{1-a,b}$ -2- P_{2-a} -Б = P_{1-b} + Coda (у монотематичних композиціях) та: А- A_1 - A_2 -Б- B_1 , ... і т.п. (у політематичних композиціях). У карпатській зоні нерідко подібні моно- та політематичні структури обрамлюються неструктурованими вступними «іграми»/«грайками» – «На міру» й типологічно усталеною дво-тритактовою Кодою, а у волинсько-поліській та центрально-українській – додатково збагачаються рясним мереживом варіативно надзвичайно розгалужених (нерідко в досить парадигматично віддалений від основного кістяка/інваріанта мелодії спосіб) малих та порівняно більш розгорнутих перегр, що в кореляції з калейдоскопом видозмін і комбінацій основних тематичних періодів становлять надзвичайно розмаїту й композиційно розгалужену музичну побудову.

Штрихова палітра композиційно спрощених послідовно дотри-

мується типових для скрипкової штрихової техніки комбінацій: *detache*; *detache-legato* у вісімкових й вісімково-шістнадцяткових співвідношеннях, а в порівняно рогорнутіших – збагачується арсеналом складнішої скрипкової штрихової палітри: *martele*, *sautle*, *viotti*, *staccato*, *spiccato* та їх найрізноманітніших комбінацій.

За характером і способами виконання весільно-обрядові награвання відносяться до ладканкової (Карпати і Підгір'я), маршової (уся територія), маршово-козачкової (Полісся Поділля) та козачково-приспівкової (Поділля, Наддніпрянщина і Полтавщина) сфер. Жанрово-стилістичні їх особливості раціонально (а подекуди й контрастно) корелюються з виконавсько-стилістичними рисами і прийомами, що впливають: а) з регіональних та б) індивідуальних засад формування характерного для даного виконавського середовища стилю. Палітра останніх охоплює надзвичайно широкий спектр виконавських засобів – від максимально спрощених і структурованих аж до крайнього ступеня довільності (*ad libitum*), фактурно, темброво, артикуляційно, мелізматично й мікроальтераційно інкрустованих прийомів і штрихів, покликаних адекватно відтворювати згаданий настроєво-стильовий спектр музично-весільної обрядовості від ладканкової ляментозності й маршової урочистості до ліричної наспівності та приспівкової дансантності. Примітно, що ритмоінтонаційні стильові відміни контрастніше простежуються на регіональному, а жанрово-виконавські – на індивідуально-виконавському рівнях. Парадигматика їх варіативної та зонава природа виконавсько-імпровізаційної змінності дуже потужна й розмаїта, що забезпечує кожному конкретному весільному ритуалу свіжість і присутність достеменно традиційного кольориту, а в ширшому (міжрегіональному) контексті поруч із награваннями календарного циклу становить стильово-виконавську основу певного регіонального і, ширше, загальноукраїнського етнічно-го звукоідеалу.

Джерела

1. Українська інструментальна музика усної традиції / Зібрав і відредагував Михайло Хай, нотації студентів історико-теоретичного та композиторського факультетів НМАУ ім. П.Чайковського.- К., 2005.
2. Хай Михайло. Розгорнуті імпровізаційні форми в народному інструменталізмі бойків (у порівняльному зіставленні з іншими регіональними традиціями українців) // Традиційна народна музична культура Бойківщини.- Львів, 2003.- С. 56-73.

Дискографія

1. Грають брати Прилипчани. - Аудіокасета. - УЕЛФ. - К., 1977 - №6, 15-18.
2. Музика родини Тафійчуків. - Аудіокасета - УЕЛФ - К., 1977.

3. Гуцульщина. Музика українських Карпат. Сім'я Тафійчуків. - №1 (українською, польською та англійською мовами). - 033 CD-9. - Koka Records. - Warszawa. - 2000.
4. Гуцульщина. Музика українських Карпат. Сім'я Тафійчуків. - №2 (українською, польською та англійською мовами) - 034 CD- CD-10 - Koka Records. - Warszawa. - 2002.
5. Надобридень. - Аудіокасета. - УЕЛФ - №16, 20. Традиційна музики українців - Аудіокасета. - УЕЛФ. - К. - 1997.
6. З-під Карпатського хребта. - Аудіокасета. - УЕЛФ. - К. - 1997.
7. Каперуш. - Аудіокасета. - УЕЛФ. - К., 1997.
8. Музичні інструменти Гуцульщини - Аудіокасета. - УЕЛФ. - К, 1997.
9. Берви. Український традиційний фольклор. - AVE-004 – CD EXTRA. - Арт-Екзистенція. – УЕЛФ. - К., 2001. Аудіочастина.
10. Карпатія. Етнічна музика України. - KCD 170. - Караван. - К., 2003.
11. «Рано-рано да зйду на гору». Традиційна музика Полісся. - CD-а/к. - ч.1 - Мінчорнобиль, УЕЛФ. - К., 1997.
12. «Рано-рано да зйду на гору» Традиційна музика Полісся. - CD-а/к. - ч.2. - Мінчорнобиль, УЕЛФ. - К., 1997.
13. «Ой одверни, Боже, хмару». Традиційна музика Полісся. - CD-а/к. - ч.3. - Мінчорнобиль, УЕЛФ. - К., 1997.
14. Gramofonove platne prazskej firmy Radiojournal s nahravkami zakarpato-ukrajinskeho folkloru, zhotovene v Uzhorode. 18-23 novembra 1935 (окремий відбиток на CDR).
15. Мелодії скільських гір. - Аудіокасета. - УКСП «Кобза». - К., 1992.
16. Зелений шум Полісся. - AVE- 014 – CD EXTRA. - Арт-Екзистенція – УЕЛФ. - К., 2002. Аудіочастина.
17. Традиційна музики українців. - Аудіокасета. - УЕЛФ. - К., 1997.

Оксана ПЕХ, Юрій РИБАК

ВЕСІЛЛЯ В СЕЛІ ГОРОДОК

Село Городок розташоване за 3 км на захід від міста Рівне, у перехідній смузі між поліською і волинською етнографічними областями. Сьогодні – це цілком урбанізоване поселення, однак його історичне і культурно-мистецьке минуле багате на видатні події й персоналії.

Перша згадка про Городок датується ще 1443 роком. У кінці XIX – на поч. XX ст. тут відбувалися важливі в історії української культури події, пов'язані з іменем барона Федора Штейнгеля (1870-1946). Він організував у селі етнографічний музей та залучив до співпраці в царині етнокультурних досліджень видатних науковців: М.Біляшівського, Хв.Вовка, В.Мошкова та ін. Саме в Городку, першим в Україні та третім у Східній Європі, Ф.Штейнгель здійснив записи народних пісень на фонограф*. Унаслідок ретельних розкопок у селі та в його околицях, археологи виявили численні матеріальні знахідки, а відповідна культура отримала в науці назву «городоцько-здовбицька»**.

Не припинялася в селі активна діяльність і в першій половині XX ст. Тут досі добре пам'ятають Володимира Оскілка – отамана періоду боротьби українського народу за свою незалежність, а також священика Тульчинського, який багато зробив для розвитку духовного життя та культури в Городку.

У наш час село славиться своїми талановитими і щирими людьми. Старші з них ще пам'ятають довосний період та можуть чимало переповісти про барона. Ці ж люди пам'ятають давні місцеві обрядові пісні. Одна з кращих місцевих співачок, Вакуліч Ніна Терентіївна, вуличне прізвисько – «Дендериха» (1937-2004), виступила в ролі інформантки та в достатньо повній формі переповіла сценарій весільного обряду й наспівала чимало приурочених пісень. На превеликий жаль, що стосовно людей поважного віку з кожним днем постає як неминуча реальність, сьогодні Ніни Вакуліч уже немає серед живих. Але продовжують жити її пісні, і в пам'яті односельців вона назавжди залишиться веселою та життєрадісною.

* Луканюк Б. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. - Вип IV / Гол ред і упоряд. В.П Ковальчук. - Рівне: Перспектива, 2003 - С.19-45.

** Друга частина походить від с Здовбиця Здолбунівського р-ну, де були віднайдені аналогічні предмети.

Ось коротка біографічна довідка про співачку. Народилася вона в цьому ж селі, закінчила сім класів школи, а прізвисько таке отримала, бо жодне весілля не обходилося без її співу; не замовкала – казали люди. Мала Ніна Терентіївна у своєму репертуарі безліч різних пісень і виконувала їх майстерно. Весільний обряд – це найбільша частина репертуару городоцької співачки.

Представлений тут етнографічний матеріал від Н.Вакуліч зафіксувала 22 листопада 2003р. на той час студентка кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ Оксана Пех. На основі цього, під керівництвом викладача Ю.П. Рибака, нею згодом було підготовлено курсову роботу, що зберігається у фондах лабораторії музичної етнографії кафедри музичного фольклору РДГУ.

Задля максимальної достовірності матеріали весільного обряду викладено зі збереженням місцевої говірки. У нотній частині номери пісень відповідають словесним.

СТЕНОГРАМА СЕАНСУ

Інформант (далі – І.): Я – жителька села Городок Рівненського району Рівненської області Вакуліч Ніна Терентіївна, 1937 р.н. Закінчила сім класів Городоцької школи, знаю багато весілляних пісень, знаю, як коровай місять.

1

*Месить, месить, коровайночки,
Щоб не було затірочки,
Бо ви – мужнії жони,
Щоб не були й осудьбони.*

2

*Як ми коровай месили,
То з Дунаю воду носили,
А янголиці – з криниці.
Замесіте коровай, сестриці.*

3

*Я в хаті сиділа
І в віконце гляділа,
Чи не прийдуть просити
Короваю месити.*

Збирач (далі - З.): Розкажіть, як проводився цей обряд.

І.: Збирались так. Має бути хресна мати молоді, бо в неї місили, і три свахи. Їх перев'язували хустками. Стола застеляли, на нього ста-

вили миску, сипали муку, били яйця і місили коровай: дві жінки з одного боку, дві - з другого. Того ж самого дня коровай пекли. А на другий день розпочиналося весілля. Ішли до церкви вінчатися, а хресні батьки несли короваї. Коли батюшка звінчав, співали:

4

*Подякуймо попонькові,
Як рідньому й батенькові,
Що наших діток звінчав,
Недорого за шлюб узяв -
Одного золотого
Од Колі молодого.*

I: Це вже співали в хаті:

5

*Стинулася хата й сіни,
Як бояри сіли.
А ше ліпше стинуться,
Як горілки нап'ються.*

6

*Вийшла з-за лісу хмара,
Сіла за столом пара:
Обоє гарнесенькі,
Як рожа повнесенькі.*

7

*Не седи, Оксана, й боком,
Бо то тобі ненароком.
Присуйся близенько,
Бо то твоє серденько.*

8

1. *Ой ходила по гори та збирала вишні,
Вибирала, вибрала до своєї мислі.*

9

1. *Городецькі хлопці сіяли, орали,
А ровенські паничі Оксану забрали.*

10

1 *Господару домовий, тепер веселися.
Ой дай же нам їсти-пить, а сам подивися.*

11

1. *Ой тепер я висока, ой тепер я широка,
Ой тепер я рада стала, шо невістки дождала.*

12

*1. – Ой невістко, моя люблю,
Чи ти любиш мого сина?
– А я люблю і кохаю,
До серденька пригортаю.*

13

1. *Ой із гори на долину котився возочок,
Ой бачив я дівчиноньку, як той образочок.*
2. *Не сам я її побачив – люди показали,
Таки мені білі ручки та з єю зв'язали.*

14

1. *Ой не чванься, не чванься,
Шо хороший удався.
Не дивися на мене –
Я не поїду за тебе.*
2. *В тебе стан, як у баби,
В тебе очі, як у жаби,
Руки, ноги, як у рака,
А сам рудий, як собака.*

15

1. *Ой чия то коровина по полю рикає?
Ой то того галайди, що жінки не має.*
2. *Заженіте коровину – нехай не рикає,
Оженіте галайду – нехай жінку має.*

16

*Прошу, гості, поживітеся,
Й а ви на нас не дивітеся,
Бо ми гості с теї хати,
Повинни вас попрохати.*

17

1. *Ви нас не просіте,
Оно нам носіте.
Ми для того й сіли,
Щоб пили та їли.*

- Ми для того й прибиралися,
Бо ми гостей сподівалися.*
2. *Чорного вола вбили,
Що на хліб робили.
Чорного, рогатого
Для роду багатого.*

18

1. *Приданочки-голубочки, десь ви поніміли,
Десь ви тут ні пили, нічого не їли.*

19

1. *А ми тут пили, а ми тут їли,
Так нам довелось, що ми поніміли.*

20

1. *Приданочки-голубочки, співайте весілле,
Припалися до ковбаси, як свини до зілля.*

21

1. *Ой здається, не лється,
Ой здається, не п'ється,
Ой здається, нема дірки –
Нема в кілішку горілки.*

22

1. *Напилася я
Не за ваше –
В мене курка неслася,
Я за яйця напилася.*

23

1. *А мій півень у шопи
Нанюс яєць з три копи,
Ще й накрився крильцем,
І на завтра – з яйцем.*

24

1. *Дяк'вать Богу, що дождала
За Оксаною погуляла.
Дай же, Боже, дождать
За Руслою погулять.*

25

1. *Ой казали вороги,
Що й не оженюся,
А я собі жінку взяв,
Що й не надивлюся.*
2. *Взяв би до кишені –
Кишеня порветься,
Вийде за ворота –
До хлопців сміється.*
3. *А вже тобі не ходить,
Куда ти ходила,
А вже тобі не любить,
Кого ти любила.*
4. *А вже тобі не ходить
У ліс по горішки,
А вже тобі минаються
Дівочькї смішки.*

26

1. *Сорока рака носила,
Теща зятя й просила:
– Ой зятечку, мій синочку,
Гляди мою й дитиночку,*
2. *Щоб в порогах не стояла,
Білих ручок не ламала,
Щоб не були й окном двері,
Щоб не лягла й без вечері.
Як на дворі заверуха,
Щоб не була без кожуха.
Як на дворі сльота,
Щоб не була й без чобота.*
3. *– Як буде свекру годити,
То не буде николи боса ходити.
Як буде свекрусї добра,
То не буде николи голодна,
А як буде з чоловіком добре жити,
То не буде николи бити.*

27

*Вигортай, мати, жар, жар –
Буде тобі дочки жаль, жаль.
Накидай у піч дрова,
Оставайся здорова*

28

*Загадала мати,
Куди дочку їй оддати –
Де житечко сіється,
Де пшениця не виводиться,
Де батько да мати,
Де хороше в хаті.*

29

*Не плач, мати, по дитиночці,
Було не пить по кватирочці.
Було пити оставляти,
Дочки замуж не давати.*

30

*Рада свекруха, їй рада –
Наварила їй винограда,
Наливає в тарілочку,
Частує невісточку.*

31

*Ой невістко ж моя кохана,
Ой не рік я їй тебе дожидала,
Хорошенько сина водила,
Щоб ти його, молоденька, їй любила.*

32

*Пропила їй мати дочку
На солодкім медочку,
Сама їде додому –
Без скрині, без перини,
Без своєї дитини.*

І.: Оці пісні, що я зараз співала, – то коли вже має невістка до свекрухи йти.

33

*Як я була їй у батенька,
То я була чубатенька,
А як пішла до свекрухи,
То об'їли чуба мухи.*

34

*1. А свекруха – лепетуха,
Як осіння лобода,
Буде бить, научать:
Не йди замуж молода.*

35

*1. Як я була молода, то я була ризва –
Через штири монастири до монаха лізла.*

36

*Та зривай, мати, рожу,
Та знімай Матір Божу,
Та давай дочці в руки,
Нехай іде до свекрухи.*

37

*1. Як же пана не любить,
Як за паном добре жить:
І не жать, не вязать –
В холодочку лежать.*

І.: Молодий дає викуп за молоду. Посилає сватів своїх - ціх, що перших два. Найшли нівесту, викуповують. Виносять її на двір на стільчику, на подушці. Грає музика, ідуть до церкви. Після вінчання приходять назад. Виходять мати із батьком з хлібом. Мати обсилає цукерками і грошима, і стукаються коровай (хресного батька і «домашній» коровай). Стукаються три рази, а тоді заходять в хату. Мати з батьком перші поздоровляють дітей. А тоді, як уже весілля кінчається, то вона вже йде до молодого. То беруть куфра, подушки, придане на підводу, і то вже зветься перезва.

38

*А наш сват злякався –
За двері сховався,
Крізь щілину виглядає,
Бо багато гостей має*

І То це вже, коли приїхали до молодого – то його мати і батько перші зустрічають з хлібом-сіллю. А ще, як в молоді, то перепій іде, і співають до хресного батька, що ріже коровай:

39

*Наш дружок коровай ріже,
Срібного ножа має,
Накладає в тарілочку,
Частує родиночку.*

40

*Ой роде, роде багатий,
Перепивай товар рогатий,
А ти, матьонко, – й корову,
Щоб не було доненці дотьону.*

І.: Це на перепій співають, а тоді вже вибираються, і мати плаче.

41

*1. Кухарочко, добра страва,
Мабуть, було в волю сала,
Що так добре наварила
Й усім гостям угодила.*

42

*1. Ото тая кухарочка, що вміє варити,
Вона хоче хазяїна да зовсім згубити.*

43

*1. Потушила ребра,
Потушила й м'ясо.
Тії костомахи взяла до капусти –
Осталися в хазяїна усі бодні пуссти.*

44

*Ой на горі ведмідь лежав,
Він догори лапки держав,
А він хоче кухарочку зїсти,
Бо не дає нам хуленько їсти.*

45

*1. Їжте-пийте, не дримайте,
За халяви не ховайте,
Бо в нас така сучка є,
Що з-за халяв достає.*

46

1. *А в нашого Миколая
Стара хата, не новая,
Ни супника, ни полиці,
Люблять його молодиці.*

47

1. *Миколаю, Миколаю,
Де я тебе заховаю?
Заховаю під вербою
Да ї накрию пелиною.*

48

1. *Ой мала я чоловіка, ой мала я, мала,
Посадила на воротях – да ї ворона вкрала.*
2. *Бодай тая вороночка з пір'ячком пропала –
Вона мого чоловіка та ї із воріт вкрала.*

49

1. *А мій чоловік
До Меткова* втік,
А я ціпа продала
Та ї музики найняла.*

50

1. *Нащо мені музики –
В мене свої язики.
Погуляю, поскачу
І нікому не плачу.*

51

1. *Ти, музико, грай мені,
Бо ти хлопець найманий
Ой найманий за гроши,
Бо ти хлопець хороший*

52

1. *А з музики та з муляру
То немає господару –
А муляри мурять, мурять,
А музики людей дурять.*

* Метків - сусіднє село.

53

1. *Ой заграйте мені, замузичте мені,
Нема в мене чоловіка, то позичте мені.*
2. *Ой іграли мені, і музичили,
Нема в мене чоловіка – й не позичили.*

54

1. *Коли б мені такий вік довгий,
Як у мене чоловік добрий,
Що він мене не б'є й не лає,
Що він мене меж люди пускає.*
2. *Гуляй, мила, гуляй, чорнобрива,
Поки твоя головонька жива.
А як твоя головка хитнеться,
Тоді твоє гуляння минеться.*

55

1. *Що гуляла – то гуляла, то гуляла вельми,
Тепер мене зачинили дубовими дверьми.*
2. *Тепер мене зачинила лихая година,
Колишиться у запічку мала дитина.*

56

1. *А в нашого свата на дворі береза,
А я звідси не піду, бо я ще твереза.*
2. *А в нашого свата та й на дворі яма,
А я звідси не піду, бо я ще не п'яна.*

57

1. *Чиї сїни – того хата,
Хто жениться – того втрата.
Ми на цеє не питаймо –
Пиймо, їжмо та й гуляймо.*

58

1. *Стара хата без вуглов,
Стара баба без зубов.
Тепер така новина,
Що гуляй, старина.*

59

1. *Ой вийду я на гору, сюда-туда гляну:
Одна несе вареники, а друга – сметану.*

2. Вареники – до сметани, пиріжки – до смальцю,
Білі ручки – до роботи, а ножки – до танцю.

60

1. А в суботу на роботу нехай іде мама,
А в неділю на весілля то я піду й сама.
2. А в суботу на роботу голова боліла,
А в неділю на весілля то й сама побігла.

61

1. Тупну я ногою –
Осталася вдовою.
Тупну я обома –
Молодих лихома.

62

1. І сама – ступка,
І дітей – купка,
І сама – молода,
І дітей – череда.

63

1. Ой горілочка-бурачаночка,
А хто ж її буде пить? Городчаночка.

І.: На другий день співали:

64

1. Червоні буряки, зелена гичка,
Вчора була дівчинонька, сьодні – молодичка.

65

1. Що ж то мені за весілля, коли воно два дні,
Як було би дві неділі, то було би ладні.

66

Десь вам, люди добрі, та й роботи нема,
Що ви п'єте-гуляєте та й буденного дня.

І.: Колись ми ще застали по тижню весілля, а музики ще нарошно*
барабани залишали.

* Нарошно – навмисне.

67

1. Ой казали вороги – брехливії люди,
Що на моїй головоньці віночка не буде.
2. А на моїй головоньці – ще й пахуче зілля.
Тепер я вас, вороги, прошу на весілля.

68

1. Гарний хлопець, гарно ходить,
Гарно його мати водить.
Гарно косить, гарно жне,
Знаю добре, що возьме.
2. Музиканти-гармоністи, хорошенько грайте,
Я вам добре заплачу – оно не дрімайте.
Музиканти мої, та й заграйте ви мні –
Нехай же я погуляю у своїй стороні.

69

1. Ой не рік ми цього ждали,
Щоб ми тут погуляли:
Доброю годиною
За своєю родиною.

70

1. Якби коса, не граблі,
То б ми сіна не гребли*.
Якби наша не родина,
То ми тут не були.
2. А ми тут, а ми там –
Та й на злость ворогам.

71

1. Ой брехали воріженьки, брехали, брехали,
Таки нам свої зуби на підкови дали.

72

1. Ой васильки мої, і Василь при мені,
Ой їй-Богу, присій-Богу, сподобається мені.
2. Ой їй-Богу, васильки, пахучеє зілля,
Тепер я вас, вороги, прошу на весілля.

I.: Коли молода іде заміж, то вони обоє стоять на колінах. Підходить мати і благословляє, каже: «Благословляю щастям, здоров'ям,

* За другим разом – замість «сіна не гребли» заспівано «тута не були».

довгим віком і добрим чоловіком». При цьому нічого не співають. Ще так само благословляють хрещені батьки і рідний батько. Коли молода іде до чоловіка, то дають цілувати вже «Спасителя», а коли хлопець приходить до дівчини – «Матір Божу». За тиждень до весілля, у неділю, освячували хліб, ікони і кільця. Молоді ідуть до сповіді. А коли хресні приносять короваї, то їх обох обв'язують рушниками.

73

1. – *Ой кувала зозуленька в полі на коколю,
Як я буду привикать, мій милий, з тобою?*
2. *Як я буду привикать, як я буду жити,
Що ти мені не даєш да й других любити?*
3. – *Не на те я тебе брав, не на те женився,
Щоб ти з другими ходила – я на те дивився.*

74

1. – *Ой де ж ти була, забарилась?
– На дрявом мосту й провалилась.*
2. – *Ой чорт тебе зніс на дрявий міст,
Треба було зачепитись за собачий хвіст.*
3. – *І чіплялася, і держалася –
Чортова собачина одірвалася.*

75

1. *Да розсіймо й весілле
Да й по всьому селу.
Хто завидує цьому,
То дай, Боже, йому.*

76

1. *Моя мати чепурушка була –
Вона мине хорошеньку привела:
Високою, як ліщинонька,
А червону, як калинонька.*

77

1. *Ото люблю-кохаю, що жінка маленька,
Наб'ю її, налаю – вона веселенька.*
2. *Ой як витяв* її раз – вона хтіла вмерти,
Ой не буду жінки бить до самої смерті.*

78

1. *І доріжкою йшла, і сніжок притрусив,
З таким дурнем простояла, що нічого не просив.*

* Витяв - ударив

НОТНІ ПРИКЛАДИ

1/2, 3, 40

$\text{♩} = 150$

Іа в ха - ті се - ді - ла і в ві - кон - це гля - ді - ла,
чи не прий - дуть про - си - ти, коро - ва - ю ме - си - ти

4

$\text{♩} = 150$

По - дя - куй - мо по - ной - ко - ві, як рід - ньо - му ба - тень - ко - ві,
що на - ших ді - ток звен - чав, не до - ро - го за шлюб у - зяв
од - но - го зо - ло - то - го от Ко - лі мо - ло - до - го

5/7

$\text{♩} = 150$

Сти - ну - ла - ся ха - та й сі - ни, як бо - я - ре - сі - ли,
а ще ліп - ше сте - нуть - ся, як го - ріл - ки на - п'ють - ся

6

$\text{♩} = 144$

Вий - шла з - за лі - су хма - ра, сі - ла за сто - лом на - ра.
о - бо - е гар - не - сень - кі, як ро - жа пов - не - сень - кі

8/10

$\text{♩} = 180$

Ой хо - ди - ла по го - ри та зби - ра - ла виш - ні,
ви - би - ра - ла, виб - ра - ла до сво - є - ї мис - лі

9/15, 43

$\text{♩} = 180$

Го - ро - дещь - кі хлоп - ці сі - я - ли о - ра - ли,
а ро - венсь - кі па - ни - чі Ок - са - ну за - бра - ли

11/12

$\text{♩} = 180$

Ой те - пер — я ви - со - ка, ой те - пер — я ши - ро - ка,
ой те - пер я ра - да ста - ла, що не - віст - ки дож - да - ла

13

$\text{♩} = 180$

1 Ой із го - ри на до - ли - ну ко - тив - ся во - зо - чок,
ой ба - чив я дів - чи - нень - ку - як той об - ра - зо - чок
2 Не сам я і - ї по - ба - чив лю - ди по - ка - за - ли,
та - ки ме - ні бї - лі руч - ки та зє - ю зв'я - за - ли

14

$\text{♩} = 180$

1 Ой нечвань-ся, нечвань-ся, що хо-ро - ший у-дав-ся, не ди-ви - ся на мене -
 я не пой - ду за те-бе 2. В тебе стан, як у ба-би, в тебе о-чі, як у жа-би,
 ру - ки, но - ги, як у ра - ка, а сам ру - дий, як со - ба - ка

16

$\text{♩} = 150$

1 Про-шу, гос-ті, по-жи-ві - те - ся, їй а ви на нас не ди-ві - те - ся.
 бо ми гос-ті - с те - і _____ ха - ти, по-вин-ни вас по-про - ха - ти

17

$\text{♩} = 150$

1. Ви нас не про - сі - те, о - но нам но - сі - те Ми для то - го _____ сі-ли,
 щоб пи - ли та _____ лі, Ми для то - го при - би - ра - ли-ся,
 бо ми гос-тей спо - ді-ва - ли - ся 2 Чор-но - го во - ла _____ вби - ли,
 що на хліб ро - би-ли, чор-но-го, ро-га - то-го - для ро-ту ба-га - то-го

18/20

♩ = 180

1 - Пре-да-ноч-ки - го - лу-боч-ки, де-сь ви по - ні - мі - ли, де-сь ви ту - та
ни пи-ли, ні-чо-го не і - ли 2 - А ми ту - та пи-ли, а ми ту-та
і - ли, так нам... до-ве-лось, що ми по - ні - мі - ли

22

♩ = 180

На - пи - ла - ся я не за ва - ше - є -
в ме - не кур - ка нес - ла - ся, я за яй - ця на - пи - ла - ся

24/21, 23

♩ = 180

Дяк - вать Бо - гу, що дож - да - ла, за Ок - са - ной по - гу - ля - ла
Дай же, Бо - же, дож - дагь - за Рус - ла - ной по - гу - лять

25/42

♩ = 180

1 Ой ка - за - ли во - ро - ги, що й не о - жс - ню - ся,
а я со - бі жін - ку взяв, що й не на - дів - лю - ся

2 Взяв би до ки-ше-ні - ки-ше-ня пор-вень - ся, виї-де за во - ро-та -
до хлоп-ців смі - сть - ся 3 А вже то - бі не хонять у ліс по го - ріш - ки,
а вже то - бі ми - на - ють - ся ді - воць - кі - і сміш - ки

26

♩ = 150
Со - ро - ка ра - ка но - си - ла, те-ця зя - тя про - си - ла
-Ой зя - теч-ку, мій си - ноч-ку, гля-ди мо - ю ди-ти - ноч - ку,
щоб в по-ро-гах не сто - я - ла, бі-лих ру-чок не ло - ма - ла,
щоб не бу - ли й ок - ном ___ две - рі, щоб не ля - ла й без ве - че - рі
Як на дво-рі сльо-га, щоб не бу - ла й без чо - бо - та
Як на дво-рі зя - ве - рю - ха, щоб не бу - ла без ко - жу - ха
-Як бу-де свек-ру го - ди - ти, то не бу-де ни-ко-ли бо-са хо - ши - ти
Як бу - де свек-ру - сі ___ щоб - ра, то не бу - де ни-ко-ли го - лоч - на

А як бу-дез чо-ло-ві-ком доб-ре_ жи-ти, то не бу-де нік-о-ли_ би - ти.

27/36

Ви-гор-тай, ма - ти, жар, жар, бу-де то-бі доч - ки жаль, жаль,
на-ки - дай у піч_ дро - ва - ос-тавай - ся здо - ро - ва

28

За - га-да-ла ма - ти, ку-ди доч - ку й од - да - ти де жи-тен-ко сі - сть-ся,
де пше-ни-ця не ви-во-дить - ся, де бат - ко да_ма-ти, де хо - ро-ше в ха-ті.

29

Не плач, ма-ти, по ди-ти - ноч - ці - бу-ло не пий по ква-ти - роч - ці,
бу-ло пи-ти, ос-тав - ля-ти, доч-ки за-муж не да - ва - ти

30/32

Ра - да све - кру - ха, й ра - да, на-ва-ри - ла ви - но - гра - ду,
на-ли-ва - є в та - рі - лоч - ку, час-ту - є не-віс - точ - ку

31

$\text{♩} = 96$

Ой не - віст - ко — ж мо - я ко - ха - на,
 Ой не рік я — йте - бе до - жи да - та —
 Хо - ро - шень - ко — си - на во - ди - ла —

щоб ти йо - го, мо - ло - день - ка, лю - би - ла

33/69, 70, 72, 75

Як я бу - ла йу ба - тень - ка, то я бу - ла чу - ба - тень - ка,
 а як піш - ла до свек - ру - хи, то о - бі - ли чу - ба му - хи

34/41, 45, 46, 47, 55-58, 66

$\text{♩} = 180$

А свек - ру - ха - ле - пе - ту - ха, як о - сін - ня лн - бо - да,
 бу - ле біть, на - у - чать "Не йди за - між мо - ло - да"

35/49-53, 59, 60, 64, 65, 67, 68, 71, 73, 77, 78

$\text{♩} = 180$

Як я бу - ла мо - ло - да, то я бу - ла риз - ва -
 че - рез шти - ри мо - на - сти - ри до мо - на - ха ліз - ла

37/48, 61-63, 74

$\text{♩} = 180$

Як же па - на не лю - біть як за па - ном доб - ре жи́ть
 і не жать, не в'я - за́ть - в хо - ло - доч - ку ле - жать

38

♩ = 150

А наш сват зля - кав - ся, за лве - ри схо - вав - ся,
крізь ші-ли - ну виг - ля - да - сь, бо ба-га - то гос - тей ма - є

39

♩ = 150

Наш друж - ко ко - ро - вай рі - же, сріб - но - го но - жа ма - є,
на - кла - да - є в та - рі - лоч - ку, час - ту - є не - віс - точ - ку

44

♩ = 180

Ой на го - рі вед - міль ле - жав, він до - го - ри лап - ки дер - жав,
а він хо - че ку - ха - роч - ку зїс - ти, що не да - сь нам ху - тень - ко їс - ти

54/76

♩ = 180

1 Коли б мені та - кий вік дов - гий, як у ме - не чо - ло - вік доб - рий,
що він ме - не не б'їг не ла - сь, що він ме - не меж лю - ди пус - ка - сь

2 Гу - ляй, ми - ла, гу - ляй, чор - но - бри - ва, по - ки тво - я го - ло - вонь - ка жи - ва,
а як тво - я го - лов - ка хіп - неть - ся, то - ді то - бі гу - ляв - не ми - неть - ся

ФРАГМЕНТ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ «ЗУСТРІЧ МОЛОДИХ ПІСЛЯ ВІНЧАННЯ»

(записано в с.Вичівка Зарічненського р-ну
Рівненської обл. від Турук Ольги Василівни, 1935 р.н.)

*Записи Олени ЮЗЮК
Транскрипції Оксани ЮЗЮК*

Молода повертається разом з молодим зі шлюбу, несучи ікони. Дорогою до хати молодої гості співають:

1

♩. 102

1. Да ра - де-ньок Ва - си-ль-ко, й ра - де - ньок,

що й у но-вій це-р-ков - ци и по-бу - вав

1)

2. Що й у но-вій цер-ко-в - ци й по - бу - вав,

2)

на бі-ло - му ру-ч-ни-ч-ку й по-сто - яв

1) var

5. по-дер - жав

2) var

3 4. Зо-ло - ти - ї пе-р-сьон-ки ж/и/

1. Да раденьок Василько, й раденьок,
Що й у новій церковци побував.
2. Що й у новій церковци й побував,
На білому ручничку й постояв.
3. На білому ручничку постояв,
Золоті перстьонки поменяв.
4. Золоті перстьонки й поменяв,
За білую рученьку й подержав.
5. За білую рученьку й подержав,
До щирого серденька шлюб прийняв.

(мел. № 1)

1. Ой летіте, гусоньки, попероду
Да скажіте мамонци, що я йду.
2. Да не сама я йду – з миленьким,
Да зв'язали рученьки біленьким.
3. Да не сама я йду – з муженьком,
Зв'язали рученьки ручником.

2

♩ 126

1. Зар-за-ли ко-ни-ки в зе-ле-ній ду-б/и/-ро-ви-
за-чу-па ж ма-монь-ка й у но-вій ко-мо-р...
Та й не го-мо-ні-те

1. Зарзали коники в зеленій дуброви –
Зачула ж мамонька й у новій комор...
2. Цетьте, сусіди, та й не гомоніте,
Бо моє ж дитячко із вінчання їд...

При вході на подвір'я, біля надвірного порогу, молодих зустрічають родичі.

З хати виходить батько молодій зі стільцем, застеленим рушником. Мати виносить хліб, сіль, мед та кладе все це на стілець. (Вона вбрана у вивернутий кожух – щоб зять був багатий).

Молоді трічі вклоняються батькам. Батьки цілуються з молодими, а згодом останні цілують руки батькам. Потім мати з батьком п'ють по келишку горілки або вина, бажають їм щастя, здоров'я, щасливо вкупі вік прожити. Молоді також випивають, а келишок кидають позад себе. Батьки годують медом молодят – на солодку долю. Свахи співають:

3

♩. 120

1. Вий-ди, ма - мо - нь - ко, з све - ча - ми -
вже т/и/-во - є ди - тят - ко звен - ча - ли.

2. Вий-ди, ма - мо - нь - ко, з бу - хо - ні/и/-цем -
вже тво - є ди - тя - т/и/-ко - з мо - ло - й - цем.

3. Вий-ди, ма - мо - нь - ко, із ме - дом -
вже г/и/-во - є ди - тя - т/и/-ко - з мед - ве - дьом.

1. Вийди, мамонько, з свечами –
Вже твоє дитятко звенчали.
2. Вийди, мамонько, з бухонцем –
Вже твоє дитятко – з молойцем.
3. Вийди, мамонько, із медом –
Вже твоє дитятко – з медведьом.

4

№ 132

1. Ой ма-монь-ко ж вут-ко, ой ма-монь-ко ж вут/и/ко,
да ви-кі-дай-ся хут-ко 2. Бо вже со-ней-ко ж
ни-зень-ко, да в/и/-же ж ді-то-нь-ки
бли-зенько 3. Да вже со-ней-ко-в за-гір-с,
а вже ж ді-то-нь-ки-в под-вір-і.

1. Ой мамонько ж вутко, 2
Да викідайся хутко,
2. Бо вже сонейко ж низенько
Да вже ж дітоньки близенько.
3. Да вже сонейко – в загірє,
А вже дітоньки – в подвір'ї.

5

$\text{♩} = 120$

1. Пи-та-ла-са ж ма-ти доч-ки,

пи-та-ла-са ж ма-ти доч - ки, чи го-рі-ли яс-но свіч-ки.

2.-Ой го-рі-ли, ма-монь-ко, й па-ла - ли,

як ме-не ж мо-ло-ду - ю вен - ча - ли.

1. Питалася ж мати дочки, 2
Чи горіли ясно свічки.
2. – Ой горіли, мамонько, й палали,
Як мене ж молодую венчали.

6

$\text{♩} = 172$

1 Ой зар-за-чи во - ро-ни ж ко-ни над-во - рі,

ой як браз-ну-ли зо - ло - ти куб-ки ж/и/ на сто - ці.

1. Ой зарзали ворони ж кони на дворі,
Ой як бразнули золоти кубки ж на столі.
2. Ой наїхало да боярньков на муй двір,
Ой як засіло три молодчики за мій стіл.
3. Ой як засіло три молодчики за мій стіл.
– Ой познай, познай, моя мамонько, котрий мій?

4. *Що й у сірому та й у білому – ж то ни мій,
Що в червоній оксамитонці – то ж мій.*

♩.132 7

1. Роз-сту-пі-тесь, сват-тя, роз-сту-пі-тесь, брат - тя ж,
да не-хай по-ба - чить те-шень-ка зя - т...

1. *Розтупітесь, сваття, розтупітесь, браття ж,
Да нехай побачить тещенька зят...*
2. *Ой коли п'яниця-кошуня – ж морока,
А коли розбойник – шабля-куля бок...*
3. *Ой коли п'яниця, то заходь у хату,
Й а коли розбойник, то не дам дитят...*

♩.138 8

1. Й ма-мо-нь-ко, я й у цер-и/-кві ж/и/ бу-ла,
від-на - я я у цер-кві ж бу - ла.

3. Ан-ге - ли све-ч/и/-ки й дер - жа - ли,
й ан-ге - ли све-ч/и/-ки й дер жа - ли,

1. *Й мамонько, я й у церкви ж була,
Відная я у церкви була.*
2. *Причиста Діва виночки звила, 2*
3. *Ангели свечки держали, 2*
4. *Як мене, молодую, венчали. 2*

♩ 120 9



1. Ой ма - монь - ко, с Бо - же,



ой, ма - монь - ко, с Бо - же, по - здо - ров да те - бе, Бо - же,



що ти ме - не й у - ро - ди - ла, хо - ро - шо - го си - м'я - ни - н...

1. *Ой мамонько, с Боже, 2
Поздоров да тебе Боже,
Що ти ж мене й уродила
хорошого сим'янин...*
2. *Що я ж тонка ж вісока, 2
І хілява ж белява,
хорошенько ж вобран...*
3. *На мене задивилися –
й у книгах помилилися...
Да мене й попи, й дячки,
що й у мене чорні очк...*

Після привітання батьків до молодих з поздоровленнями підходять гості. У цей час співають:

♩ 120 10



1 Ми і - ха - ли о - ко - ло греб - лі, ой,



ми і - ха - ли й о - ко - ло греб лі, нам суч - ки й не пот - реб - ни.

1. Ми їхали около греблі, ой,
Ми їхали около греблі,
Нам сучки й не потребні*.
2. Ни дали й у двір в'їхати – 2
Начали нас оббрехати.
3. Да бери, свату, кола, 2
Виганяй сучок з двора.
4. Да насип, свату, гречки 2
Да накорми овечки,
5. Щоб на нас ни плигали, 2
Нам ганьби ни давали.
6. Да пуд піч, кошки, пуд піч, 2
Да пуд піч марцувати,
7. Да пуд піч марцувати, 2
Ни нам ганьбу давати.

* Так само й далі розспівується кожна строфа.

Після цього батько забирає стілець, а мати – хліб. Молоді з друзками та гостями йдуть до хати. Дружба зав'язує руки молодих рушником і заводить їх за стіл. Музиканти грають марш, і гості запрошуються до столу. Молодий сидить біля молодої з правого боку, біля нього – свашки, далі – свахи, а потім – дружба й інші гості. З лівого боку від молодої сідає старший сват, дружки та всі інші. Батько промовляє молитву «Отче наш» та запрошує гостей до частування.



Юзюк Олена Миколаївна та жителька села Вичівка Зарічненського р-ну Рівненської обл Турук Ольга Василівна, 1935 р н Фото Алли Сівець. 1998р

Людмила ГАПОН, Вікторія КОТ

ВЕСІЛЬНИЙ ОБРЯД «ЗМОВИНИ»

(записаний у с.Крупове Дубровицького р-ну

Рівненської області від Кот Уляни Петрівни 1936 р.н.)

Із початком третього тисячоліття інтерес до національної культури в Україні дедалі зростає, оскільки, одночасно із визріванням почуття етнічної самоідентифікації в суспільстві, очевидним фактом постає проблема неминучості втрати автентичної спадщини в її первозданному вигляді. Знання свого родоводу, історичних та культурних надбань предків необхідні не тільки в культурологічних та патріотичних цілях, а й для використання й популяризації народних мистецьких візріців із практичною метою, а також у сфері етнопедагогіки.

Найцінніша та найоб'ємніша за родо-видовим наповненням спадщина представлена в обрядовому фольклорі українців, який сформувався ще з язичницьких часів, однак упродовж багатьох століть невпинно розвивався та піддавався різноманітним модифікаціям.

Із найдавніших часів наші предки надавали особливого значення утворенню сім'ї.

Традиційна обрядова культура Полісся зберегла звичаї та обряди з яскравими елементами неповторності, що вирізняють її серед інших регіонів. Весільний обряд не надто відрізняється від загальноукраїнського сценарію, проте кожен його етап додатково розгалужується на декілька самобутніх, яскравих обрядодійств.

Завдяки притаманній кожному селу консервативності фольклорних традицій, ще й донедавна чи не в кожному з них весільний обряд проходив у традиційній формі.

Найкопоритніше це відбувалося у віддалених від культурних осередків селах. Саме ці території найчастіше стають об'єктом наукового дослідження.

У весільному обряді с.Крупове Дубровицького р-ну Рівненської області, значне місце відводилося «змовинам», що містили в собі чимало урочистих моментів. «Змовини» – це прилюдна згода молодого й молодої на одруження, створення сім'ї й благословення спільного життя. Це перший обряд, що набував законної чинності.

«Змовини» відбувалися в хаті молодої в неділю, за тиждень до весілля. Готувалися до них, як до великого торжества. Запрошували найближчу родину, друзів, кумів, інколи близьких сусідів.



Уляна Петрівна Кот з учасниками фольклорної студії «Серпанок» с.Крупове Дубровицького р-ну. Фото В.Пилип'юка.

Молодого з батьками й родиною не одразу впускали до хати. Спочатку старости виголошували «промови», а вже тоді заходили до світлиці. Молода знаходилась разом з подругами в коморі, і лише після так званих «переговорів» її виводили й садили за столом проти молодого. Перед тим, як приступити до гостини, староста читав молитву, щоб Господь допоміг у створенні нової сім'ї і благословляв молодих на щасливе життя.

Після другої випитої чарки молодий дарував молодій черевички або чобітки. Вона у свою чергу дарувала обранцю сорочку з домотканого полотна – «портна». Інколи її оздоблювали мережкою на комірці, все залежало від майстерності і смаку дівчини.

Услід за молодим його родина дарувала молодій подарунки (рушник, «настільницю», хустку). На «змовини» обов'язково одягали святкові строї, дотримуючись багатівікової традиції села. Вишита сорочка, намітка, «юбка», фартух, полотняні штани, ткані рушники, якими перев'язували старостів, – це ті атрибути, без яких не обходився обряд. Дружки прикрашали свій одяг паперовими квітами, стрічками, щоб відрізнятись від інших учасників дійства. Особливу увагу приділяли одягу молодії. Вінок виготовляли з паперових квітів, прикріплювали різнокольорові стрічки (не менше двадцяти). Костюм шили із спеціального полотна, що називається серпанком (тонке, прозоре,

білосніжне лляне полотно, обрамлене мережкою з вкрапленням червоної нитки). Процес виготовлення такого полотна надзвичайно трудомісткий і довготривалий. Далеко не кожна майстриня може його виготовити. У селі з цього приводу казали: «То тобі не мішок ткати».

Після обміну подарунками молодий подавав ріжок хустини молодій і переводив її через стіл. Молоді сідали поруч.

Далі відбувалася церемонія благословення молодих батьками. Староста підводив молодих до батьків. Тримаючись за хустку молоді ставали на рушник. Благословляли хлібом та пучком жита, взятого зі снопу, що стояв на покуті. Молодих садили на почесному місці, і всі гості частувалися.

Святкова їжа відрізнялася від буденної якістю вихідних продуктів, великою кількістю м'яса, яєць, масла. обов'язковими стравами були: пшоняна каша, що символізувала продовження роду, борщ, млинці, сир, розведений молоком чи сметаною, смажені м'ясо, риба, «дрижачка» (холодець). Пекли пиріжки (бабки) з пшеничного борошна, варили густий кисіль, узвар із сухофруктів, квас.

Під час гостини, «вутча» (сваха) просила у присутніх благословення заспівати пісню. На противагу передвесільним обрядам інших регіонів, на «змовинах» у с.Крупове виконувались спеціальні обрядові пісні «Ой якби знала, коб я видала, що будут заручини», «Ой на морі, да на камені», «Басловілася Улянка», «Мамонько, да голубонько» та ін.

Коли свято підходило до завершення, молода обдаровувала всіх присутніх подруг «змовницькими» рушниками.

По завершенні церемонії дівчина та хлопець вважалися зарученими і відтоді не мали права відмовлятися від шлюбу. Відмова вважалася безчестям для обох родів. За відмови відшкодовувались матеріальні витрати.

Ой якби знала, коб я видала

1. Ой як - би зна - ла, коб я ви - да - ла,
 шо бу - дут за - ру - чни - - - - ни,
 Ка - лі - ла б сті - ни, шоб бу - ли бі - лі,
 На мо - ї за - ру - - - - чни - - - - н...

1) Var.
 2. шоб бу - лі глад - ки,

1. Ой якби знала, коб я видала, шо будут заручини,
 Капіла б стіни, шоб були білі, на мої заручин...
2. Ой якби знала, коб я видала, шо будут заручини,
 Помила б лавки, шоб були гладки, шоб свекров не суділ...

Ой на морі, да на камені

1. Ой на мо - рі, да на ка - ме - ні
 Ой на - мо - рі да я на ка - ме - - - - ні
 Ку - па - ло - са два два ян - го - л.

1. Ой на морі, да на камені 2
Купалоса да два янгол...
2. Купаліса да говорілі: 2
– Ходімо ми на заручин...
3. Ходімо ми на заручини, 2
До Улянки на розлучин...
4. Да ї розлучимо ми Улянку 2
Од рудної її матьонк...
5. Од рудної да одлучимо, 2
До чужої да прилучим...

Матьонко, да голубонько

1)

1) Var.

1. Матьонко, да голубонько
Снівса мні да сон дівненьк...
2. Сіви голуби да налетілі,
Чорний шовк да розвертіть...
3. Чорний шовк да розвертілі,
Штири золоти да розсипаль...
4. – Донеюку, моє діятко,
Молодий ти розум маєш...
5. Молодий ти розум маєш,
Свого сну не розгадай...
6. Сіви голуби – то свати твої,
Чорний шовк – то коски твої...
7. Чорний шовк – то коски твої,
Щири золоти – то сльозки твої...

Заковала зовзюленька

J.102

1. За - ко - ва - ла зов - зюлень - ка на гру - ші,
 Вис - ва - та - ла не - віс - точ - ку - /гу/ до ду - ші.

1) Var.

2. на ка - ли - ні

Detailed description: The musical score is written in G major, 6/8 time. It consists of three staves. The first staff has a tempo marking 'J.102' and a key signature change to one flat (F major) after the first measure. The lyrics are '1. За - ко - ва - ла зов - зюлень - ка на гру - ші, Вис - ва - та - ла не - віс - точ - ку - /гу/ до ду - ші.' The second staff continues the melody. The third staff is marked '1) Var.' and has the lyrics '2. на ка - ли - ні'. There are various musical ornaments and dynamics like 'v' and 'f' throughout.

1. Заковала зовзюленька на груші,
Висватала невісточку до душі.
2. Заковала зовзюленька на калині,
Висватала невісточку на чужині.
3. Ой ковала зовзюленька, ковала,
Вона ж мені правдоньку сказала.

Чого, сватове, сидіте

♩ = 160

Чо - го сва - то - ве се - ді - те
 Чо - му до - до - му не йде - те
 Щи У - ля - нка з на - ша не ва - ша
 з со - бо - ю не возь - ме - т.

Detailed description: The musical score is written in G major, 6/8 time. It consists of four staves. The first staff has a tempo marking '♩ = 160' and a key signature change to one flat (F major) after the first measure. The lyrics are 'Чо - го сва - то - ве се - ді - те'. The second staff continues the melody with lyrics 'Чо - му до - до - му не йде - те'. The third staff has lyrics 'ЩИ У - ля - нка з на - ша не ва - ша'. The fourth staff has lyrics 'з со - бо - ю не возь - ме - т.' There are various musical ornaments and dynamics like 'f' throughout.

*Чого, сватове, сидіте,
 Чому додому не йдете?
 Щи Улянка наша не ваша, з собою не возьмет...*

Ой а де був селезень

♩ = 90

1) Ой а де був се - ле - зень, а де бу - ла ву - тонь - ка,

Йа те - пе - ра во - ни на од - но - му по - са - ді.

1) Var.

2) А де бу - ла У - лян - ка

1. Ой а де був селезень, а де була вутонька,
Йа тепера вони на одному посаді.
2. А де був Васілько, а де була Улянка,
А тепера вони на одному посаді.

Пасла Улянка качку

♩ = 86

Пас - ла У - лян - ка кач - ку У зє - ле - но - му мач - ку.

Па - су - чи, за - гу - би - ла, Ва - сіль - ка по - лю - би - л...

Пасла Улянка качку
У зеленому мачку.
Пасучи, загубила,
Васілька полюбил...

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ СЕЛА ВОРОНКИ

(за матеріалами експедиції 1998 року)

Записи Віктора КОВАЛЬЧУКА
Транскрипції Людмили ГАПОН

Й у саду голле вісить

$\text{♩} = 138$

Й у са-ду го-ле ві - сить,

й у са-ду го-ле ві-сить, сам Бог ко-ро-вай мі-сить,

ан-го-ли во-ду но-сять, Гос-по-да Бо-га про - сять

*Й у саду голле вісить, 2
Сам Бог коровай місить,
Анголи водуносять,
Господа Бога просять.*

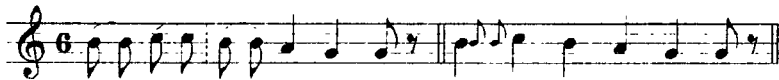
Записав 16.10.1998р В П Ковальчук
у с. Воронки Володимирецького р-ну Рівненської обл.
від Л.Л. Хоміч, 1933 р.н. Транскрипція Л Д Гапон.

Тобі, дружку, не дружкувати

J. 84



То - бі, друж-ку, не друж-ку - ва - ти,



то - бі, друж-ку, не друж-ку-ва - ти, сім літ сви - ні пас - ти



з ве-ли-ко-ю ло - ма - ко - ю, з чор - но-ю со - ба - ко - ю.

*Тобі, дружку, не дружкувати – 2**Сім літ свині пасти**З великою ломакою,**З чорною собакою.*

* * *

*Ох наш сват Йосип 2**Мед-горілочку носить,**Під полою тисне,**Нехай вона йому скисне.*

* * *

*Ох, сваничко наша, 2**Ни шмарована* каша.**Будете шмаровати –**Будемо поїдат...*

* * *

*Ой дайте нам, дайте,**Що самії знайте –**Що в літо ж не всихає,**Зимою ж ни змирзає.*

* Ни шмарована - не посмачена, не полита маслом

Короваю, наш раю

♩.84

Музична партитура для голосу з нотами та ліричними підписами. Партитура складається з чотирьох рядків. Кожен рядок починається з нотного запису на п'ятилінійній шкалі. Підписи розташовані під нотами. Темпозначення *♩.84* вказує на швидкість виконання. Зміни ритму та метру вказані над нотами.

Ко - ро - ва - ю, наш ра - - ю,

ко-ро-ва-ю, наш ра - ю, я же-бе й у - би - ра - ю

то в шовк, то в бар - ві - нок, то в зе-ле-ни - і кві - ти,

то в зе-ле-ни - і кві - ти щоб лю-би-ли-ся ді - т...

Короваю, наш раю, 2
Я ж тебе й убираю
То в шовк, то в барвінок,
То в зелені квіти, 2
Щоб любилися діт...

Записав 16.10.1998 р. В.П. Ковальчук
у с. Воронки Володимирецького р-ну Рівненської обл.
від Л.П. Хоміч, 1933 р.н. Транскрипція Л.Д. Гапон.

Дружку нигудяю

The musical score is written on three staves. The first staff starts with a treble clef, a 12/8 time signature, and a tempo marking of 168. It contains the first line of music with the lyrics 'Друж-ку ни-гу-дя-ю,'. The second staff continues the melody, with a tempo change to 90 and lyrics 'друж-ку ни-гу-дя-ю, не псуї ко-ро-ва-ю-'. The third staff concludes the piece with lyrics 'з чо-гось бу-дем ро-би-ти, за що ми бу-дем пи-ти.' and a final double bar line.

Друж-ку ни-гу-дя-ю,
друж-ку ни-гу-дя-ю, не псуї ко-ро-ва-ю-
з чо-гось бу-дем ро-би-ти, за що ми бу-дем пи-ти.

*Дружку нигудяю, 2
Не псуї короваю.
З чогось будем робити,
За що ми будем пити.*

*Лами, мати, рожу 2
Та й зникай Матер Божу,
Давай дочки в руки,
Поїдем до свекрухи.*

Записав 16.10.1998 р. В.П Ковальчук
у с. Воронки Володимирецького р-ну Рівненської обл.
від П.Л Хоміч, 1933 р н Транскрипція Л.Д. Галон

Дякуєм попонькови

♩. 90

Дя - ку - єм по - понь - ко - ви,

дя - ку - єм по - понь - ко - ви, що він звінчав, не - ба - га - то взяв
сво - є - му ба - тень - ко - ви,

да й за ру - су - ю ко - су, за де - воць - ку - ю кра - су.

*Дякуєм попонькови, 2
Своєму батенькови,
Що він звінчав, небагато взяв
Да й за русую косу,
За девоцькую красу.*

*Щось у свата тиліпасци – 2
Горілочка у бучоночку
І сам не п'є, і нам не дає,
Бо він хоче шинковати,
На базарі продавати.*

*Записав 16.10.1998 р В П Ковальчук
у с. Воронки Володимирецького р-ну Рівненської обл.
від Л.Л. Хоміч, 1933 р.н. Транскрипція Л.Д. Гапон.*

Благослови, батько й мати

♩ 90 V

1. Бла-гос-ло-ви, ба-ть-ко й ма - ти, ди - тя - ти
та й до він - чан - ня з'ї - ха - ти.

1. Благослови, батько й мати, дитяти
Та й до вінчання з'їхати

* * *

1. Ой попе, попе, батьку наш,
Да повснчай наши діти в Божий час.
2. Ох попе, попе Гордію,
Да й повснчай наши діти в неділю.

Записав 16.10.1998 р. В.П. Ковальчук
у с. Воронки Володимирецького р-ну Рівненської обл
від Л.П. Хоміч, 1933 р н Транскрипція Л.Д. Гапон

Ох свашенько, голубонько

♩ = 168

1. Ох сва - шень - ко, го - лу - бонь - ко, про - сю вас,
щоб не бу - ло мо - юй ди - тя - ти го - ра в вас.

2. Щоб не сто - я - ла тем - но - ї но - чи під вук - ном,
щоб ни вти - ра - ла дріб - ни сльоз - ки ру - ка - вом.

3. Щоб ни вти - ра - ла дріб - ни сльоз - ки ру - ка , вом,
щоб ни бу - ло су - сі - до - чок - ма - тьо - нок.

1. Ох свашенько, голубонько, прошю вас,
Щоб не було моєю дитяти гора в вас.
2. Щоб не стояла темної ночі під вукном,
Щоб ни втирала дрібни сльозки рукавом
3. Щоб ни втирала дрібни сльозки рукавом,
Щоб ни було сусідочок-матюнок

* * *

- 1 Посадила теща зятя за столом,
Та й назвала теща зятя соколом.

Записав 16.10.1998 р. В.П. Ковальчук
у с. Воронки Володимирецького р-ну Рівненської обл
від Л.Л. Хоміч, 1933 р.н. Транскрипція Л.Д. Гапон

Ой грай, музикант

♩ 96

2. Му - зи - кант, му - зи - кант, про - шу у - спо - ко - їц - ца,
роз - ри - ші - те, гар - мо - ніст, с ва - ми по - зна - ко - міц - ца.

1. [*– Ой грай, музикант,*] *тобі ни задарма –
Чорну курку продам, тобі гроші віддам.*
2. *Музикант, музикант, прошу успокоїцца,
Розришіте, гармоніст, с вами познакомицца.*

* * *

1. – *Гармоніст, гармоніст, чого в тебе довгий ніс?
– Того в мене довгий ніс, що я й зроду гармоніст.*
2. *Гармоніста дівки люблять, приглашають ночувать,
А гармошку – на окошку, гармоніста – у кровать.*
3. *А гармошку – на окошку, гармоніста – у кровать.
Давай, мати, одіяло – гармоніста й уквивагть.*

Записав 16 10 1998 р. В.П. Ковальчук
у с. Воронки Володимирецького р-ну Рівненської обл.
від Л.Л. Хоміч, 1933 р.н. Транскрипція Л.Д. Гапон

На весіллі була

♩. 120



1. На ве - сіл - лі бу - ла - не по - луд - на - ла,
по - ма - лень - ку ска - чу, бо я їс - ти хо - чу.

1. На весіллі була – не полуднала,
Помаленьку скачу, бо я їсти хочу.

Записав 16.10 1998 р. В.П. Ковальчук
у с. Воронки Володимирецького р-ну Рівненської обл.
від Л.Л. Хоміч, 1933 р.н. Транскрипція Л.Д. Гапон

Їжте, гості, їжте сир

J. 120

1. Їж-те, гос-ти, їж-те сир, в ба-га-ти-ра слав-ний син -

слав-но ко-сить, слав-но жне, лю-бить дів-ку, то ї возь-ме.

1. *Їжте, гості, їжте сир,
В багатира славний син.
Славно косить, славно жне,
Любить дівку, то ї возьме.*
* * *

1. *Їжте, гості, кашу нашу
Та ї любіте матер нашу.
Ни так матер, як дочку,
Що ї красіва на личку.*
* * *

1. У нашого свата – на дворі береза.
Дай, свату, горілочки, бо я ще твереза.
2. У нашого свата – пуд порогом яма.
Дай, свату, горілочки, бо я ще ї не п'яна.

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ сіл Морочне та Омит Зарічненського району Рівненської області (за матеріалами експедиції 2005р.)

Записи та транскрипції Наталії БОЯРСЬКОЇ

Серед родинних обрядів, весілля й донині залишається найменше зруйнованим і найкраще збереженим у пам'яті народних виконавців. Власне тому навіть у найбільш «окультуреному» селі запис весільних пісень не становить проблеми, не кажучи вже про «глибоке» Полісся, де ще можна знайти справжнє традиційне виконання не лише весільних, а й пісень інших жанрів.

У центрі розгляду пропонуваного короткого повідомлення є весільні пісні, записані під час експедиції автора 2005р. у Зарічненському районі.



*Фольклорний гурт села Омит Зарічненського р-ну Рівненської обл
(четверта зліва – Грушева Серафима Федорівна,
шоста зліва – Юхнюк Олександра Василівна,
сьома зліва – Черняхович Антоніна Стеланівна,
восьма зліва – Шпиталь Марія Калениківна).*

Запис пісень в обох селах проводився від корінних жителів. Якщо в першому селі (Морочне) це були окремі жінки, то в другому (Омит) запис проводився від місцевого ансамблю, вірніше від декількох його учасниць. Говорячи про інформантів, варто зазначити, що учасниці ансамблю с. Омит вже довгий час співають разом, свідченням чого є як рівень їх зіспіваності, так і відчуття «ансамблю» під час самого виконання. Кожна з виконавиць інтуїтивно відчуває, що зробить сусідка в наступний момент. Про професійність співачок говорить також те, що вони добре володіли пісенним матеріалом, відразу вносячи коментарі та пояснення стосовно ходу обряду, тому не дивно, що жодне весілля в селі не відбувалося без їх участі. Зауважимо, що ансамбль і до цього часу продовжує свої виступи, беручи участь у районних концертах та творчих оглядах.

Загальна кількість наспіваних інформантами мелодій становить 56 пісенних одиниць, що приурочені до певного етапу весільного обрядодійства, починаючи від заручин і закінчуючи піснями, що виконуються при діленні короваю. Згідно типології весільних пісень (за Б. Луканюком¹), серед записаних мелодій можна виділити наступні з відповідною віршовою та ритмічною структурою:

*55₂ ||: ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪|| [1], 6₃ ||: ♪♪♪♪♪♪♪|| [2], *53₂ ||: ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪|| [3, 4],
 *443₂ ||: ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪|| [5, 9], *443₂ ||: ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪|| [6],
 *43₂;446 ||: ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪|| [7, 77] ||: ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪|| [8].

Та з-поміж усіх домінуючими є типи 6₃ та *53₂, на мелодію яких припадає найбільша кількість записаних поетичних текстів.

В основі записаних мелодій лежить вузькоамбітусний звукоряд у межах терції – кварта, розширення якого часто вібувається за рахунок додавання субкварти до основного устою. Що ж до ладової основи, то в піснях присутній мажоро-мінор, в окремих випадках – із пониженим II ступенем

Поряд із зібранням фольклорних матеріалів, мене, як майбутнього керівника фольклорного ансамблю, більш цікавив інший бік експедиції, а саме спосіб та манера виконання народно-музичних творів. Із практичної точки зору цей процес важко піддається опису. Мається на увазі, що на папері дуже складно доступно пояснити та висвітлити деякі моменти виконання. Дослідники, які займаються вивченням регіональних стилів, користуються власними визначеннями та поняттями при описі цього явища. Звичайно, що значно легше і простіше зробити це на конкретному прикладі. Спробуємо, бодай поверхово, описати деякі моменти виконання весільних пісень.

Специфіка сильного, голосного співу, що є характерною для

північних районів Рівненщини, вимагає від співачок максимально зібраного, міцного, об'ємного та прямолінійного² звуку, який можна порівняти з натягнутою струною. Саме таке виконання продемонстрували співачки під час запису. Серед виконавських прийомів зустрічаємо типові для Полісся огласовки, розспівування та вставляння додаткових складів, вокалізацію приголосних, округлення голосних, словообрив, і довгі закінчення. Та все ж головною окрасою, про що вже говорилось на початку, залишається звукоутворення, притаманне цьому локальному середовищу, що вирізняє його на тлі регіональної традиційної співочої манери. За рахунок цього виконання набуває тягучості та монотонності, відчувається внутрішня напружена динаміка пісні.

Стосовно фактури пісень відзначимо, що всі вони, без винятку, представляють унісонно-гетерофонний тип народного багатоголосся з випадковим розходженням голосів на секунду чи терцію, що є характерним для обрядових, особливо весільних мелодій.

Здобуті під час експедиції пісенні та етнографічні матеріали засвідчують, що у вищезгаданих селах, завдяки їх віддаленому географічному розташуванню, традиція виконання весільних пісень поки що не втратила свого першопризначення і продовжує жити в пам'яті талановитих народних виконавців.

Джерела і примітки

1. Добрянська Л., Луканюк Б. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень Західного Полісся та Західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / Упоряд В.П.Ковальчук. - Рівне: Перспектива, 2004. - Вип. V. - С.95-108.
2. Термін «прямолінійність» тут має не буквальне значення, а використовується радше у значенні цілеспрямованості, ціленаправленості звуку, і ні в якому разі не плоскості.

Ой не плач, мамонько

$\text{♩} = 100$ Одна Двос

1. Ой не плач, ма-монь - ко, як я по - ї - ду,
я бу - ду бу-ва - ти з каж - до - го о - бі-д...

2. Я бу - ду бу-ва - ти, я бу - ду ви - да - ти.
як мо - я ма-монь - ка ся - де о - бі - да - т.

1. Ой не плач, мамонько, як я поїду,
Я буду бувати з кожного обід...
2. Я буду бувати, я буду видати,
Як моя мамонька сяде обідат...

Записано в с.Морочне Зарічненського р-ну Рівненської обл.
від Дороніної Любові Олександрівни, 1931 р.н.,
Полінко Віри Олександрівни, 1933 р.н.

Ой уже по веселлю

$\text{♩} = 110$ Одна Гурт

1 Ой у - же по ве - сел - лю, ой,
ой у - же по ве - сел - лю,
хо - ди - мо по за - стіп - лю.

The musical score consists of three staves of music in treble clef. The first staff is in 7/8 time, the second in 6/8, and the third in 8/8. The melody is written in a single line with lyrics underneath. The lyrics are: '1 Ой у - же по ве - сел - лю, ой, ой у - же по ве - сел - лю, хо - ди - мо по за - стіп - лю.'

1. Ой уже по веселлю, (ой),
Ходимо по застіллю.
2. Блукаючи, шукаючи, (ой),
Весілля шукаючи.

Записано в с. Омит Зарічненського р-ну Рівненської обл
від Шпиталь Марії Каленіківни, 1944 р н
Черняхович Антоніни Степанівни, 1931 р. н .
Грушевої Серафими Федорівни, 1935 р н .
Юхнюк Олександри Василівни, 1931р н

Ой смачнеє сніданнечко

♩ = 96

Одна Гурт

1. Ой смач-не - є сні-дан - неч-ко, смач - не - є,
шо на - ша - я О - льоч-ка, ой, ва - ри - ла.

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. It features a tempo marking of quarter note = 96. The melody is divided into two parts: 'Одна' (Solo) and 'Гурт' (Chorus). The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody, ending with a repeat sign and a fermata over the final note.

1. Ой смачнеє сніданнечко, смачнеє,
Шо наша Ольочка, ой, варила.
2. Хоч вона сириною топила,
Але вона смачненько, ой, зварила.

Записано в с. Омит Зарічненського р-ну Рівненської обл.
від Шпиталь Марії Каленіківни, 1944 р н.,
Черняхович Антоніни Степанівни, 1931 р н.,
Грушевої Серафими Федорівни, 1935 р н.,
Юхнюк Олександри Василівни. 1931 р н.

Де ж бо ти, синоньку, воду брав

$\text{♩} = 80$

Одна Двоє

1. Де-ж/и! бо ти, си - но - нь - ку, во - ду брав,
хто ж то - бі ко - ро - ва - я, гой, роз - чи - няв

2. Брав же я во - ди - цу на мо - рі,
1) роз - чи - ня - ли ко - ро - ва - я, гой, ма - те - рі.

1) Var
й у - би - ра - ли ко - ро - ва - я, гой

1. Де ж бо ти, синоньку, воду брав,
Хто ж тобі корова, гой, розчиняє?
2. Брав же я водицу на морі,
розчиняли корова, гой, матері.
3. Брав же я водицу в криниці,
й убирали корова, гой, сестриці.

Записано в с. Морочне Зарічненського р-ну Рівненської обл.
від Дороніної Любові Олександрівни, 1931 р.н.,
Полінко Віри Олександрівни, 1933 р.н.

Є й на дворі два колодязи

80 Одна Гурт

1. Є й на дво - рі два ко - ло - дя - зи ще й вид - ро,
за го - ронь - ка - ми ме - ї ма - монь - ки не вид - но.
2. Ой зров - няй, Бо - же, го - ри й до - ли - ни ров - ньень - ко,
при - ни - си, Бо - же, мо - ю ма - монь - ку ху - тень - ко.

1. Є й на дворі два колодязи ще й відро,
За гороньками мої мамоньки не видно.
2. Ой зровняй, Боже, гори й долини ровненько,
Приниси, Боже, мою мамоньку хутенько.
3. Ой зровняй, Боже, гори й долини, як у нас,
Приниси, Боже, мою мамоньку хоть на час.

Записано в с Морочне Зарічненського р-ну Рівненської обл
від Дороніної Любові Олександрівни, 1931 р.н
Полінко Віри Олександрівни, 1933 р.н

Ой добрий день да добрий вечор

$\text{♩} = 96$ 1) 2) 3)

1. Ой доб-рий день да доб-рий ве - чор до ха-ти, ой.

Ой а хто ж бу - де е - ти гос-то - нь - ки ви - та - ти?

1) Var 2) Var 3) Var

2. Ой є у нас да зо - зу - лень - ка ра - ба - я, ой,

1. Ой добрий день да добрий вечор до хати, ой,
Ой а хто ж буде ети гостоньки витати?
2. Ой є у нас да зозуленька рабая, ой.
Ой вона буде етим гостонькам радая.
3. Ой вона буде поза стілочко літати, ой.
Ой вона буде ети гостоньки приймати.,

Записано в с.Омит Зарічненського р-ну Рівненської обл.
від Шпиталь Марії Каленікіани, 1944 р.н.,
Черняхович Антоніни Степанівни, 1931 р.н.,
Грушевої Серафими Федорівни, 1935 р.н.,
Юхнюк Олександрі Василівни, 1931 р.н.

Ой нагнівавса коровай

1. *По* Одна Гурт

1 Ой на - гні - вав-са ко-ро-вай у ко-мі-ронь-ци сто - я-чи:

са - мі п'є-те да гу-ля - є-те, про ме-не не дба-є - т...

1. Ой нагнівавса коровай у коміроньци стоячи:
Самі п'єте да гуляєте, про мене не дбаєт...

Записано в с.Омит Зарічненського р-ну Рівненської обл.
від Шпиталь Марії Калениківни, 1944 р.н.,
Черняхевич Антоніни Степанівни, 1931 р.н.,
Грушевої Серафими Федорівни, 1935 р.н.,
Юхнюк Олександрі Василівни, 1931 р.н.

Перезванський староста

♩ - 110

1. Пе - рез - вансь - кий ста - рос - та,
при - сунь - са і ко - ке - неч - ку,

1. *Перезванський староста,
присунься і к окенечку,*
2. *Присунься і к окенечку,
подивися на подвір'єчко.*
3. *'и їдять коні сіно,
то ще ми поседімо,*
4. *Як їдять коні солому,
то рушаймо додому.*

Ой зацвила вишня-черешня

$\text{♩} = 150$



1. Ой зац-ви - ла виш - ня - че - реш - ня у Розд - ві, ой.



Ой бу-вай, бу-вай мо-го/ - я ма-монь-ко, в пи - рез - ві.

1. Ой зацвила вишня-черешня у Роздві, ой.
Ой бувай бувай, моя мамонько, в пирезві.
2. Ой як же мне, моя мамонько, й бувати,
Коли до тебе да дороженьки не знати?
3. Ой вишнями да черешнями заросла,
Ой калиною да червоною занесло.

Поделили коровай

♩ - 110

Одна Гурт

1. По-де - ли - ли ко - ро - вай - ос - та - ло - са зіп - ле,
ой Бо - же ж, мій о - ди - нень - кий, де на - ше ве - сіл - ле?

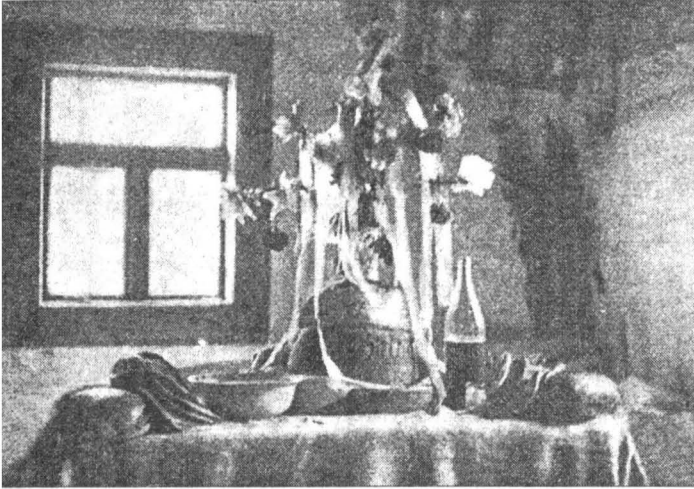
1. Поделили коровай – осталоса зіплє,
Ой Боже ж, мій одиненький, де наше весіплє?
2. А наше весіплє гуля по застіллю,
Як уже по весіплю, то й розходьмос додому.
3. Поделили коровай – осталоса рута,
Ой Боже ж, мій одиненький, погуляймо тута.

Записано в с Омит Зарічненського р-ну Рівненської обл
від Шпиталь Марії Капенкієвни, 1944 р.н.,
Черняхович Антоніни Степанівни, 1931 р.н.,
Грушевої Серафими Федорівни, 1935 р.н.,
Юхнюк Олександри Василівни, 1931 р.н.

ІЛЮСТРАЦІЇ



*Антон Пастушок зі своєю молодю 1917р
Село Теклівка (нині Березнівського району).
Березнівський краєзнавчий музей*



*Коровай на весільному столі. Поруч миска з сиром, млинці, пироги.
Село Немовичі. Фото С.Двораковського
Росник Воłyński - Рівне, 1939 - Т.VIII.*



*Танець коровайниць. Одна з фігур гопака.
Село Немовичі. Фото С.Двораковського
Росник Воłyński - Рівне, 1939 - Т.VIII*



Привітання дружини пана молодого
Село Немовичі. Фото С Двораковського
Rocznik Wołyński - Рівне, 1939 - Т.VIII



Весілля. Молоді Ясик Натяжко та Ольга Коваль
Село Моквин (нині Березнієського р-ну). Фото Янцевича
1936 Фонди Рівненського обласного краєзнавчого музею



*І.Ю.Крашевський. Весільний хід (ймовірно, в с.Городець Сарненського повіту). Бібл. нар. у Варшаві.
Rocznik Wołyński. - Рівне, 1939. - Т.VIII.*



*Розплітання дівочої коси і «очепіни».
Село Немовичі. Фото С.Двораковського
Rocznik Wołyński. - Рівне, 1939 - Т.VIII*



*Обсипання житом і хмелем дружини, яка від'їжджає
Село Немовичі. Фото С.Двораковського.
Rocznik Wołyński. - Рівне, 1939. - Т.VIII.*



*Давні традиційні «строї» Село Вури
Сарненського повіту Фото Я.Вось.
Rocznik Wołyński. - Рівне, 1939 - Т.VIII.*



*Село Тучин
(нині Гощанського р-ну) Молоді
Петро та Варвара Віннічуки 1929р.*



*Село Тучин
(нині Гощанського р-ну) Молоді
Михайло та Катерина Віннічуки.
1932р.*



*Селяни-поліщуки Сарненського повіту. 1917р.
Сарненський історико-краєзнавчий музей*



*Пов'язування намітки.
Село Люхча Сарненського р-ну Рівненської обл.
Фото К.Тарасюти. 2005р.*



*Пов'язування намітки
Село Люхча Сарненського р-ну Рівненської обл.
Фото К.Тарасюти. 2005р.*

РОЗДІА II

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНА
ТРАДИЦІЯ**

Михайло ХАЙ

УКРАЇНЬКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ПАСТУШОЇ КУЛЬТУРИ*

Великим і потужним анклявом із виразно збереженими ознаками пастушої інструментальної культури на теренах сучасної України є зони Карпат і, частково Полісся. Релікти пастівництва степової та інших низинних зон майже не збереглися, і про їх існування в минулому можемо здогадуватись лише з окремих згадок у художній літературі, зі слабких усних свідчень старожилів тощо. Мобільний, напівкочівний характер пастівництва зумовлював більшу в порівнянні з пісенною традицією активність іншоетнічного інтонаційного елемента.

Археологічні дослідження пам'яток куштановицької культури на Закарпатті (Свалявський та Іршавський райони) засвідчують існування там «пастівництва відгонного типу... в середині та другій половині I-го тисячоліття до н.е. (1: 332-333). Пізніше «пастуша або так звана валаська колонізація... охопила до кінця XV ст. весь карпатський регіон... На культурно-господарській основі тут виник цілий цикл спільних пастуших пісень, оповідей, легенд, а на базі пастушого інструментарію – багато близьких за жанрами і стилем інструментальних мелодій» (2: 60). Саме ця валаська компонента залишила помітний орієнтальний слід у структурі автохтонної і слов'янської за своїм походженням і природою пастушої інструментальної культури Карпат, а в їх числі – в гуцульській, буковинській, марамороській та інших регіональних традиціях українсько-карпатських горян.

Специфіка пастушої інструментальної музики лісостепової та степової зон України тут не аналізується з причини цілковитої відсутності записів. Однак науково-теоретична реконструкція їх інтонаційної, метроритмічної та виконавсько-стильової природи цілком можлива, наприклад, на основі пісенного пастушого, чумацького та ін. репертуару середовищ, у котрих, згідно літературних та історичних джерел, міг застосовуватись типowo пастівницький інструментарій і, передусім, сопілка та дуда (волинка). У накладенні на структурно-фактурну канву специфічних виконавських схем і прийомів, властивих для певного інструмента, такі науково-експериментальні реконструкції в умовах цілковитого зникнення живої пастушої традиції

* Стаття подається в авторській редакції.

інструментального музичення, морально і методично цілком виправдані, хоч ступінь достовірності і автентичності цих реконструкцій, зрозуміло, є невисоким. Тому й залишаємо ці експерименти поза шпальтами цієї статті.

З питанням міграції інструментарію безпосередньо пов'язана проблема формування інтонаційного модусу мислення (звукоідеалу) певного середовища і, ширше, етносу. З одного боку, інструмент виступає консервантом, носієм і транспортером інтонаційного моделю певної традиції, а з другого, – при зміні середовища сам зазнає істотних видових, конструктивних змін, що мимоволі спонукають до зміни строю.

Мистифікація, пов'язана із ладово-інтонаційною визначеністю природних акустичних звукорядів типових пастуших інструментів - відкритих обертонових аерофонів (теленок, трембіт, рогів та ін.) та їх реального впливу на процес законсервованості регіонального модусу інтонаційного мислення середовища, як і темброві й виконавські його ознаки, належить до цілком не прогнозованих і таких, що майже не підлягають науковому осмисленню, феноменів. Подібно до того, як наука не може поки-що пояснити, чому всуціль мажорний бойківський коломийковий мелос має виразну інтонаційно-смыслову семантику елегійної (ба, навіть, трагедійної) «мінорности»), а т.зв. «гуцульський мінор», навпаки, звучить у переважній більшості своїй «мажорно», так і згадувана законсервованість прямих генамісотонічних тонорядів обертонових духових гуцульських інструментів (трембіт, рогів, тилинок та ін.) наперед визначена і запрограмована природою, є її органічним втіленням в ділянці духовного життя люду, який це дароване Богом і природою середовище заселяє.

З цього погляду викликає подив зонайменше недбалого, або ж просто невластивого, як на наш погляд, способу фіксації строїв бойківських сопілок Б.Яремком (див. З: 18, табл №7). Зосібна стрій денцівки, означений автором як: a-h-des↑-es-f-g-a, логічніше було б відтворити як: a-h-cis↓-es-f-g-a, оскільки для бойківської пищавки іонійський нахил навіть з дещо заниженою терцією й пропущеною квінтою є природнішим щодо ладово-інтонаційної моделі середовища від запропонованого даним автором. Це, зрештою, підтверджують і два наступні звукоряди цієї ж таблиці (денцівки і фоярки), хоч для гуцульських ладових тенденцій, як відомо, чистий іонік характерний менше, ніж для бойківських. Подібні прорахунки, як правило трапляються, коли експериментальні спостереження провадяться на підставі двох, а не, принаймні, п'яти, як у всій роботі, виконавців (див. там само: 19, табл. №8). Другою причиною тут може бути те, що аналіза проводи-

лася, як нам видається, на підставі фіксації основних тонів т.зв. «прямого» звукоряду, тоді як реальне їх звучання, відтворюване комбінованою аплікатурою, спрможне значно глибше і різноманітніше модифікувати ладово-інтонаційні модулі сопілкового мелосу, інакше, підлаштовувати специфіку реальних тонорядів сопілкового інструментарію під інтонаційний модус мислення середовища і, навпаки, «консервуюче» діяти на нього в залежності від структурно-типологічних, композиційних чи фактурних особливостей певних інтонаційно-типологічних угруповувань іструментального мелосу. Для прикладу наведемо два діаметрально протилежних масиви сопілкової музики Бойківщини і Гуцульщини (сопілкова музика Полісся, на жаль, збережена й зафіксована слабше й тому не може бути достатнім матеріалом для порівняння), де попри всю, здавалось би, уніфікованість стилю, що мала б ніби-то відтворюватись на однорідних інструментах сопілкової родини, спостерігаємо надто вже різноманітні ладово-інтонаційні моделі мелодичного контура. Парадигматичну характеристику типологічно споріднених зразків сопілкової музики можна продовжувати, але саме тут, напевно, варто зупинитись і звернутись до характеристик окремих жанрів пастушої ІМ та їх конкретної структурної аналізи.

Малі сигнально-комунікативні та виконавсько-ансамблеві форми

Малі виконавські інструментальні награвання в традиції українців розрізняють:

а) *за назвами інструментів*: награвання на дзвонах і дзвіночках, рогах, трембітах, дрімбі, народних аерофонах тощо; б) *структурою і функцією побутування*: манкові сигнали та імітації реву тварин, співу пташок, фанфарні, рецитаційні, мелодичні та ін. сигнали й награвання; в) *за обсягом і розгорнутістю форми*: мікросигнали з одного-двох звуків, малі форми мотивного і децю ширше розгорнутого типу; г) *за виконавським складом*: сигнали і малі форми з двох, трьох і більше інструментів, однорідні і змішані ансамблі тощо.

До малих сигнальних форм традиційної НІМ українців здебільшого відносять мікроформатні сигнали та виконавські форми середнього ступеню розгорнутості, які слабо корелюються із широко розповсюдженим поняттям награвання. Їх доречніше називати просто сигналами (на мікрорівні) або малими сигнальними формами (включно із рівнем середнього щабля структурно- композиційної розвинутості). Із жанрово-стильового боку це не стільки музика, як, радше, звуково-інструментальний спосіб комунікативного зв'язку між двома, рідше кількома особами/середовищами, що знаходяться на недостатній для вільного спілкування відстані, або ж, навпаки, вимагають інтимного,

незрозумілого решті осіб/групади означення семантичного змісту інформації, що передається.

У давнину жанрова мережа й суспільна розгалуженість сигнально та кодово запрограмованої ІМ була значно ширшою і охоплювала окрім трудової (пастівництво, мисливство, збиральництво, лісовий та залізничний промисел тощо) чи господарської (сигнали «коло хати»), також і ритуально-побутову (трембітні «умерські» та колядницькі сигнали) сферу, нерідко аж до інтимних та індивідуально спрямованих стосунків (дримбові та ін. інструментальні діалоги, що можуть бути досить довготривалими в часі, але надзвичайно лягідними і внутрішньо «закодованими» за формами вислову і композиційної будови).

Оскільки основні жанрово-семантичні форми переважної більшості мікроформатних сигнальних утворень безповоротно втрачені, а деякі ритуально-семантичні риси їх частково перейшли до пізніших інструментальних награвань розгорнутого типу (весільні «Надобриді», «Умерські», весільні, колядницькі й побутові награвання і танки, виконувані на різних інструментах і цілим ансамблем), то визначати структуру й основні стильові риси сигнальної музики, доводиться із тих нечисленних зразків, головню, пастівницької культури, що їх вдалось зафіксувати в межах даної роботи у порівняльному співставленні з відомими із наукової літератури.

Інструментальні награвання як форми розгорнутого типу.

Специфіка структурних та ритміко-інтонаційних особливостей малих сигнальних інструментальних форм найвиразніше співвідноситься із досить широко розповсюдженим поняттям – інструментальне награвання (муз.-академ. - награвання; нар.-загальноукр. - гра; бойк.-грайка; гуц.-єгра, игра; рос.-наигрыш; білорус.-найгрыш). Порівняно розгнутіші форми – це, найчастіше, сольна музично-інструментальні мелодії, рідше, із супроводом одного або цілої капели інструментів. Назви пастуших інструментальних награвань («ігор»-«грайок»-«єгр») переважно мають просторово-географічне («Полонинська єгра», «Лецька игра», «Вовчанська грайка»), а побутових і обрядових, - ритуальне («Весільна гра», єгра «До зачинання весілля», «До стрічі», «До повниці») походження або ж даються за псевдом чи іменем провідного музики певної традиції («Капральова грайка», «Курилова игра», Юдзькова игра «Муральова грайка»). Народний термін «гра» («єгра», «игра», «грайка») його регіональні, локальні й індивідуально-особові видозміни ще недостатньо досліджені і тому у вітчизняній етноорганологічній літературі значно частіше надibuємо на його академічний відповідник – «награвання».

Імпровізаційно-синкретичне спрямування інтонаційної семантики

інструментальних награвань виступає їх головною стильовою рисою, незважаючи на приуроченість до географічно-просторової, ритуально-обрядової чи індивідуальної сфери застосування. Рамки пастушої та обрядово-ритуальної («хатньої») манери гри тут розмиваються й набувають єдиних і спільних для власне інструментальної гри награвання стильово-виконавських рис.

Для порівняльної аналізи тут відібрано щонайменше п'ять-шість записаних автором виконавців на ґайді – середній, великий пищавці та власне пищавці з бойківського і стільки ж на «дудках», флоєрі, фрільці й денцівці з гуцульського боку. Окремі постуляти аналітичного розгляду звірено також зі зразками пастушких награвань на волинській «свистілці» (льок. «свистьолка»), поліській дудці-колянці та дудці-викрутці, хоч ці інтонаційні модулі впливають більш зі структури пісенного мелосу, аніж інструментального. Порівняння здійснювалось із матеріалом записів Б. Яремка й окремими опублікованими зразками інших фольклористів. Окрім сопілкової, предметом аналізу є й зразки пастушої інструментальної музики, реалізованої на інших пастівницьких (трембіта, поліські пастуші роги, західнополіський ріг – «абік», гуцульські «дудки тощо») і пристосованих під побут вівчарів та ін. пастухів (скрипка, дрімба) інструментах.

Аналіза дала такі висліди:

Бойківщина:

I. «На здибанє з дівчинов» – трембітне награвання; Павлучкович П.М., 1925 р.н. (бойківська трембіта 1), Павлучкович Г.П., 1972 р.н. (бойківська трембіта 2), с. Тернавка Ск.-Льв., зап. авт., транскр. В. Костоґриз, див. 4: розд. «Бойк.» - I, № 1; 48 : 73; порівн. 5: дод., муз. зр. III, № 9, 12, 19- 236; 11: 239, поз. 11а (1); дискогр. 11: ч. 1246 – 1. «Ранковий». 2. «Полудневий». 3. «Вечірній» - Вишні Верецьки).

Зачин у партії 2-ї трембіти із подовженої Т із ввідним тоном (1V#1) з наступним нашаруванням двох контрапунктично протиставлених і атонально організованих відносно одна одної мелодій (1-ша з інтонаційним нахилом «е»: 312^3; 2-га із інтонаційним нахилом «сis»: 12#421 VII). Розгін (згідно з термінологією Б.Яремка) із антифонного протиставлення почергових Solo першої (2δ3δ32δ21) та другої (212321^ 12321 32 12^31 3^62 #4^2#432#43 #42#43) й закінченням 1-ї трембіти (13). Мікроінтонаційна тенденція, як дис-, так і детонація окремих опорних щаблів в обох партіях.

Темпова характеристика – Largo; MM- $\frac{1}{2}$ = 63. Метроритмічна схема – рух половинними і чвертями, обрамленими форшляґами фіюритурями в зачині й тріолями в розгоні з різким обривом каденції.

II. «Сьпівана» – коломийкова грайка – Хмелинський М. I.,

1944 р.н. (ґайда-середня пищавка, спів), с. Розлуч, Турк.-Льв., зап. авт., транскр.. І. Мринської, див. 4: розд. І, № 5; порівн. 6: п'єси № 5, 15-16).

1. Зачин з рецитації квати (4³-) та квінти (5³) з наступним спаданням до тоніки в розгоні (5431) й поверненням знову на рецитовану квати (4⁵) і спадом до тоніки в каденції (5431³)

1-1. Зачин із варіюванням мелодичного контура матеріалу «відповіді» (534) в бік речитативності (4⁵) та мелодико-гармонічних фігурацій (54361231) Розгін – з рецитованої квати й оспівування Т (123123231) з багаторазово рецитованою Т й V квінці (12313⁶ V).

2= 1.1. (Видозмінення вокальної мелодії «під пищавку»).

2.2. Зачин з подовженої квати в комбінації з оспівуванням Т (41231231), дуже видозміненим інтонаційним контуром за рахунок рецитації й обігрування (344⁵12312311³) та ґамоподібного руху до верхньої сексти (123434563) з наступним поверненням до Т (4³33212314⁵). Каденція – типова із впадання в субквати (34⁵1231123 V).

3=1.1.

3.1. Розширений варіант переґри із виходом пищавки у верхній реґістр і додаванням до основних інтонаційних бльоків (4⁵ 41231231123434563) ще й додаткового, ще більш ритмічно й мікро-мелізматично розцвіченого із закінченням на субквати (45⁵12314⁵ 1231⁷).

4=1.1.

4-1=3.1. (із скромніше розцвіченою й рецитованою переґрою).

5=1.1

5.1= 3.1+ бльоқ з розігруванням терцевого тону до рецитованої квати з форшлагом в відного тону через Т на субквати (34⁵1231123 V).

6=1.1.

6.1. Переґра із ще більш модифікованим рефреном через застосування обох інтерлюдійних бльоків (див. ц. 2.1 та 5.1).

7. Цілок відмінний від 3-го варіант мелодії, видозмінений у бік речитативу (5⁸)65⁵13⁴4543232121).

7.1. Принципово відмінний тип переґри, що може тут кваліфікуватись як «розробка» форми: від розлогих пасажів із нижньої субквати через тоніку до верхньої квінти (V V11212335⁵) й варіюваних типових бльоків (412312312343454321) до епізодів зі значним ступенем мелодизації речитативного контура (V1212321 154321231⁵) й рецитаційними опорами на квати (4⁷) і наступним переходом знову на мелодизовану фактуру

й квазісубквартове закінчення на субмедіанті (VI).

8=1 (повернення до рецитованого від $4^{\wedge}4$ варіянта мелодії).

8.1=8 із вкороченим рецитаційним рефреном.

9. Видозмінений варіант мелодії (5) за рахунок розширення амбітусу до рецитованої сексти ($6^{\wedge}431$).

9.1. Перегра із зачином з терції, що передусь рецитованій кварті ($34^{\wedge}7$), розгоном через рецитовану кварту й мелодично оспівану терцію на тонічно рецитовану каденцію з субквартою (12311231 V).

10. Цілком відмінний від попередніх зачин зі стрибкоподібним рухом від Т до 4, 5 і 6 в розгоні, проте із типовим для даної мелодики закінченням з опорою на 2 та Т без субкварти.

10.1. Структура цієї перегри являє собою суму усіх досі використуваних інтонаційних бльоків + щонайрізноманітніші сплески імпровізаційної уяви виконавця: від висхідних гам типу - $V \rightarrow 5$ та $V \rightarrow 3$ й до їх імітацій із «перестрибуванням» через проміжні неакордові тони та квазігамоподібних утворень із поверненням на опорні звуки ладу (678989101112 і т.п.), підкреслені ще й до того пунктирним ритмом. Чергування глибоко «запалих» субквартових тонів із високотеситурною квінтою в розгоні ще більше загострює відчуття «серединності» фактури й розвитку форми в цілому. Каденція на рецитованій і форшлягово оспіваній ввідним тоном та суміжною секундою Т ніби передрікає характер «спокійного» фіналу усієї композиції.

11. Заключний епізод – це типовий виклад основної коломийкової мелодії із зачином від терції через Т на кварту (див. ц. 2-6, 9) й закінченням плавним «зсувом» із квінти до тоніки.

11.1 = 11 + іще спокійніше інструментально розіграний прикінцевий рефрен із каденцією на оспівуваному форшлягами основному тоні, що тут цілком закономірно сприймається як «заспокійлива Кода».

Метро-агогічна пульсація в межах темпових характеристик $MM-I=122$. Рух інтенсивно форшлягованими чвертями і вісімками у вільній парляндоподібній манері, що нерідко не вкладається в загалом добре простежувану структурну схему коломийки. З етнофонічного боку характерний контраст між вільно інтерпретованими октавними ремінісценціями пищавки та порівняно строгіше рецитованою й скромніше інтонованою фактурою вокальної партії.

III. «Вієчарська» – коломийка, Староста М.В., 1925 р.н. (пищавка), с. Вовче, Турк.-Льв., зап. авт., транскр. Т.Тучинської, див. 4: розд. I, №3; порівн. 6, п'єси № 1-4, 6-15; 61: 167-169. поз. 80-82).

А. **Мажорна** мелодія із зачином з квати і розвитком до ввідного тону (7). Розгін у репетиційному чергуванні із нижньою квартою (IV) з розв'язкою в тоніку (1).

Б. Зачин із ввідного тону з подальшим її обігруванням мелодичними і стрибкоподібними фігураціями з мінорною терцісю ($\delta 3$) у розгоні та прикінцевим кадансовим розв'язанням через субквінту в Т.

В. Зачин із нижньої Т до 7. Розгін секвенціями від 2 щабля до Т її каденцією як у попередніх епізодах

Г. Зачин з верхньої Т. розгін через IV її 7 до верхньої Т з аналогічним кадансом.

Д. Зачин із верхньої тоніки з насліпним «зсувом» стрибкоподібними ходами з репетицію Т до нижньої Т. Розгін аналогічно у висхідному русі. Каданс через низхідне впадання з 4 до Т.

Е. Зачин з обігрування ввідного тона (7) через субкварту (V) з типовим кадансом

Є. Зачин із верхньої домінанти зі стрибком на 6 вниз і висхідним рухом до верхньої 6. Розгін ламаними секвенціями стрибкоподібно через нижню 7 її каденцією через V в Т.

Ж. Зачин з V через Т аж до верхньої 6. Розгін з почерговою опорою то на Т, то на біфункційні клястерні утворення та типовою каденцією через 4 та 7 в Т.

З=А.

И, І, Ї=Б із незначними видозмінами інтонаційного контура.

IV. «Вовчанська сьпівана» – коломийка; Розлуцька М.С., 1929 р.н. (спів), Староста М. В., (гайда-середня пищавка), с. Вовче, Турк.-Льв., зап. авт., транскр. В. Гаврих та А. Зименка (див. 4: розд. «Бойк.» – I, №7; дискогр. 4, № 4 + 11; порівн. 8: 62-64; 57, 7: п'єси №5, 15-16; 61: 238, поз. 10а (6); дискогр. 11: ч. 1244 «Коломийка вічарська» – Вишні Верецьки).

Вступ. Зачин – «інципіт» з верхньої квінти стрибком на надвисоку ноту її далі у співвідношенні. 59595[^]395[^]44321. Розгін - низхідним рухом з багато орнаментованим обігруванням Т до V її різким високом через неї знову на верхню квінту в кадансі: V31[^]15.

Зачин **мажорної** коломийкової мелодії з багаторазової репетиції верхнього квінтового тону (5[^]8) з опорою на аналогічно рецитовану, але її водночас мелодично обіграну кварту (4[^]424323214) в розгоні та каденцію терцево-тонічного нахилу із закінченням знову ж таки на верхній квінті: 3212#VII15..

1. Зачин із чергування стрибкоподібних та мелодичних фігурацій із верхньої квінти на Т (51432321212[^]2), фактури подібного принципу мелотворення (від 3) в розгоні та комбінованої (із попередньою та матеріалом розгону) її доповненою субквартою каден-

цію (32121312²1 V #VII15) + перегра за інтонаційною формулою каденції.

3. Зачин від Т на рецитовану квінту (5[^]7) мелодичним зсувом із кварта до Т. Розгін вокальної мелодії від секунди через кварту вниз до Т із інструментальним протиставленням рецитованої кварта й аналогічним зсувом (4~1) із обплітаннями основних щаблів допоміжними звуками і щедрою мікромелізматикою у розгоні (4[^]5³ 2 23214332) й каденцією вкороченою типовою каденцією від секунди через Т до верхньої квінти. 212#VII15 + перегра за інтонаційною формулою вступу (без стрибкоподібних рухів в зачині).

4=3 (без перегри).

5=3 + перегра із інтонаційно аналогічною, але вкороченою за рахунок кінцівок зачину і розгону мелодичною структурою періоду.

6=3 (без перегри).

7=5 (із вплітанням субкварти в зачині й середині розгону).

8. Зачин із рецитованої квінти (5[^]8). Розгін із рецитованої кварта через мелодичний зсув до Т й типову із субквартою та ввідним тоном (32121312²1 V #VII 15) каденцію + вкорочена перегра.

9=8 + повна перегра з яскраво вираженими стрибкоподібними форшлагами квінт верхньої нони до квінтового тону в зачині у чергуванні з ритмово ускладненими мелодико-гармонічними фігураціями в розгоні й типовою каденцією із субквартою.

10=8 (без перегри).

11=8.

12=8 (з ферматою на початковому звуці рецитованої квінти)+ розширена перегра: Зачин із 4 щабля через 143431V VII1 до субкварти (V). Розгін від 2-го до D стрибками 15235325-15235325 з типовою каденцією 321.

13. Зачин з 3-ї до рецитованої квінти (5[^]7) і назад. Розгін через остинатні спади 3-ї до 1-ми (321321321321) з каденцією через V VII 1 і знову на V.

14. Аналогічне дублювання вокальної мелодії гайдою із незначним орнаментуванням й розширенням у перегрі .

15=14 + бурт на верхньому квінтовому тоні з відхиленням до 6-ти й поверненням на 5-ий «фіналіс».

16=15.

17=15.

18=15 + «запізнення» вступу пищавки в зачині та «підїзди» бурта з 5-ти до 6-ти і «зсуви» з 5-ти до 3-ї й виходом партії гайди через V VII 1 на верхню Т із закінченням на субкварті (V) у співвідношенні з лінією бурта: 5-6.

19=15 + почергові ламані рухи лінії бурта: 5-6-5-6-5.

20=15 + одноразовий під'їзд бурта (5-6) в середині періоду і вихід мелодії гайди на надвисоку теситуру у фіналі перегри (коди): 5-7-1-5.

Метрономічна тенденція порівняно стабільно дотримується обраної виконавцями її найбільш характерної для бойківської «співаної» коломийки норми $MM-\text{♩}=120$. З неї її раз-пораз вибиває лише пролонгування перших зачинкових звуків, застосовуваних співачкою майже у всіх двадцяти стрічках тексту.

Щедро інкрустований мікромелізматикою вісімково-шістнадцятковий ритморух вокальної й тим більше інструментальної партій (часто пунктиризований у рецитаційних і, рідше, в мелодизованих епізодах) настільки довільно інтерпретований, що навіть, незважаючи на віртуальну строгість темпу важко втискається в прокрустове ложе типової коломийкової метроритмічної схеми. Саме ці віртуально-невловимі різниці темпу і ритму, мікромелізматика і мікроальтерації, штрихів і артикуляції (додатково підсилені синестезійно адекватним співпаданням вокального й інструментального тембральних планів !!!), сумарно і створюють феноменально неповторну виконавську манеру, власне, цього конкретного співацько-інструментального тандему пищавочника і співачки.

V. «Фесья» – пастуша пісня-танок; Фуріє М.Ф., 1948 р.н. (пищавка), с.Волосян, Ск.-Льв., зап. авт., транскр. Л.Ловейко (див. 4: розд. «Бойк.»-I, №2; порівн. 6, № № 1-4; дискогр. 11: 109, поз. 30).

1.Зачин – «інципіт» із рецитованої квінти ($5^{\wedge}3$), розгін вкорочений від 3-ї до 7-ми (3447878765), каденція у формі приспіву, що двічі повторюється, від 2 з опорою на Т до кварти й знову до Т ($21^{\wedge}34321^{\wedge}4 V 1^{\wedge}4 V$).

2=1 без фіоритури в зачині й субкварти вкінці.

3=1 без субкварти вкінці.

Метрономічна характеристика – $MM-\text{♩}=88$, Moderato. Рух форшлягованими чвертками й вісімками у співвідношенні з подрібненим шістнадцятковими й тридцять двійковими фігураціями.

Виконавські відмінності, за винятком зазначеного ляпідарного мелодичного проведення теми в епізоді 2, зведені до мінімуму.

VI. «Дзвеняцька співана» – коломийка; Розлуцька М.С., 1929 р.н. (спів), Староста М. В., (гайда-середня пищавка), с.Вовче, Турк.-Льв., зап. авт., транскр. О.Бойко (див. 4: розд. «Бойк.»-I, № 6; порівн. 6, п'єси № 5, 15-16).

Вступ. Зачин від нижньої квінти висхідним рухом через 5 й 6 вниз до 2 ($5^{\wedge}63^{\wedge}432$). «Розгортання»- розгін мелодизованими ходами із верхньої квінти до субкварти (54324323) й арпеджованим вискоком на верхню квінту ($V VII 15$) та чергуванням гармонічних фігу-

рацій із низхідними рухами та репетиційними повтореннями верхньої сексти 363#1 VI36^33#432 5#432 5#432) із сумованим із обох названих бльоків виходом н на верхню квінту в каденції.

1. Контрапунктичне протиставлення матеріалу «вступу» у партії пищавки з речитативно викладеною вокальною партією головної коломийки (6^33456^ 7) в зачині мелодико-речитативним розгоном (123#43#43#43#43#43) та рецитацією Т в каденції (1^4). Вкорочена інтонаційна схема матеріалу «вступу» із мікроальтераційно заниженими на $\frac{1}{4}$ тона тонікою і квінтою вкінці.

2=1 + передування квінти у фіналі.

2.1=1.1.

3=1.

3.1=1.1.

4=1.

4.1. Розгорнутіший за рахунок додаткових речитативно-мелодичних епізодів (5432432 V VII 15 363#1VI36^# 432 - двічі) варіант перегра з типовою для усіх перегра каденцією (див. ц. 1.1).

5=1.

5.1=1.1 (вкорочений варіант).

6=1 (із абсолютним збігом партії пищавки із партією вокалу).

Coda є абсолютно оригінальною і вільною інструментальною імпровізацією, що складається із характерних низхідних мелодико-гармонічних секвенцій від верхньої 4 через 3 і 2 (IV^ 4 IV^3321 21VII) в зачині та репетиційно обіграної тонічної функції (313 3132121VII) із різким переходом в низьку теситуру у співвідношенні із двічі повторюваним сумарним варіантом згадуваних мелодико-речитативних фігурацій в розгоні й різким передуванням окремих його звуків у фіналі.

ММ-характеристика ММ - $\downarrow \approx 92$. Ритмічний рух шістнадцятками і тридцять двійками з виразним метричним диференціюванням і навіть цезуруванням (') двочасткових тактильних побудов. Окремі метричні частки подрібнюються до шістдесят четвертих нот і нерідко в побудовах інтермедійного характеру густо переплітаються фігурними тріольного типу. Основний виконавський прийом в партії пищавки – суцільне *legatissimo* максимальне подрібненого коломийкового вісімкового ритму. Вокальна партія попри всю свою порівняно консервативнішу структуру теж володіє значним ступенем динаміки ритмічного розвитку.

VII. «Вічарська» – коломийка-Добровольський Х.М., 1923 р.н. (пищавка, гра «на бурт»), с. Волосянка Ск.—Льв., зап. авт., транскр. О. Гуглевич (див. 4: розд. «Бойк.»-1, № 9; дискогр., №8, поз.8; порівн. 6, №1-4;).

1. А. Зачин із рецитованої верхньої квінти, оспівуваної нижнім допоміжним звуком (5#45) у чергуванні з імітацією на октаву вниз, стрибкоподібними ходами на 3 і 5 та чергових гармонічних і мелодичних остинатних фігурацій (34 321 3 321 31 3 321 31V).

Розгін із трельованої тоніки з субквартою з наступною розробкою представлених у зачині остинатних фігур із додаванням аналогічних із виходом на верхню квінту (52V) й розширенням розгону через опору на оспівувану 5 до надвисокої теситури (5#45 5#45 25#45 57↓) й наступним поверненням на остинатні повтори мелодичної фігурації з багаторазовим оспівуванням тоніки (321 321 і т.п.) в контрастному співставленні з гармонічними (3142) в кадентці із закінченням на тоніці й субкварті. (Весь епізод А супроводжувався незмінно інтонованим «буртом» у зоні примарного тонічного тону).

Б. Зачин із рецитованої й оспівуваної нижнім і верхнім допоміжними звуками терції зі (3^343^233^3431) із наступним спадом на субкварту (3^343^31 1231 1 V). Розгін із тоніки із субквартою розігруваний комбінованими мелодико-гармонічними фігураціями із постійно повторюваними впаданнями в Т і V у середині та виходом на терцеву опору, підтримувану безнастанним обігруванням її мелізматикою й фінальною мелодичною фігурацією на трельовану Т із V в кадентці. («Бурт» – незмінний).

В. Зачин із Т і висхідного рух до 7 й 8 з нашаруванням «бурта» у першому мотиві. Розгін у характері чергування мелодичних фігурацій оспівування терції (321 321) із гармонічними (31 42 V) з інтенсивно трельованим фіналісом із субквартою. У закінченні зачину, розгоні й заключній кадентці «бурт» відсутній, що істотно підкреслює семантику «закінчення», висуваючи мелодичний чинник партії пищавки на перший план, ніби «оголюючи» його.

ММ - ♩ = 100. Рух ритму вісімково-шістнадцятковий, що виразно підкреслює характерну коломийкову ритмоструктурну схему, щиро «пересипаний» мелізматикою усіх типів (форшляги, морденти, короткі трелі). Штрихова лінія – співвідношення legato й portamento, що нерідко відповідає смичковому detache. Цезурування двох типів: фразеологічне і «помотивне», нерідко із додатковим вкороченням кінцівок фраз. Лише епізод Б наділений децю ширше залігованим фразуванням, викликаним, мабуть, довготривалим сумбровано-натужним «буртуванням» пищавочника.

Гуцульщина і Покуття

І. «Вихід на полонину» – трембітний сигнал; Тафійчук Ю.М., 1963 р.н. (гуцульська трембіта), с.Верхній Буковець, Верх.- Ів.-

Фр., зап. авт., транскр. Ю.Ремезенко (див. 4: розд. «Гуц.» - I, №1, вар. 1 та 2; див. дискогр., №2, поз.1-2; порівн. 48, дод. 2, №2; 61; 236, поз. 2а; дискогр. 11: 1. «Ранковий» сигнал. 2. «Полудневий» сигнал. 3. «На доїння». 4. Сигнал «на спання»).

Вар. 1. Зачин – «інципіт» з висхідного мелодичного ходу від мінорної терції до 6 й назад до 4 із зупинкою на 5 (д3456545). Розгін – «розгортання» із ввідного тону на верхню Т й трічі повторюваним сигнальним «впаданням» в субкварту (VII#1V) й наступним переходом до мелодичної фактури з оспівуванням 5 та верхньої Т (VII# # VIV V # VI # VII I # VII # VIII # VI# і спадом до субкварту (VVI V) у каденції.

Вар. 2. Зачин аналогічний з вар.1, але з альтерованою секстою (# VI). Кількість сигнальних мотивів у розгоні збільшено із трьох до семи за рахунок чергування двох характерних послівок: квазідомінантової (# VII # VI V та I # VIIV) й тонічної (VII# I V). У середині розгону. Вихід з розгону на закінчення побудований на мелодичному оспівуванні субкварту і верхньої Т (I V # VI# VII I # VII# VI# VII I # VIIV) із зачіпленням сусідніх із субквартою тонів (V IV# VIV) в каденції.

MM- $\underline{\underline{J}}$ =144. Ритморух чвертями, вісімками, тріолями та шістнадцятками з багатозвучними (три та більше аж до шести- та семиступеневого звукоряду) висхідними в'їздами типу «glissando-фрулято» перед інтенсивним мелодичним розвитком інтонаційного контура й «фрулято-трель» на кінцевих довгих половинних нотах: що інтенсивніший мелодичний рух, то ширше за обсягом glissando і виразніше «фрулято».

Цітрихова лінія – співвідношення залігованих вісімок та шістнадцятків із стакатними (вар. 1) й маркованими (вар.2) вісімками і чвертками із обов'язковим акцентуванням початку кожного мотиву-фрази

II. «Схід з полонини» – трембітні сигнали; Тафійчук Ю.М., 1963 р.н. (гуцульська трембіта), с.Верхній Буковець, Верх.-Ів.-Фр., зап. авт., транскр. Ю.Ремезенко (див. 4: розд. «Гуц.» - I, №2, вар. 1 та 2; дискогр., №2, поз.1-2; порівн. 8, дод. 2, №2).

Вар.1. Зачин із висхідної іонійської гами від Т до верхньої альтерованої ноти із попередньо так само альтерованою прімою (I II III IV V VI VII # I2) з наступним низхідним поверненням через субкварту й «сигнал» гармонічно-мелодичного типу (V VI VII V IV III) у розгоні до короткого арпеджованого «сигнального» мотиву від верхньої тоніки через терцію до трельованої нижньої із стрибком на марковану кварту в (8314) в каденції.

Вар.2. Вкорочений у порівнянні з першим варіант за рахунок

відсутності «сигнальних» епізодів у зачині й розгоні (можливо, через синдром втомлюваності трембітанника). Закінчення аналогічне з різницею «високою» замість тоніки із маркованою квартою на терцію з маркованою секстою (63136), що можна було б кваліфікувати, як намагання поправити згадуваний «синдром втомлюваності» при передуванні. Втім, попри усі фактурні й інтонаційні відміни, цілість стильового спрямування сигнально-комунікативної й «розповідної» семантики у всіх варіантах збережено (порівн. дод., розд. I., № 2-3).

III. «Вівчарска» – «сгра»; Тафійчук М.М., 1939 р.н. (дудки), с.Верхній Буковець, Верх.-Ів.-Фр., зап. авт., транскр. О.Дашевської (див. див. 4: розд. «Гуц.» - I, №3; дискогр., №2, поз.3).

Вступ. Зачин із пролонгованої Т в мелодії ігрової цівки, що стрибком переходить на верхню 5 у супроводі безнастанного басового бурдона (I-V).

1. Основна мелодична поспівка зачину складається із остинатно тричі повторюваної фігури сигнального характеру від верхньої кварта до Т, оспівуваної двома верхніми допоміжними звуками (431231 1^3) у розгоні, що через характерний мелодичний каденційний зворот закличного характеру (2343231) переходять в Т.

1.1. Коротка перегра-«заклик» за схемою II-I-5.

2. Зачин із пролонгованої квінти з переходом на основну «сигнальну» поспівку (5123143231) і далі за схемою розгону ц. 1.

2.1. Зачин із принципово нової поспівки закличного характеру від 2 через оспівувану нижнім та верхнім допоміжними звуками терцію стрибком до верхньої квінти (234323435). Розгін – аналогічно з виходом на «закличну каденцію» до тоніки і стрибком на верхню квінту (54323432315).

З=2 зі зміною прикінцевої каденції із квартової опори на терцеву й тонічну (231^3 231^).

3.1=2.1 із додаванням Т всередині формул зачину й розгону та 2 щабля в передостанній ноті каденції.

4. Вкорочений за рахунок вилучення остинатних повторень епізод, що являє собою суму основних інтонаційних поспівок матеріялу «заспіву».

4.1. Зачин із «сигнальної» поспівки (231431). Розгін – сума всіх найхарактерніших інтонаційних формул перегра (23432345 2343543 234323). Каденція (Кода) з тоніки через такий, що мікроальтераційно «плаває», другий щабель знову в тоніку (12 1/41).

ММ ♩=132. Рух ритму мелодії цілими й половинними нотами у вступі, переграх-«закликах» й прикінцевих каденціях, пунктирними вісімковими групами у співвідношенні з акцентованими (що ви-

конуються сильними ударами пальців по ігрових отворах «хлипавки») чвертями й каденційним розв'язуванням вісімками (рідше, шістнадцятими) у пролонгований фіналіс.

З виконавського боку характерне безнастанне *forte*, однаково збалансоване в усіх трьох джерелах звукоутворення інструмента. В штриховій лінії попри суцільне *legatissimo*, впастиве для фактури дуди поспіль, простежується «внутрішнє» цезурування, пов'язане, вочевидь, з природною структурою побудови мелодії: помірно широким фразуванням епізодів вступу-«заклику», помотивним – у розгінно-серединних та надмірно розширеним каденційно-прикінцевих епізодах.

І V. «Полонинска» – пастуша игра; Тимофіїв М.М., 1944 р.н. (монтелев), традиція с.Мишин, Кол.-Ів.-Фр., зап. авт., транскр. Л.Лехбаб (див. 4: розд. «Гуц.» - I, №9; ; дискогр., №10, стор. А., №1; порівн. 1 58, №1, 4, 5а-б - 13; 61: 237, поз. 36; дискогр. 11: ч. 1223).

Вступ. Зачин із висхідного гамоподібного пасажу (лідійський мажор з пропущеною секстою) від субкварти до верхньої квінти з альтерованим четвертим щаблем (# 4) і наступним «зсувом» до Т.

1. Зачин – мело-гармонічним низхідним рухом від 5 до Т у співвідношенні з цілими гармонічними та мелодичними реченнями з опорою на верхню квінту в розгоні й каденцією через субкварту в Т.

2. Зачин аналогічно з ц.1. Розгін – із виходом на верхні квінту в середині й тоніку із варіаційними «спадами» до Т і «злетами» знову до верхньої квінти шляхом мелодико-гармонічного обігрування інтонаційних схем: 531 та V1353 у протиставленні із ще більш розгорнутими мелодизованими зворотами даних схем. Каденція типова – через субкварту в Т.

3. Урізноманітнений варіант мелодії у всіх структурних підрозділах періоду (зачині, розгоні й кадансі) за рахунок чергування низхідних стрибкоподібних фігурацій до субкварти (3453 V) та, навпаки, висхідних до тоніки (5 V543 V 1 V та 34543113134 V 31)).

4. Ще вільніше розіграний інтонаційно урізноманітнений варіант даного ладоінтонаційного моделю (4531313^31315431 V), доповнений ще й контрастними низхідними октавними спадами до субкварти та висхідними сплесками в надвисоку теситуру (V13^145431 V I).

5. Епізод всуціль побудований на октавних імітаціях мотиву тонічного «впадання» у субкварту (13 V) в зачині із ладовим «розв'язанням» в мелодико-речитативні обігрування тонічної субдомінантової функції (45431313143145312V) й спадом до субкварти та домінанти й тоніки (45431314313143 V) в розгоні і типовою каденцією через субкварту в Т (34543 V I).

ММ ♩=44. Рух ритмічних одиниць від пролонгованих початкових половинних нот подрібненими шістнадцятковими (рідше – фігурами особливого ритмічного поділу – квінттялями і тріолями) до так само подовжених опорних звуків усередині й наприкінці побудов.

Штрих – суцільне *legatissimo*, що виходить із структури природного фразування (цезурування) й широких фізичних можливостей дихання виконавця.

V. «Мишинська» («вівчарь дуднит») – пастуша «игра»; Тимофіїв М.М., 1944 р.н. (флюєра, «бурт»), традиція с.Мишин, Кол.-Ів.-Фр., зап. авт., транскр. В.Атаманчука (див. 4, розд. «Гуц.» - I, №12; дискогр., №5, стор. Б., поз. 7; порівн. 58, №11-12; 61: 236, поз.3а, 15б; дискогр. №11: ч. 1221, 1221- «Ой піду я в полониньку» - Рахів).

1. Зачин з рецитаційного оспівування Т характерними інтервалами нижнього тетракорду гармонічної мінорної гама (2 $\delta 31^{\wedge}3$ # VII $^{\wedge}1^{\wedge}$ # VII $\delta 3$ 121 # VII $\delta 1$). Розгін – аналогічно із репетиційними стрибками на малу терцію із секундовим розв'язанням у Т ($\delta 3$ #121) в каденції.

2. Епізод розвитку попередньої послівки стрибкоподібними рухами із тоніки та ввідного тона на терцію (# VII- $\delta 3$; 1- $\delta 3$ -1) й пролонгацією тоніки в серединній та прикінцевих каденціях.

3. Продовження інтонаційно-сислового розвитку мелодії через співвідношення стрибкоподібних рухів (# VII - $\delta 3$; 1- $\delta 3$) із обігруванням Т терцевими, секундовими та ввідними тонами ($\delta 3$ -1- # VII δ - $\delta 3$ -2-1) із незначним альтеруванням (дистонацією) другого щабля ладу ($\delta 3$ # 1 $^{\wedge}1/421^{\wedge}3/423\delta$ 1 # VII) й типовою каденцією через неальтеровану секунду.

4. Оспівування Т шляхом характерних стрибків ввідного тону і тоніки на терцію (2-3-1- # VII-3 δ -1- # VII-3 δ - # VII-1) з каденційним закінченням на тоніці ($\delta 3$ -1).

5. Урізноманітнення попереднього інтонаційного моделю мелодичними зворотами ## VII (# VII δ 12 $\delta 3$ 1 # VII $\delta 3$ 1 # VII) в зачині та їх модифікаціями (1 # VII 1 VII# 1; 231 # # VII $^{\wedge}$ 321) в розгоні й каденції.

Те ж із речитативно сумброваним вирізненням ввідного тону (# VII $^{\wedge}4$ та # VII $^{\wedge}6$) в кожному мотиві.

7. Те ж саме із вкороченим (лише двічі повторюваним) рецитуванням ввідного тона (# VII $^{\wedge}$).

8. Зачин побудований на співвідношенні мелодико-речитативних остинатних фігурацій зазначених ступенів (# VII 1 # VII $\delta^{\wedge}3$ 1 $^{\wedge}3$ $\delta 3$ 1 # VII $^{\wedge}6$ 31) із мелодичним обігруванням терції та тоніки секундовим та увідним тонами (2 $\delta 31$ VII $^{\wedge}6\delta 3\delta 1$) у прикінцевій каденції.

9. Зачин із стрибка з терції на тоніку з наступним багаторазо-

вим (# VII^Λ6) рецитуванням ввідного тона у розоні й стрибком із альтерованої (дистонація) терції на пролонговану тоніку ($\delta \uparrow 3^{\wedge} 1^{\wedge}$) в каденції.

10. Те ж саме із застосуванням дорійської секунди ($\delta 2$).

11. Повторення «дорійського» епізоду із «зсувом»-закінченням на ввідний тон наприкінці мотивів та стрибкоподібного закінчення через велику (недорійську) секунду на тоніку із придиховою (ледь відчутною) мінорною терцією ($\delta 3$) наприкінці.

MM $\downarrow = 120$. Рух вісімково-шістнадцятковим ритмом (інколи подібною тріольними та іншими фігурами особливого ритмоподілу) з виходом на гостро пунктиризовані опорні черті, нерідко обрамлені предіктовими мелізматичними та спеціально подрібними фігурами каденційного характеру перед надмірно пролонгованим фіналісом. Штрих – суцільне *legatissimo*, цезурування – на цілу, зрідка, на півфрази.

Мелодична лінія «бурта» («вівчарь дуднит») часто коливається всупереч (а не «паралельно») з лінією інструментальної мелодії, внаслідок чого утворюються їх своєрідні «перехрещення» та зміцнення основних кульмінаційних наголосів (явище своєрідної музичної емпізи). Інтервальні співвідношення і тембровий ефект обертонового «розриву» в щільності тембрового спектру синтетичного (інструментального флюєри і «квазіінструментального» голосу виконавця) звучання створює ілюзію синестезійної єдності цих за природою принципово різнорідних звукових сфер.

VI. «Як вівці йдуть в полонину» – пастуша «игра»; Кирило Прилипчан, 1920 р.н. (скрипка), смт Путила, Пут.- Чернів., зап. І.Мацієвського, транскр. С.Бобринської (див. 4, розд. «Гуц.» - I, №7; дискогр., №12, стор. Б., поз.7).

А. Зачин з мажорних гармонічно-мелодичних фігурацій від тоніки до верхньої квінти (135) із чергуванням низхідного секвенційного ходу від верхньої сексти з мелодичним обігруванням основних звуків верхніми допоміжними (6565 # 45 # 45 # 4323231 3231) у розгоні і вихід через субкварту до тоніки (# 45323 1 V 1 V 1) в каденції; «вівці йдуть!» δ

А-1. Те саме з опорою на 5 без зачіпання 6 із роз'язанням у Т.

А-2. Модуляція в одноіменний мінор із застосуванням контрастних мелодичних (45454), гармонічних (1 $\delta 31$) та змішаних ($\delta 32 \delta 31$) фігурацій у розгоні та впаданням у субкварту у серединній та прикінцевій каденціях.

А-3=А.

А-4. Період тематичного співпадання з матеріалом ц. А-1 із додаванням двох «прелюдійних» тоніко-домінантових функцій «на

міру» (151 V) та вкраплень мелодичного кварто-тонічного (45 δ3 21) та гармонічного тоніко-субквартового (1 V 1 V 1 V 1 V 1) епізодів у розгоні й мелодизованим мажоро-мінорним (δ321# 4532321 V 1) кадансом.

Б. Зачин з мелодичних мінорно-мажорних фігурацій, що оспівують основні щаблі ладу (1 3δ 35 V 1) у співвідношенні із стрибкоподібними фігурами з опорами на тоніку і домінанту (12315431) в розгоні та тоніку й субкварту (2312 V 1) в каденції («вівці погубилися»).

Б-1. Те саме із стрибкоподібними високими на Т у 3-й октаві в розгоні й так само стрімкими «провалами» в субкварту й тоніку в каденції («вівці знайшлися»).

Б-2. Фінальний «заспокійливий» епізод, де зазначені засоби інтонаційної фактури (321 15432 і т.п.) експонуються в декларативно-заспокійливій манері: «вівці пасуться».

ММ ♩ =48. Рух ритмової канви вісімково-шістнадцятковими побудовами з дуже частими замінами шістнадцяткових груп одиниць особливого ритмоподілу (тріольного, квінтольного) з незначним ступенем пунктиризації сильних часток такту, особливо на початку періоду. Манера групування нот і, всуціль, фразування вільна, імпровізаційна, що не втискається в рамки ні окремих тактів, ні загалом у метрику періоду. Попри все кістяк коломийково-структурної схеми простежується досить виразно (і не лише в кадансах).

Штрихова лінія підпорядкована типовим для скрипкової гри співвідношенням почергово залігованих груп із трьох-чотирьох (інколи до семи-восьми) звуків, своєрідно підкреслених іктовими, гармонійно зартикульованими подвійними нотами переважно двох нижніх, сусідніх із мелодичною («e2») відкритих струн («a1-d1»).

У співвідношенні із мелодико-інтонаційними особливостями, згадана виконавська стилістика створює враження цілком пасторального, навіть майже сопілково пасторального кольориту.

Західне і Середнє Полісся

І. «До вигону худоби» – пастуший сигнал; Плясун М.Т., 1931 р.н., (пастуший ріг-«абік»), с.Велика Глуша, Любеш.-Вол., зап. авт., транскр. І.Ткачук (див. 4, розд. «Вол. і Поліс.» - І, №1; порівн. 8, дод. 2, №1)

Сигнал складається із чотирьох примарних тонів (h1), обіграваних ввідним та верхнім півтоновим щаблями з характерними мікроальтераційними «в'їздами» і «зсувами» на півтона (1 # VII /1 δ2 1).

ММ ♩ = 44. Рух ритму – чвертями. Артикуляція мундштучно-ам-

бушюрного звукоутворення і характерний тембр «абіка» відтворює бентежну атмосферу волинських боліт і пуш.

II. «Збір худоби по селу» – пастуший сигнал; Плясун М.Т., 1931 р.н., (пастуший ріг – «абік»), с.Велика Глуша (Любеш. – Вол.), зап. авт., транскр. І.Ткачук (див. 4, розд. «Вол. і Поліс.» – I, №2; порівн. 8, дод. 2, №1)

Зачин з субквартового звуку з широким «в'їздом» у пролонгований примарний тон, наступним вкороченим його подвійним артикулюванням і потрійним обігруванням форшлаговподібно відтвореним ввідним тоном ($V\# ? 1^{\wedge}3 VII\#1^{\wedge}3$) вкінці.

ММ $\downarrow=48$. Ритмічний рух предіктовими «в'їздними» й постіктовими стакатними вісімками й попередньо форшлагованими чвертями. Характер кантиленно-рецитаційний.

III. «Як худоба погубилася в лісі» – пастуший сигнал; Плясун М.Т., 1931 р.н., (пастуший ріг – «абік»), с.Велика Глуша (Любеш. – Вол.), зап. авт., транскр. І.Ткачук (див. 4, розд. «Вол. і Поліс.» – I, №3)

Сигнал являє собою шестипразово ($1^{\wedge}6$) повторювану стакатну тираду примарного тону із пролонгацією останнього звуку вкінці.

ММ $\downarrow=48$. Рух ритму – стакатними вісімками на кінцеву пролонговану чвертку. Характер сканзійно-рецитаційний

IV. «Збір худоби в лісі» – пастуший сигнал; Плясун М.Т., 1931 р.н., (пастуший ріг – «абік»), с.Велика Глуша (Любеш. – Вол.), зап. авт., транскр. І.Ткачук (див. 4, , розд. «Вол. і Поліс.» – I, №4; порівн. там само, №5-6)

Сигнал складається із трьох рівномірно рецитованих примарних тонів, форшлагованих ввідним тоном ($\#VII1^{\wedge}3$).

ММ $\downarrow=44$ Ритм – форшлагованими чвертями. Характер «кантиленно»-закличний.

V. «Як щось сталося в лісі» – «сигнал біди»; Плясун М.Т., 1931 р.н., (пастуший ріг – «абік»), с.Велика Глуша (Любеш. – Вол.), зап. авт., транскр. І.Ткачук (див. 4 , розд. «Вол. і Поліс.» – I, №7)

Сигнал є потроєною тирадою примарного тону з форшлагованим ввідним у зачині й «в'їздом» у мікроальтераційно занижений наступний щабель ($\#VII^{\wedge}3 \downarrow 2$) у кадансі.

ММ $\downarrow=48$. Рух ритму – форшлагованими чвертями з каденційною вісімкою. Характер – закличний.

VI. «Як женуть ввечері додому» – пастуший сигнал; Плясун М.Т., 1931 р.н., (пастуший ріг – «абік»), с.Велика Глуша (Любеш. – Вол.), зап. авт., транскр. І.Ткачук (див. 4 , розд. «Вол. і Поліс.» – I, №8; порівн. там само, №9, 11)

Зачин із групетоподібного обігрування основного щабля (#VII 123#VII 1) з наступним форшлагованим стрибком на велику терцію (#VII13) в розгоні та поверненням на основний тон, обіграний ввідним (#VII1) вкінці.

ММ $\downarrow = 48$. Ритм складається із відокремленої цезурою форшлягованої чвертки і трьох так само широко форшлягованих вісімок. Характер – заклично-заспокійливий.

VII. «Як одна корова загубилася» – пастуший сигнал; Плясун М.Т., 1931 р.н., (пастуший ріг – «абік»), с.Велика Глуша (Любеш. – Вол.), зап. авт., транскр. І.Ткачук (див. 49, розд. «Вол. і Поліс.» – I, №10)

Сигнал являє собою тричі повторювану гармонічну фігурацію від тоніки із плавним «зсувом» до ввідного тона й різким стакатним стрибком знову на тоніку (1̣ # VII 1).

ММ $\downarrow = 44$. Рух ритму вільно рецитованими вісімками на кінцеву пролонговану чвертку. Характер – заклично-ляментозний.

VIII. «Пригнали додому» – пастуший сигнал під хатою; Плясун М.Т., 1931 р.н., (пастуший ріг – «абік»), с.Велика Глуша (Любеш. – Вол.), зап. авт., транскр. І.Ткачук (див. 4, розд. «Вол. і Поліс.» – I, №12)

Сигнал є тричі артикульованою тирадою пролонгованих примарних тонів, обрамлених мордентовою групою від ввідного тону (# VII1 #VII1).

ММ $\downarrow = 60$. Ритм – різними та пунктирними вісімками, обрамленими початковою та кінцевою подовженими половинками. Характер – заклично-урочистий.

IX. «Борова» – «літо»; Кульчицький І.О., 1925 р.н. (дудка-«вирутка»), с.Галузія, Манев. – Вол., зап. авт., транскр. І.Ткачук (див. 49, розд. «Вол. і Поліс.» – I, №13)

А. Зачин зі співставлення гармонічної фігурації мінорного тризвучка (1̣δ35) з мелодичною, що обігрує неосновні щаблі ладу (4654; 54δ3) в розгоні й рецитуванням, обрамленої форшлягами тоніки (1̣δδ21 1̣δ321) в каденції.

А-1. Видозмінення наведеного інтонаційного контуру з опорами на основних щаблях ладу (1̣δ3411; 1̣δ31; ↑5↑4δ354δ3; δ 3 δ 41δ34δ354δ3) з тенденцією до опори на плагальній функції в кадансі (41 δ31).

А-2. Аналогічно із домінантовою опорою в середині побудови.

А-3. Зачин із співвідношення стрибкоподібного руху мелодії від терції (δ364) з мелодичним (δ321) і рецитаційним (1 δ31^3); коротким відхиленням на субдомінантову опору із зачіпанням верхньої септими (76454δ3) в розгоні й гармонічним обігруванням тонічного

мінорного тризвука (1δ3454δ31) в каденції, здійснюваним внаслідок відсутності другого щабля у строї інструмента.

ММ j=84. Ритморух прямо й зворотньо-пунктированими та рівними вісітками у співвідношенні з так само відтвореними шістнадцятками з виходом на заліговані з ними чверті наприкінці мотивів. Цезурування не помотивне, як цього вимагала б структура фрази, а фразеологічне, узалежене фізіологічними даними виконавця, що природно співпадає з структурою фрази-речення. Штрих й артикуляція, навпаки, реґляментуються будовою структурно менших побудов-мотивів.

Загальний характер відтворює мелянхолійний настрій волинського лісового хутора в розпалі весняно-літнього календарно-ґосподарського циклу.

X. «Весна-трійця» – «жнива»; Мінько П.О., 1929 р.н. (дудка-«колянка»), с.Неньковичі, Зарічн. – Рівн, зап. авт., транскр. Л.Стадницької (див. 4, розд. «Вол. і Поліс.» – I, №16)

1. Зачин з гармонічного викладу мажоро-мінорного тонічного тризвука із «нейтральною» інтонованою терцією (13⁵) у співвідношенні із мелодичним спадом від верхньої квінти до тоніки з мінорною терцією (54 δ321) в розгоні та від квінти (4δ321) в кадансі.

2. Зачин зі стрибка із тоніки на субдомінанту (14δ32) й з аналогічними мелодичними спадами із почергово то мажорно, то мінорно інтонованою терцією (432; δ3543) в розгоні й низхідним ходом від рецитованої квінти до тоніки (4[^]321) в кадансі.

3. Аналогічно із «нейтральною» терцією (j3) в половинному та мажорною (4[^]321) у прикінцевому кадансі.

4. Аналогічно із опорою на мелодико-гармонічному обіграванні тонічної функції (1235) у середині побудови й типовим кадансом, але з «нейтральною» терцією.

5. Аналогічно із одноразовим зачіпання нейтральної терції, «що блудить», у середині побудови.

ММ j=80. Рух ритмічного малюнка опорними чвертками й половинками, сполученими комплементарно-зв'язуючими вісітками. Цезурування фразеологічне. Характер – лірично-пісенний, проте, означений характерним літньо-календарним кольоритом жнивного періоду.

XI. «Вийшла ж дієка» – «вуличне» награвання; Петрівець І. М., 1936 р.н. (дудка-«колянка»), с.Переброди, Дубров. – Рівн., транскр. О.Ґуглевич (див. 4, розд. «Вол. і Поліс.» – I, №16)

Десятиразове повторення пісенно-строфічної мелодії ліричного складу (інтонаційний кістяк: 123453565//43434[^]3//531[^]3//232341//35[^]43[^]543[^]41).

Найтиповіші поспівки: 123435 // 3565 (в зачинах); 434 435 // 32341 (в розгонах) та 35^4^35 2341 (в кадансах).

ММ- $\text{J}=108$. Рух ритму рівними та пунктирними вісімково-шістнадцятковими угрупованнями мотивного характеру, р'ясно усіяними форшляговими утворенням неа початку та всередині кожного мотиву. Штрих – помотивне *legato*, *цезурування* фразеологічне.

Загальний характер лірично-пісенний. Пасторальности йому надає лише характерний тембр та виконавська стилістика сопілкового інструмента.

XII. «Ой да в лузі» – «хатнє»награвання; Сидунець М., 1945 р.н. (спів), Мінько П.О., 1929 р.н. (дудка-«колянка»), с.Неньковичі, Зарічн. – Рівн, зап. авт. та І.Клименко, транскр. Н.Приходько (див. 4, розд. «Вол. і Поліс.» – I, №16)

Вступ. Інструментальна версія мажорної мелодії строфічної ліричної пісні (інтонаційний контур: 5353534 54^4321 // 1234321 // 54343^21).

1. Контрапунктичне протиставлення («запізніле впадання») репліки дудки«колянки»основній мелодії вокальної партії в зачині з подальшим унісонним її дублюванням та гетерофонними й мелізматичними її видозмінами. Характерні «в»ізди» в опорні терцію, кварту та квінту і «скочування» з них у вокальній партії інструментально імітуються висхідними і спадними мелодичними рухами дудки-«колянки» (12345 // 54321 // 4321).

2. Епізод із дедалі виразнішим мелізматичним (у партії дудки-«колянки»), мікроальтераційним (у партії вокалу) та контрапунктичним розцвічуванням матеріялу зачину, розгону і каденції (в обох партіях).

3. Співставлення інтонаційного матеріялу інструментального вступу із основним кістяком пісенної мелодії.

4. Те ж саме із незначними варіаціями в обох партіях.

5. Те саме із модифікуванням інтонаційного контура в обох партіях.

6=3 із «запізнілим впадом» (на чверть) дудки-«колянки» .

7. Те саме без «запізнілого впадання» сопілки.

8=7.

9=6+ мікромелізматичні відміни в інструментальній партії.

10. Те саме взагалі без мелізматички

11. Те саме + «запізнення» на дві чверті.

2. Те саме + «запізнення» на одну чверть.

ММ $\text{J}=120$. Рух ритмічного контура вісімково-шістнадцятковими групами, обрамленими початковими та кінцевими пролонгованими чвертями.

Штрихова лінія сопілкового *legato* співпадає із цезурами, що майже завжди відповідає структурі речення (рідше – мотиву). Контрапунктально спієствалення вокальної та інструментальної партії будується на принципі лінарного розгалуження основної мелодії на варіативно-імпрорізаційні модифікації інтонаційного контура в сопілковій партії.

Лірично-мелянхолійний характер звучання інтонаційного матеріалу самої пісні істотно посилюється «сиплуватим» тембром «дудки-колянки», що особливо відчувається в октавно-унісонових звучаннях каденційних зворотів.

Резюме:

Навіть побіжна аналіза описаних характеристик мелосу пастушої музики порівнюваних етнографічних зон виразно засвідчує дві найхарактерніші іпостасі, що найсуттєвіше відбиваються на стильовій неповторності музики: *етнографічну та, власне, специфічно-інструментальну*. І якщо ознаки першої простежуються майже виключно на рівні відмінностей, то характеристики другої, що впливають з ергологічної, фактурної та чисто виконавської природи народного інструменталізму стосуються переважно спільностей, котрі диктує специфіка кожного конкретного типу чи різновиду інструмента, як рівно ж і типу фактури, чи особливостей виконавської манери.

Структура малих сигнальних виконавських форм порівняно нерозвинута й нерідко обмежується тирадами з кількох нот, а їх семантична розгалуженість, навпаки, характеризується якнайширшим колом ситуативних мотивацій *пастушого і, рідше, господарського, трудового чи родинно-календарного побуту та сигнали «бїди»*, на кшталт, наприклад, відомих гуцульських «Як вівці приходять перший раз на полонину», «Також тужна», «Мерська», «Коло овець на полудни...», «За опришків», «Як сі наvertsає на вечер доїти», «Як си вирїджкиют з дому у полонину», «Дома, коло хати» (9: 110-112), «На вставання», «На спання», «На злодія», «Про напад опришків» (10); бойківських – «До вигону овець», «До доїння овець», «Отара пасеться», «Бїда», «До загону овець» (6: 274, № 19-23-б), «Ранковий», «Полудневий», «Вечірній» (11: 239, поз. 11б), поліських – «Збір худоби по селу», «Щось трапилось з худобою», «Збір худоби в лісі» (12: 113, № 4а, б, в; повніший перелік назв пастуших сигналів див. 4, розд. «Малі сигнально-комунікативні форми та пастуші награвання імпрорізаційно-розгорнутого типу» у спієстваленні з відповідниками й відмінами в російських пастуших традиціях, а саме: 13: 85, 125-135).

Переважає більшість розгорнутих пастуших *сопілкових* імпрорізацій, маючи під собою спільну із співацько-інструментальною тра-

диційною музикою метроритмічну та інтонаційну структурну основу (в Карпатах – колодійкову, а в інших зонах, здебільшого, козачково-приспівкову), за характером звучання все ж суттєво відрізняються від неї. Характерної мрійливої пасторальності чи ще дальшої від дансотно-рухливого стилю виконання споглядальної елегантності їм надає не лише виконавська стилістика іманентно притаманна специфічним ергологічним (що впливають з будови інструмента) й орґанофонічним (що виходять з особливостей і прийомів гри на ньому) характеристикам, а, передовсім, специфіка й кольорит тієї мрійливо-елегантної настроєвої «ґами», що неминуче супроводжує пастуха-інструменталіста на лоні рідної природи.

І якщо музично-стилістичну основу сопілкових пасторалей Українських Карпат, Волині й частково Полісся ми ще маємо змогу фіксувати в її конкретних музично-структурних виявах, то уявлення про її спрямованість в інших, не менш пастівницьких колись регіональних зонах (наприклад, лісостеповій та степовій), можуть базуватись виключно на підставі лише науково-виконавських реконструкцій здійснених на основі літературно-етнографічних описів, наукових формально-логічних аналогій, узагальнень тощо.

Означення діакритичних знаків:

- 2[^] – двічі повторений інтервал
- 3^{^6} – багаторазово повторений інтервал
- #1 – підвищення щабля на півтона
- δ3 – зниження щабля на півтона
- ↑ – підвищення щабля в межах ↓ тона
- ↓ – заниження щабля в межах ↓ тона
- V→5 – пощаблевий висхідний рух між означеними інтервалами
- | – нетривке інтонування інтервалу в межах ↓ тона
- ↑^{3/4} – дистонація інтервалу на зазначену частку тона
- ↘ – короткий низхідний «зсув» інтервалу із визначеної висоти

Джерела:

- 1 Балагури Е.А., Гранчак И.М. К вопросу о заселении южной части Украинских Карпат в древности // Культура і побут населення Українських Карпат. - Ужгород, 1973, С 320-334
- 2 Грица С.Й. Функції словесної та музичної мови в ситуації міжнетнічних контактів // Трансмісія фольклорної традиції. - Тернопіль, 2002.
- 3 Яремко Б.І. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття: Дис. на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства. - К., 1995
- 4 Українська інструментальна музика усної традиції / Зібрав і відредагував Михай-

- ло Хай, нотації студентів історико-теоретичного та композиторського факультетів НМАУ ім. П. Чайковського.- К., 2005.- Рукопис.
5. Хай Михайло. Музика Бойківщини.- К., 2002.
 6. Яремко Б.І. Бойківська сопілкова музика - Львів.-1998.-128 с
 7. Яремко Б.І. Уторопські сопілкові імпровізації.-Рівне.-1997.-107 с.
 8. Хай М.Й. Розгорнуті імпровізаційні форми в народному інструменталізмі бойків (у порівняльному зіставленні з іншими регіональними традиціями українців) // Традиційна народна музична культура Бойківщини.- Львів, 2003.- С. 56-73.
 9. Шухевич Володимир. Гуцульщина.-3 ч.- Львів, 1902.
 10. Пеліна Г.О. Трембальні сигнали Закарпатської Гуцульщини // Молоді музикознавці України.- К., 2005.- С.
 11. Мушинка Микола. Голоси предків / Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панкевича (українською та словацькою мовами).- Пряшів, 2002.
 12. Хай М.Й. Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці.- Родовід.-199.-Ч. 16.-С.21-29.
 13. Смирнов Б. Искусство владимирских рожечников // Русские рожечники.- М., 1990.- С. 71-160.

Дискографія:

1. Музика родини Тафійчуків.- Аудіокасета.-УЕЛФ.- К., 1977..
2. Гуцульщина. Музика українських Карпат. Сім'я Тафійчуків.- №1(українською, польською та англійською мовами).-033 CD-9.- Koka Records.-Warszawa.-2000.
3. Гуцульщина Музика українських Карпат. Сім'я Тафійчуків.- №2 (українською, польською та англійською мовами).- 034 CD- CD-10.- Koka Records.-Warszawa.-2002.
4. Традиційна музики українців.- Аудіокасета.-УЕЛФ.-К.-1997.
5. Музичні інструменти Гуцульщини.- Аудіокасета.-УЕЛФ.-К.,1997.
6. Берви. Український традиційний фольклор.- AVE- 004 – CD EXTRA.- Арт- Екзистенція – УЕЛФ.- К., 2001. Аудіочастина.
7. Карпатія. Етнічна музика України.- KCD 170.- Караван.-К., 2003.
8. «Рано-рано да зйду на гору». Традиційна музика Полісся.- CD-а/к- ч.1.-Мінчорнобиль, УЕЛФ.- К., 1997
9. «Рано-рано да зйду на гору». Традиційна музика Полісся.- CD-а/к.- ч.2.-Мінчорнобиль, УЕЛФ.- К., 1997.
10. «Ой одверни, Боже, хмару». Традиційна музика Полісся.- CD-а/к.- ч 3.-Мінчорнобиль, УЕЛФ.- К., 1997.
11. Gramofonove platne prazskej firmy Radiojournal s nahravkami zakarpatoukrajinskeho folkloru, zhotovene v Uzhorode 18.-23. novembra 1935 (окремий відбиток на CDR).
12. Грають брати Прилипчани.- Аудіокасета.- УЕЛФ.- К.,1977.- №6, 15 –18.

Джерела:

1. Музыкальный энциклопедический словарь - Гл. ред. Г.В. Келдыш; С. 433-434.
2. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України.- К.. 1963.
3. Інструментальна музика. Упорядк., вст. ст та прим. А.І. Гуменюка.- К , 1972.
4. Верховинець В М. Теорія українського народного танцю.- К., 1968 – С 135-139;
5. Стеньшевский Я. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // НМИ и НИМ.-М.,ч.2.-С.48-49
6. Хай М.Й. Музика Бойківщини.- К., 2002.
7. Хай М.Й. Бойківський скрипаль // Музика - 1983.- № 6.- С. 23-24.
8. Франко Іван. Галицько-руські народні приповідки. Етногр.збір.-Львів -1901.-Т.10.- С.9.

9. Гнатюк В. Причинки до пізнання Гуцульщини.- ЗНТШ.-Львів -Т 123-4 -С 21
10. Грінченко Б. Словар української мови.-Берлін -1924 - Т 1.-С.51
11. Narasymczuk Roman Włodzimierz. Tace huculskie Lwyw 1938.- s 204-224
12. Хай М Й. Бойківські танки козачкової групи (Спроба структурного аналізу) // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді.- Тернопіль - 2000 - С.100-108.
13. Фетисов Ілля. Народний термін «коліно» в практиці виконавців-інструменталістів Лівобережжя України // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді.- Тернопіль -2000.-С.29.
14. Сабан Л С Народні танці // Гуцульщина - Історико-етнографічне дослідження - С.353-362.
15. Мацієвський Ігор Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики.- Львів.- 2000 - 26с.
16. Хай М.Й Інструментальна музика // Берви Український традиційний фольклор - АVE- 004- CD EXTRA.- Мультимедійна частина.- Арт- Екзистенція - УЕЛФ. - К , 2001.
17. Пам'ятка-запитальник народознавця / Впорядк. П.Клекоцюка. - Луцьк, 2002. - 36с.
18. Горячева І.П. Жанрова класифікація традиційної інструментальної музики.- НТЕ.- 1985.- № 3 - С 63-69
19. Грінченко М О. Українська народна інструментальна музика // Вибране.-К., 1959.- С.55-65.
20. Водяний Б.О. Народна інструментальна музика Західного Поділля. Проблема еволюції традиційного музикування.- Канд. дис.-К , 1994 ;
21. Украинские народные наигрыши / Сост.В. Гуцал, вст ст. С. Грици.-М., 1986 ,
22. Хай М.Й. Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці).- Родовід -199.-Ч. 16 -С.21-29.
23. Музичний фольклор з Полісся у записах:Ф. Колесси та К. Мошинського.- Упор.,вст ст. прим., перекл. з польськ. С Й. Грици.- К.,1995 -432 с 32
24. Хай М Й Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу // Проблеми етномузикології.- Вип -І -К., 1998.- С. 167-179.
25. Mierczyński S Muzyka Huculsczczyzny - Warszawa - PWM -1965
26. Хай М Й. Семантика інструментальних награвань у сучасному весільному обряді с Зеленьків на Черкащині // Проблеми досліджень усної історії східно-європейських сіл 1920-1940 років.- Черкаси.-1998.-С. 35-36.
27. Коломийки.- Упорядк., передм. І прим. Н С. Шумади.- Нот. матеріал упорядк. З І Василенко.- К.,1969 .
28. Іваницький А. Українська народна музична творчість.- К.,1990.
29. Грица С.Й. Спільність мелодичних типів у слов'янській пісенності Карпат // Фольклор у просторі і часі - Тернопіль, 2000.- С. 21-40.
30. Зінків І Я Трансформація ритмоструктури коломийки // НТЕ, 1982.- № 6.- С 61
31. Омеляшко Р.А. Жанрова структура коломийки.- НТЕ, 1981 -№4 - С. 70.
- 32 Хай М Й. Коломийка у весільному обряді бойків. НТЕ,1984.-№ 3.- С. 50-54.
33. Хай М Й. Музика Бойківщини - К , 2002.
34. Інструментальна музика.- Упорядк., вст. ст. та прим. А.І Гуменюка.- К.,1972.
- 35 Хай М Й. Бойківський «Вертеп» у с. Вовче: до проблеми автентизму традиції // Музика та дія в традиційному фольклорі.- Львів, 2001 -С 17-30.
36. Мацієвський Ігор. До явищ традиційного музичного театру на Підляшші: готуваха // Там само -С 45-48.
- 37 Кушлик Л М. Українські народні музичні інструменти в театральних формах на-

- родномузичної творчості // Там само.- С.87-93.
38. Нечуй-Левицький Іван. Твори в двох томах.- Т. I.-К., 1985.
 39. Грица Софія. Функції словесної та музичної мови в ситуації міжнетнічних контактів // Трансмісія фольклорної традиції.- Тернопіль, 2002.
 40. Балагури Е.А., Гранчак І.М. К вопросу о заселении южной части Украинских Карпат в древности // Там само: 320-334.
 41. Яремко Б.І. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття - Дис. на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства.- К., 1995.
 42. Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению.- М., 1971.- 304 с.
 43. Гнатюк В. Переднє слово до збірника «Коломийки» // Вибрані статті про народну творчість.- К., 1966.- 247 с.
 44. Сабан Л. Народные танцы // Украинские Карпаты. Культура.- К., 1989.- С. 152-156.
 45. Енциклопедія українознавства.- Т. 1.- К., 1993. / ENCYCLOPEDIA OF UKRAINE.- Respons. Editor Volodymyr Kubijovyc.- Paris-New-York.-1995.
 46. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю.- К., 1968.
 47. Федун Ірина. Коломийки в репертуарі бойківського скрипаля Кузьми Воробця // Вісник Львівського університету.- Серія філологічна.- Вип. 31.- С. 233-246.
 48. Хай Михайло. Розгорнуті імпровізаційні форми в народному інструменталізмі бойків (у порівняльному зіставленні з іншими регіональними традиціями українців) // Традиційна народна музична культура Бойківщини.- Львів, 2003 - С. 56-73.
 49. Українська інструментальна музика усної традиції / Зібрав і відредагував Михайло Хай, нотації студентів історико-теоретичного та композиторського факультетів НМАУ ім. П. Чайковського.- К., 2005.
 50. Юдкін-Ріпун Ігор. Фольклорно-барокова конвергенція в Україні // Проблеми етномузикології.- Вип. 2.- С. 24-41.
 51. Koch Kl.-P. Zur Geschichte eines polnischen Tanzes am Hofe Istvan Bathorys (1533-1586) // Studia musicologica, 1972, 14.
 52. Шевчук Олена. До питання про ладо-звукорядний устрій пісенних мелодій (в аспекті зв'язків народного й церковно-моноподійного співу) // Проблеми етномузикології.- Вип. 2.- К., 2004.- С. 58-75.
 53. Хай Михайло. Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації // Проблеми етномузикології.- Вип. 2.- К., 2004.- С. 92-109.
 54. Новикова Лариса. Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя // Проблеми етномузикології.- Вип. 2.- К., 2004.- С. 284-293.
 55. Мурзина Олена. Красне письменство як джерело музично-етнографічної інформації (Слобідська Україна в творах Г. Квітки-Основ'яненка) // Проблеми етномузикології.- Вип. 2.- К., 2004.- С. 317-327.
 56. Квитка-Основьяненко Г. Пан Халявський.- К., 1954
 57. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика - Львів.-1998 -128 с
 58. Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації.-Рівне.-1997.-107 с.
 59. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість.- К., 1966.- 247 с
 60. Смирнов Б. Искусство владимирских рожечников // Русские рожечники - М., 1990 - С. 71-160.
 61. Мушинка Микола. Голоси предків / Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (українською та словацькою мовами).- Пряшів, 2002.
 62. Шухевич Володимир. Гуцульщина.-3 ч.- Львів, 1902
 63. Мазель Л. Стрение музыкальных поризведений.- М., 1986.-528 с

64. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки.- М., 1978.-352 с.
65. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки.- М., 1982.- 328 с.
66. Стоянов Пенчо. Взаимодействия музыкальные форм.- М.- 1985.- 272. —
67. Гуляєва Н.Л. Деякі проблеми вивчення пастівницької інструментальної культури Закарпаття (на прикладі інструментарію групи аерофонів) // Молоді музикознавці України.- К., 2005.- С.
68. Пеліна Г.О. Трембітальні сигнали Закарпатської Гуцульщини // Молоді музикознавці України.- К., 2005 - С.
69. Химич Ольга. Вишита сорочка Середньої Наддніпрянщини у системі національного культурного комплексу або етнічного духовно-матеріального макросвіту // Незглибима «Криниця».- Бровари, 2005.- С. 403-406.
70. Тринчук Вікторія. Скрипкова народна музика західно-поліської традиції / Магістерська робота.- Львів, 2004.

Дискографія:

24. 1. Грають брати Прилипчани - Аудіокасета.- УЕЛФ - К, 1977.- №6, 15 –18
25. 2. Музика родини Тафійчуків.- Аудіокасета.-УЕЛФ.- К., 1977..
26. 3.Гуцульщина Музика українських Карпат. Сім?я Тафійчуків.- №1(українською, польською та англійською мовами).-033 CD-9.- Koka Records.-Warszawa -2000.
27. 4. Гуцульщина. Музика українських Карпат. Сім?я Тафійчуків -
28. №2 (українською, польською та англійською мовами).- 034 CD- CD-10.- Koka Records.-Warszawa.-2002.
29. 5. Надобридень - Аудіокасета.-УЕЛФ.-№ 16,20.
30. Традиційна музики українців.- Аудіокасета.-УЕЛФ.-К -1997.
31. 6. З-під Карпатського хребта -Аудіокасета.- УЕЛФ.-К.-1997.
32. Мелодії скільських гір.-Аудіокасета.- УКСП «Кобза» -К.,1992.
33. 7. Каперуш.- Аудіокасета.-УЕЛФ.-К., 1997.
34. 8. Музичні інструменти Гуцульщини.- Аудіокасета.-УЕЛФ.-К, 1997.
35. 9 Берви Український традиційний фольклор - АVE- 004 – CD EXTRA.- Арт- Екзистенція – УЕЛФ .- К., 2001. Аудіочастина.
36. 10. Карпатія. Етнічна музика України. -KCD 170.- Караван.-К., 2003.
37. 11. «Рано-рано да зйду на гору». Традиційна музика Полісся.- CD-а/к.- ч.1 -Мінчорнобиль, УЕЛФ.- К., 1997
38. 12. «Рано-рано да зйду на гору». Традиційна музика Полісся.- CD-а/к.- ч.2.- Мінчорнобиль, УЕЛФ.- К., 1997.
39. 13. «Ой одверни, Боже, хмару». Традиційна музика Полісся.- CD-а/к.- ч.3 -Мінчорнобиль, УЕЛФ.- К., 1997
40. 14. Gramofonove platne prazskej firmy Radiojournal s nahravkami zakarpatoukrajinskeho folkloru, zhotovene v Uzhorode 18.-23 novembra 1935 (окремий відбиток на CDR).

Ірина ФЕДУН

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ МІЖ ВИКОНАВЦЯМИ ТА СЛУХАЧАМИ У ТРАДИЦІЙНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

(на прикладі троїстих музик Західного Полісся)

Проблема взаємодії між музикантами і слухачами в усній традиції значно важливіша, ніж у писемній. Адже в народній культурі слухач набагато активніший – він був або співучасником синкретичних обрядових дійств, або, принаймні, вірив у їх магічну силу, а не просто слухав. Більше того, взаємодія виконавців і слухачів має вирішальне значення для передачі існування самої традиції, позаяк усна традиція, на відміну від писемної, побутує виключно в акті співдії виконавства й сприйняття, а також у народній пам'яті, що фіксує цей зв'язок. Це характерна особливість народної музики, що заново відтворюється при кожному новому виконанні, при передачі від виконавця до слухача.

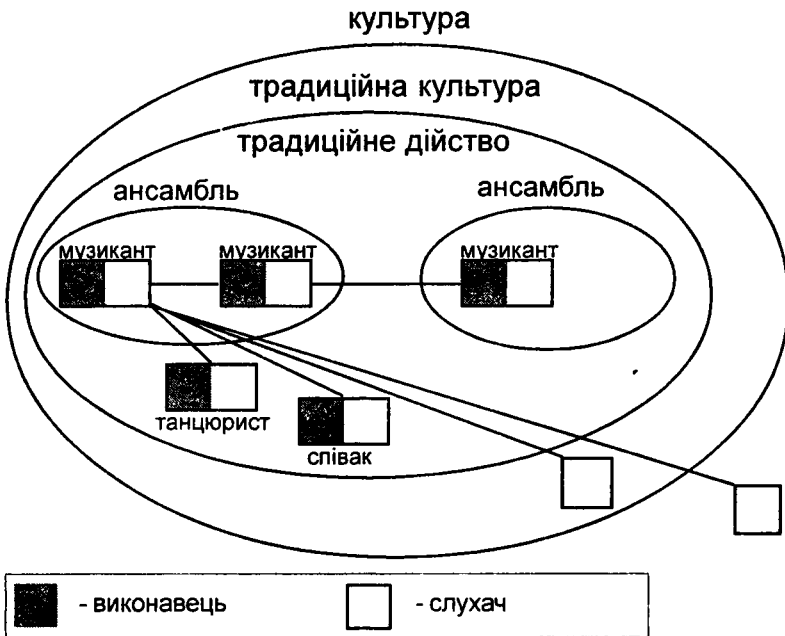
Мета запропонованої статті – розглянути взаємодію між музикантами й слухачами на прикладі троїстих музик Західного Полісся, хоча більшість описаних тут положень будуть універсальними і для багатьох інших культур, у т.ч. світових. Застосовані **методи дослідження** – систематико-типологічний та аналітичний. Передусім з'ясуємо, що ми розумітимемо під поняттями *музиканти й слухачі*.

Перше поняття – *музиканти* – значно простіше й пов'язане із виконавством на музичних інструментах. У нашому випадку це музиканти весільних ансамблів, найдавніший склад яких – 1-2 скрипки та барабан (переважно «решітко»). У ХХ столітті до них подекуди додалися ще й кларнет, гармошка, баян, акордеон тощо. Грали такі ансамблі не лише на весіллях, а ще й на танцях, забавах, під час виконання календарних і родинних обрядів. Однак саме весілля було основою їх діяльності.

Значно скомплікованіше питання, кого вважати *слухачем*. Можемо сказати, що слухач у відношенні до музиканта – це особа, яка його слухає. Але здатністю слухати природно наділена кожна людина*, причому в народній культурі таке слухання може бути (і здебільшого є) не лише пасивним, а й активним. Адже співаки, що підспівують

* Зрозуміло, що краще сприймають і осмислюють музику особи з природними музичними здібностями

музикантам, чи танцюристи, які танцюють під їх музику, також слухають музикантів. Чи ми можемо їх вважати слухачами? Більше того, коли грає музикант – то він слухає сам себе, чи він також є слухачем для себе? Та й узагалі відокремлення слухачів як таких у сучасному розумінні відбулося порівняно недавно, з появою сценічного мистецтва і типове більше для академічної музики*. У народній культурі виконавство і слухання максимально тісно переплетені між собою, відповідно можна виділити різні рівні взаємозв'язків між виконавцями (у даному випадку музикантами ансамблів) та слухачами, і цих рівнів є щонайменше 7:



1. Музикант – пасивний слухач чужого культурного середовища.

Це найвіддаленіший рівень – коли гру музиканта традиційної культури слухає особа з іншого культурного середовища**. Як, наприклад, коли слухач із міста приїжджає в село до музиканта, чи сільський музикант виступає на міському концерті, фестивалі, або ж слухач

* Див., наприклад, Кадцын Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя. - М., 1990. - С.4.

** Тут і далі під «культурним середовищем» (чи «культурною традицією») розуміється територія з відносно єдиним, історично сформованим музичним стилем (наприклад, етнографічний регіон, субрешіон і т.д.).

одного культурного середовища слухає музиканта з іншого тощо. Як у цьому випадку поведуть себе виконавець і слухач?

Завдання музиканта в такій ситуації – зробити так, щоб музика була для слухача максимально зрозумілою і водночас цікавою. Це в першу чергу впливає на вибір репертуару – музиканти підбирають здебільшого популярні пісні і танці.

Також музиканти намагаються вразити, шокувати слухача, довести, що грають не гірше, ніж виконавці інших регіонів чи репрезентанти писемної музики. Інколи це призводить до того, що автентичні виконавці користуються незнанням їхньої традиції слухачами і можуть їх певним чином дезінформувати задля того, щоби підняти себе в їх очах. Наприклад, на одному фестивалі при записі ансамблю із Західного Полісся, у якому грав флейтовий інструмент (що не типово для даного регіону) на запитання автора, чи цей інструмент брали також, коли ходили грати весілля, виконавці відповіли: «Ні, що Ви, на весілля ніколи, це лише для самодіяльності»*. Додатковий інструмент не лише розширював склад ансамблю, що, на думку музикантів, мало більше сподобатися слухачам, але й робив його подібним на ансамблі з інших регіонів України (мовляв, «у нас можуть грати не гірше»).

Як поводитися на цьому рівні слухач? Сприйняття музики пасивними слухачами інших культур залежить виключно від рівня їх підготовленості, тезауруса знань. Очевидно, що чим більше слухачі знають про традицію, тим краще розуміють музику цієї традиції і тим ліпший мають контакт із виконавцями. Розуміння музики на цьому рівні пов'язане головним чином із географічною відстанню до культурного середовища, бо його традиції значно ближчі для мешканців сусідніх регіонів, аніж віддалених. Також, як правило, носії однієї усної традиції більше розуміють носіїв іншої, навіть у різних країнах, аніж представники писемної культури тієї самої традиції (наприклад, музикант польського весільного ансамблю може краще сприйняти музиканта українського весільного ансамблю, ніж мало ознайомлений із автентичною музикою корінний український міщанин).

Тож, залежно від усіх згаданих чинників, на цьому рівні теж можна проводити різного роду градації, ще дрібніші поділи, що, однак, виходить за рамки цього дослідження.

2. Музикант – пасивний слухач із одного середовища

Дещо інакша ситуація у взаєминах між музикантами і слухачами, коли вони належать до однієї традиції. Власне для них існує вся діяльність виконавців, саме ці слухачі – найсуворіші критики їхньої

* Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М.В Лисенка, од зб. ГНІ-12

гри. Це замовники, що оплачують гру музикантів і, врешті, дають дозвіл на неї. У традиційній інструментальній музиці існує навіть окремий жанр для пасивних слухачів – *музика для слухання*, де музикант використовує й демонструє слухачам більший арсенал своїх виконавських засобів, творчих та імпровізаторських можливостей, ніж в інших композиціях. Такі твори для слухання можуть виконуватися як при обрядових нагодах (на хрестинах, весіллі за столом та ін.), так і необрядових (для слухання на танцях, забавах).

На цьому рівні взаємодії слухачі максимально контролюють виконавців з метою охорони власної традиції, а музиканти, відповідно, відповідають на потреби середовища й зобов'язані знати та адекватно виконувати всі необхідні в той чи інший момент твори. Хоча, звичайно, як виконавці, так і слухачі під впливом різних факторів змінювали власну традицію. Музиканти, наприклад, через природну зацікавленість музикою взагалі, купували й вивчали нові інструменти, таким чином запроваджуючи їх у власне оточення, а слухачі замовляли виконувати музикантам новомодні твори. Так, ансамблісти Західного Полісся розповідали, що навіть спеціально вивчали деякі популярні твори з платівок, щоб також бути «модними», а відповідно й авторитетнішими та краще оплачуваними за інших.

Між виконавцем і слухачами в одній традиції існує певна психологічна опозиція, оскільки музикант – не такий, як інші, і має в середовищі особливий статус, винятковий іноді до такої міри, що найталановитіших музикантів часто наділяють надприродними властивостями (побуває чимало легенд про те, що музиканти одночасно є й чаклунами, чи – що типовіше для території Західного Полісся – просто пов'язані з вищими силами). Музиканти пізнають частину якоїсь культури, витрачають на це чимало часу й мають до того особливі здібності. Вони входять у систему пізнання світу і, з іншого боку, відображають цей світ. Адже в якому середовищі вони живуть, такими вони і є. Тому музиканти й середовище дуже тісно взаємозалежні і творять єдину систему.

3. Музикант – активний слухач-танцюрист.

Значно тісніша взаємодія між *музикантами й активними слухачами*, а, по суті, співтворцями дійств чи музики. Зокрема, це стосується *танцюристів і співаків*.

Так, до *танців* грали «весільні» ансамблі, причому не лише при виконанні обрядів, а й на спеціальних танцювальних забавах. Відповідно, вони мали й безпосередній контакт із слухачами-танцюристами.

Як співвідносяться між собою *музиканти і танцюючі*? Важливий

об'єднуючий елемент між ними той, що вони пов'язані з рухом і мають єдину виконавську природу у кінетиці, моториці*. Іноді вони навіть переймають функції один одного – так, музиканти при грі часом пританцювують (особливою віртуозністю в цьому вирзняються окремі західнополіські барабанщики). Натомість танцюристи іноді виконують музичні звуки – плескання у долоні, удари ногами, тобто самі стають «виконавцями».

Існує три групи можливих взаємин між музикою й танцем, про що пише А. Санґе: 1) коли музика підпорядковується танцеві; 2) коли танець підпорядковується музиці; 3) коли ці два компоненти є рівнозначні**. В українській традиційній інструментальній музиці виконавець був своєрідним диригентом для танцюючих, саме він, як правило, керував процесом танців, вибудовував ціле, вибирав епізоди***. Музикант зобов'язаний був тонко відчувати настрій танцюючих і швидко реагувати на зміну ситуації. Танцюрист зі свого боку повинен був орієнтуватися у музичній побудові, щоби знати, в який момент змінювати танцювальні фігури.

Серед танцюристів у традиційній музиці були також свої лідери, але, загалом, музиканти займали вищий статус в середовищі, про що свідчить хоча б те, що кращим танцюристам, на відміну від музикантів, ніколи не платили.

4. Музикант – активний слухач-співак.

Ще тісніший зв'язок існує між *музикантами й слухачами-співаками*. Спів є вагомою частиною самої музики, а не просто виконуваних рухів чи дій під музику. Так, і музиканти, і співаки оперують звуком, що реалізується на єдиному психофізіологічному ґрунті – через трансформацію жестів-рухів людини в музичні звуки****.

Спільною у співі та грі є їх комунікативна функція, передача певної інформації. Але якщо у співі інформація передається через слово й іноді загальний настрій музики, то в грі це суто музична мова, і її розуміють лише ті, хто володіє цією мовою.

* Про це писав І.Мацієвський Див.: Мациевский И. Традиционная инструментальная музыка и хореография: к проблеме системного сопоставления // Вопросы инструментоведения: Вып.3. - Санкт-Петербург, 1997 - С 77

** Sanger Annette. Music and musicians, dance and dancers: socio-musical inter-relationships in Balinese performance // Yearbook for traditional music. - 1989 - Vol. 21. - P.60.

*** Мациевский И. Традиционная инструментальная музыка и хореография: к проблеме системного сопоставления – С 77

**** Див.: Белявский Л. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. В 2 ч. – Москва, 1987. – Ч. 1. – С. 106-115; Мацієвський І. Інструменталізм та вокальна музика // *Мацієвський Ігор. Ігри й співголосся. Контонація Музикологічні розвідки* – Тернопіль, 2002. – С. 13

Існують взаємовпливи й на рівні самої музики. Так, музиканти використовують для своїх творів мелодії пісень, тобто відбувається певне жанрове перетворення. Зокрема, на Західному Поліссі доволі активним було пристосування відомих пісенних мелодій до напливових танців (польки, вальсу, фокстроту тощо). У таких випадках структура інструментальної музики залежить виключно від строфічної будови пісні, що будується за принципом варіаційної повторюваності того самого куплету, чи куплету і приспіву. У свою чергу, інструментальна музика також впливає на спів – зустрічаються явища на межі вокальної та інструментальної музики – наприклад, карпатські пастуші сигнали, коли тембр голосу звучить значно подібніше до звучання інструменту, ніж до співу.

На виконавському рівні іноді самі музиканти одночасно й співали при грі. Серед музикантів весільних ансамблів Західного Полісся співали, як правило, виконавці на другорядних інструментах – барабанщики, гармоністи, – ті, кому фізично легше було це робити.

Музиканти та активні слухачі одного середовища були співтворцями музики, а отже, додатково оцінювали одні в одних не лише якість виконання, а й можливості спільного музикування. Хоча не виключено, що в окремі моменти активні слухачі перетворюються на пасивних – перестають підспівувати чи танцювати і просто слухають інструменталістів.

5. Музикант – активний слухач. музикант іншого ансамблю.

Це рівень взаємодії між двома різними ансамблями, що належать до єдиної культурної традиції (одного населеного пункту чи близьких стилістично теренів).

Між музикантами в українській традиційній музиці була доволі жорстка конкуренція. Неодноразово в експедиціях доводилося стикатися із тим, що коли запитуєш у музиканта: «Хто у вас в селі тут найкраще грає?», він відповідав: «Звичайно, що я найкраще, кращих за мене тут немає». Коли йдеш до іншого і запитуєш те саме, то той відповідає, що він найкраще грає і що той, в кого запитали першого, – узагалі грати не вміє. Музиканти всіма можливими засобами домагаються власного визнання, тому коли необхідно було отримати об'єктивну інформацію про того чи іншого виконавця, доводилося про це запитувати не самих інструменталістів, а власне їхнє оточення, інших мешканців села.

Найчастіше музиканти бачать свої розбіжності у виконавстві, саме на ньому зосереджені критичні висловлювання в адресу супротивної сторони, бо якість гри музикантів-професіоналів узагалі не викликає сумнівів (оскільки вона детермінована потребами середовища).

Бувало так, що в певних ситуаціях музиканти різних ансамблів стикалися разом (в т.ч. на Західному Поліссі) – наприклад, коли в селі було два весілля, то музиканти з обох весіль могли зійтися до купи і влаштувати музичні змагання. Хто кого перегравав, той діставав винагороду, а відповідно й більший авторитет в оточуючих.

Отже, сприйняття музиканта іншим музикантом на цьому рівні максимально строге й критичне.

6. Музикант – активний слухач, музикант одного ансамблю.

На цьому рівні *слухач* належить до того самого ансамблю, *однієї команди*. На об'єднання (як правило, доволі мобільне) музикантів для спільної гри в ансамблі впливає чимало факторів. Найпоширеніші форми інструментальних капел – сімейні колективи чи групи, сформовані за бажаннями й можливостями виконавців.

Серед інструменталістів ансамблю існує чітка ієрархія, де керівником і головним організатором вважається виконавець на сольному інструменті. На Західному Поліссі це виконавець на скрипці, першій скрипці, гармошці та ін. Саме він створює колектив і керує ним, ділить фінансову чи іншу винагороду*, іноді й володе інструментами ансамблю. Та головне, він повинен не лише вести сольну партію, але і весь ансамбль, орієнтуватися в усіх партіях.

Головне ж завдання решти інструменталістів – уміло акомпанувати солістові і швидко реагувати на його команди. У кожному ансамблі існували власні знаки (вербальні чи невербальні) для того, щоб показати початок, закінчення чи зміну твору або його частини, модифікацію темпу чи динаміки, – все це сприяло кращій зіграності й гармонії в колективі. Надзвичайно важливими для ансамблістів були «музичне взаєморозуміння» і підтримка між собою.

Як бачимо, на цьому рівні конкуренція між виконавцем та слухачами була мінімальною, оскільки головним завданням усіх другорядних музикантів ансамблю було розуміння соліста й цілковите підпорядкування йому. Хоча, з іншого боку, кожен намагався показати себе якнайкраще перед іншими категоріями слухачів, особливо власного середовища, що сприяло підвищенню статусу в ієрархії ансамблю (переході від виконання другорядних партій до солюючих).

7. Музикант – активний слухач в одній особі.

Це найвищий, можна сказати *діалектичний* рівень поєднання музиканта й слухача в одній особі.

Важливим для музиканта традиційної культури було вміння чути самого себе. В силу добрих природних здібностей це не було про-

* Див., наприклад, Dahlig Piotr. *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawcow w Polsce* - Warszawa, 1992. - S 72

блемою для виконавців, хоча іноді бувало, що музиканти не мали доброї координації між власною грою і слухом – вони прекрасно чули недоліки гри інших, однак не помічали їх у себе (особливо, якщо вивчали твір за допомогою «моторної, зорової» пам'яті) і, відповідно, могли грати фальшиво. Слухання й контролювання самого себе звичайно ж значно простіше в сольній музиці, аніж в ансамблевій. Тут музикант може дозволити собі більше свободи в темпі, ритміці, виборі тем, модулюванні і т.п. А певні дрібні помилки в техніці гри чи й самій музиці можуть бути малопомітними для інших слухачів.

В ансамблі ж повинна бути колективна зіграність, і, окрім слухання себе, музикант одночасно слухає й інших виконавців та виділяється з-поміж них лише в потрібний момент. Музикант в ансамблі не може допустити таку ж свободу виконання, як у сольній грі. Хоча й тут якісь незначні неточності (уже іншого роду, ніж у сольній грі, – головним чином мелодичні, а не ритмічні) можна приховати в загальному насиченому звучанні ансамблевої фактури.

Як говорилося, у традиційній інструментальній музиці існують спеціальні твори для слухання. Та водночас є композиції, які музиканти можуть грати виключно в ансамблі (переважно танцювальну музику). І виконавцям важко виконувати такого роду твори сольо, без підтримки інших інструментів (особливо ритмічних), тому що музиканти сприймають цю музику виключно як ансамблеву.

При грі, а, відповідно, і слуханні себе увага музикантів-професіоналів найбільше сконцентрована на побудову форми в музиці, оскільки інструментальне виконавство безсловесне, то і його сприйняття направлене перш за все на музичну форму. Народний музикант цілеспрямовано конструює цю форму, контролює динаміку твору, інтонаційно-ритмічний розвиток і загальну архітектоніку*.

Очевидно, що чим краще музикант почує й відчує сам себе, тим краще його почують і зрозуміють оточуючі.

Тож бачимо, що музична традиція існує та підтримується через безпосередній контакт виконавця й слухача, тому й існує в музикуванні та його миттєвому сприйнятті, пасивному чи активному. Прикметно, що та сама особа може бути одночасно як пасивним слухачем (оцінювати гру музиканта іншого чи власного середовища), так і активним (безпосередньо брати участь у музичному процесі, водночас слухаючи виконавців і себе). Так само й музикант може бути водночас і слухачем, причому різного рівня. Отже, практично, можливі як повне взаємопроникнення й взаємозаміна понять «виконавець» і «слухач», так і їх антагоністичне віддалення.

* Мациевский И. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // *Современность и фольклор: Статьи и материалы*. - М., 1977. - С 80.

Володимир КУШПЕТ

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПОХОДЖЕННЯ МАНДРІВНИХ СТАРЦІВСЬКИХ ОБ'ЄДНАНЬ СТИХІВНИЧИХ, КОБЗАРІВ, ЛІРНИКІВ

Старцівська інституція (кобзарів, лірників, стихівничих) мала настільки розвинену систему функціонування на українських теренах, що постійно виникають запитання щодо передумов, причин, часу й мети її появи. Чому це явище, характерне для України та Білорусії, було відсутнє в Росії? За словами бандуриста панотця П.Древченка, «От у Росії, там немає в устах запам'ятованих устинських книг, і в їх не було цехів просящої панибратії і цехмайстерства, як у нас...» [1]. Відповіді на ці та багато інших питань можна знайти при порівняльному аналізі історії нашого краю із сусідніми народами.

Стосунки слов'ян із народами Сходу мають давні історичні традиції. Та досить визначальним в історії формування етнічної ідентичності слов'янських народів був період монголо-татарської навали: «...коли в першій чверті XII століття в південно-східних наших степах показала перша татарська орда, вона не застала на Русі єдиної держави... земля давно вже розпалася на окремі землі-князівства, і серед цих земель Київ уже не відігравав ролі політичного центра. Такий центр утворився на західноукраїнських землях» [2]. Татарська навала прокотилася зі сходу на захід, «і тільки на Шлеську під Легніцем зупинили їх заковані в залізо чеські й німецькі лицарі» [3], після чого Батий пройшов у зворотному напрямку, зупинившись аж над Волгою.

Вторгнення ординців на слов'янські землі призвело до створення певних сфер впливу, що досить суттєво вплинуло на формування етнічних відмінностей у трьох народів, відомих сьогодні як українці, росіяни та білоруси. «На Великорусі, (нині Росії) завдяки більшій географічній близькості й зручності сполучення по Волзі татари безпосередньо налягли на князівства, взяли в свої руки справу затвердження князів, близько втручались в їхні внутрішні стосунки. Населення було обложено поголовною даниною, яку збирали татарські урядовці. Аж з другої половини XIV ст. місцева людність почала емансипуватися з-під татарської зверхності. Але довге перебування під цією зверхністю на-

клало свій відбиток на цілу дальшу історію великоруського народу й на саму його національну вдачу, надавши їй рис грубости, жорстокости й деспотизму» [4].

Інша ситуація склалася в Україні. Спочатку князю Данилові Галицькому вдалося об'єднати волинсько-галицькі землі та навіть отримати королівську корону. Пізніше, після смерті синів Лева II та Андрія, престол перейшов до їх родича, польського князя Болеслава Тройденовича, якого отруїли галицькі бояри. Ці землі опинилися під протекторатом Заходу, що й вплинуло на подальший перебіг історії цього краю. Подальший процес інтеграції руських земель у спільну державу відбувався без будь-якого фізичного тиску з боку Литви. Після 1240 року *«знатнѣйшія же фамилии съ немногими Княжескими сімействами удалились в сосѣдственное Княжество Литовское, и тамо пребывая, многія соединились родством с владѣтельными и вельможескими фамиліями тамошними, и с помощію сего подвинули Литовского владѣтельнаго Князя Гедимина освободить их землю отъ владенія татарскаго и соединить ее съ своею державою под одно право и начальство. Посему Гедимин в 1320 году, пришедши в пределы Малоросійскіе съ воинствомъ своимъ Литовским, соединеннымъ съ Рускимъ... выгнали из Малоросіи Татар, победивъ ихъ на трехъ сраженіяхъ, и на последнемъ главномъ при рѣкъ Ирпень(е), где убиты Тымур и Дивлетъ, Князья Татарскіе, Принцы Ханскіе»* [5]. З того часу починається литовський період в історії України.

Як зазначав Г.Кониський в «Історії Русов», *«...по самим трактатамъ, привилегіямъ и пактам, соединяющимъ Рускій народъ съ Литвою и Польшею, видимо есть, что онъ соединялся и договаривался, яко вольный и свободный, а отнюдь не завоеванный»* [6]. 1386 року, коли великий князь литовський, одружившись із королевою Польською, був визнаний королем Владиславом I, *«то и Малоросія, под древнимъ названіемъ Руси, соединилась тогда вместе съ Литвою въ Королевство Польское на трактатахъ и условіяхъ, равномѣрно всѣмъ тремъ народамъ служащихъ... «Принимаемъ и соединяемъ, яко равныхъ к равнымъ и вольныхъ к вольнымъ» Сіе постановленіе отъ времени до времени каждымъ Королемъ при коронаціи подтверждено было подъ названіемъ Пакта Конвента; и... учреждены в трехъ оныхъ націяхъ три равные Гетмана, съ правомъ намѣстниковъ Королевских и верховныхъ военачальниковъ и съ названіемъ: одного короннымъ Польскимъ, другаго Литовским, а третьяго Руским»* [7]. Уже наприкінці XIV ст. під рукою князя Вітовта опинилися «біло-

руські і всі (окрім Галичини) українські землі» [8]. Мабуть, то була перша державна структура, яка утворилася мирним шляхом.

Україна знаходилась на півдні королівства по сусідству з кримськими, буджацькими, ногайськими татарами. А ті перебували у певній залежності від Османської імперії.

Що ж являла собою Османська імперія в той період? Як на слов'янських землях, так само й на мусульманському Близькому Сході після 1220-х рр. монгольська навала спричинила певні геополітичні зміни. Сельджуцький султанат в Анатолії став васальною державою Ільханідів в Ірані. Відбулася міграція на захід могутнього тюркського племені туркменів, спочатку з Центральної Азії до Ірану та Східної Анатолії, а пізніше на кордон поміж Візантією та Сельджуцьким султанатом. Шукаючи можливості переселитися до багатих долин із візантійського боку кордону, кочові туркменські племена підбурювали людей до газі – Священної війни проти Візантії. Приблизно 1302р. Осман Газі взяв в облогу колишню візантійську столицю і завдав поразки військам імператора. Саме після цієї перемоги постало Османське князівство. Ідеали Священної війни (поширення царства ісламу) були важливим чинником у формуванні Османської держави, проте *«священна війна була спрямована не на знищення, а на підкорення неправовірного світу. Османи побудували свою імперію завдяки тому, що об'єднали мусульманську Анатолію та християнські Балкани під своїм правлінням. Ця імперія виникла водночас як покровителька православної церкви та мільйонів православних християн. Іслам гарантував збереження життя та власності християнам і євреям за умов їхньої покірності та сплати подушного податку. Це дозволяло їм вільно відправляти свої релігійні культу та влаштувати життя за власними релігійними законами»* [9]. *«Під кінець XIV ст. нащадки Османа, прикордонного газія... утворили імперію, що простяглася від Дунаю до Єфрату. Правителем цієї імперії був Баєзід I, відомий як Йилдирим, Блискавка. У 1396р. він розбив під Нікополем військо хрестоносців, що складалося з цвіту європейського лицарства; він зчепився із Мамлюцьким султаном, наймогутнішою у той час ісламською державою, і захопив його міста на Єфраті. Нарешті, він кинув виклик великому Тимурові, новому правителю Центральної Азії та Ірану»* [10].

Потрібно зазначити, що разом із приєднанням нових земель до імперії, активно розбудовувалась уся державна інституція, включно з освітою, наукою, культурою. *«Османська освіченість була пов'язана з традиційною ісламською концепцією, що розглядала релігійне вчення єдино з істинною наукою, головною метою якої було розуміння Слова Божого»* [11]. Перше османське медресе було засно-

вано 1331р. і передано славетному вченому Давуду з Кайсері. Пізніше, коли відкривались нові медресе, султани запрошували до них учених із старих культурних центрів Анатолії або з цілого ісламського світу: Персії, Туркестану, Єгипту або Сирії. *«Упродовж періоду становлення османської культури у XIV-XV сторіччях османські улеми подорожували до Єгипту, Персії і Туркестану, щоб завершити свою освіту під керівництвом великих вчених цих країн. Для вивчення коранічної екзегези та юриспруденції вони їздили головно у Єгипет та Персію: там побували Мегмед аль-Фанарі, Алі аль-Фанарі, Шейх Бедреддін та інші... Для навчання математики османські улеми звичайно їздили у Самарканд»* [12]. До початку XVI ст. Османська імперія серед усіх ісламських спільнот була однією з найвідкритіших країн для іноземних культурних впливів. Учені створили щось на зразок енциклопедій ісламських наук, що призначалися для практичних потреб. Османський енциклопедист Агмет Ташкьопрюлюзаде (1495-1561) визнавав чотири стадії знань – духовні, інтелектуальні, усні та письмові. Саме він *«не вважав музику й танці у церемоніях містичних орденів супротивним релігії, оскільки вони пробуджали в душі любов до Бога та божественний екстаз. Зв'язок між музикою та духом є божественною тасмницею запевняв він, а душа, натхнена танцями, досягає божественного знання. Тому музику й танці слід було забороняти лише тоді, коли вони збуджували мирські бажання»* [13].

Усі навчальні заклади – медресе – були розподілені за рангами та поділялись на дві категорії Перші, відомі як *харіч* – зовнішні, надавали підготовчі знання з арабської мови та інтелектуальних наук. Другі, *дахіль* – внутрішні – з релігійних наук. В Османській імперії існувала сувора ієрархія серед улемів (викладачів) – мюдеріси, муфтії, кадії, а також жорстка система службових підвищень. Бібліотеки, які були засновані в мечетях, лікарнях і *текке* (у місцях скупчення певних релігійних об'єднань), мали величезне значення в османському суспільстві.

Освічені кола населення Центральної Анатолії прилучилися до високої перської культури, тоді як на периферії панувала турецька культура газіїв та дервішів із її модою на містику та лицарство. Вони насаджували еретичні форми ісламу, що походили від шаманських вірувань та відповідали племінній суспільній організації. Одним із таких шейхів-бабаїв, засновників містичних сект-орденів, був Сари Салтук, який утік у північні степи Причорномор'я до могутнього мусульманського монгольського правителя Ногая. Добруджа і Крим стають центром його діяльності, терен якої охоплював також Балкани, Польщу, Русь. Як газій і дервіш, що поширював іслам у Європі, Сари

Салтук став епічним героєм. Популярні героїчні легенди, що розходилися по світу, «містили старі турецькі епічні мотиви та багато елементів з місцевого анатолійського та балканського фольклору, а також з християнських та язичницьких традицій. Інколи буває важко відрізнити Сари Салтука від якогось християнського святого» [14].

На теренах Османської імперії існувало досить багато різних містично-радикальних рухів, які зазвичай закінчувались повстаннями їх прибічників. Так, на рубежі XIV-XV ст. відбулося повстання на чолі з шейхом Бедредіном, засновником ордену байрамів. У своїй праці з релігійних наук, а особливо з ісламського права, він піднісся до рангу великого вченого. Як проповідник «Бедредін не вірив у судний день чи то воскресіння тіла, а вірив, що Христос помер як матеріальне тіло, але що своїм духом він вічний. Він тлумачив усі догми ортодоксального ісламу, як це робили до нього езотеричні філософи» [15]. Його учень Мустафа Бьорклюдже взагалі відкидав відмінності поміж мусульманинами та християнами і поводився з останніми так, наче ті були ангелами. Тому в повстанні цього духовного ватажка брали активну участь і його християнські послідовники

«Релігійні ордени в Османській імперії можна поділити на дві основні групи. Перша складалася з усталених орденів, осередки яких підтримувалися на кошти вакфів, заснованих султанами та визначними людьми; вони мали чітко вироблену організацію та встановлені ритуали й церемонії... Звичайно вони осідали по містах і набирали до своїх лав новачків з-поміж вищих рангів суспільства. Кожен орден мав свій прапор та головний убір, а також форму декламування та церемоній». Іншу групу складали ордени, які «нехтували славою і повагою, а самі прагнули стати об'єктом звинувачень і осуду... Вони відмовилися від будь-якої хвастоциві, від будь-якої зовнішньої організації й символіки, а їхні способи богослужіння були таємними та езотеричними. Вони не мали жодних зв'язків з державою і так чи інакше виступали проти влади. Вони призвичаїлись жити плодами своєї праці... У цій групі були мандрівні дереїші, відомі як календерії, гайдарії, абдали або бабаї, гамзавії та мелямії... Це були тарікати, які сприймалися певними соціальними прошарками, настроєними проти політичного режиму» [16].

Ордени мали певні філософські концепції, на які й спиралися у своїй діяльності. Так, у бекташійстві, як і в суфійських традиціях, новачок відкривав четверо дверей. «Перші двері – це «шаріат», ортодоксальний ісламський закон; другі двері – це «тарікат», вчення релігійного ордену; треті двері – «маріфет», містичне знання Бога; а четверті – це «гакікат», безпосередній досвід суті Суцього» [17]

В ордені існувала ієрархія. На чолі ордену стояв *пир*, або *деде*; за ним – *халіфе*, або отці, далі – *мюріди*, або *мугіби* (друзі). Голова ордену обирав отців з-поміж своїх дервішів, які очолювали власні гурти, керуючись настановами *деде*. Кандидати до вступу звалися *ашік* (коханці). Після посвячення вони ставали *мугібами*. Повноправними членами ордену ставали ті з *мугібіє*, хто пройшов обряд «*присвячення його буття*» та ставали дервішами. Для наступного сходження в ступень отців існував свій ритуал. Отець в ролі *муршида* – духовного наставника, вимагав абсолютної покори і відкривав дервішам одну за одною таємниці, відповідно до їхніх здібностей. «*Отець завідував багатьма справами бекташійської громади. Він провадив весілля та поховальні обряди, вислуховував сповіді, йому на благословіння приносили немовлят*» [18].

Покровителем Мевлевійського дервішського ордену був Мауляна Джалал-ад-Дін Румі (і 207-1273), який під час своїх зібрань доводив людей до стану божественного екстазу. «*Він поєднував традиції дервішів-танцівників бабаїв та глибокий містицизм меляміїв, які над усе підносили релігійні закони*» [19]. Поселення мешканців тих орденів у великих містах діяли як культурні центри. «*Звичайно ж, містечество вважалося знаряддям містицизму; сема – це був ритуальний танець, що повторював рух небесних тіл, а мевлейська музика – це була божественна мелодія, яка надихала містичними почуттями й вводила в екстаз*» [20].

Як бачимо, Османська імперія була політичним та культурним лідером не тільки мусульманського світу. У порівнянні з паралізованим татарською навалою суспільним станом Русі чи язичницькою Литвою, яка не мала навіть власної писемності і тільки після об'єднання почала використовувати руську мову для спільних державних потреб, Османська імперія виглядала досить культурно розвинутою навіть для Європи. Враховуючи існування природного механізму – інтеграції культурних надбань, можна визнати істотний вплив такого сусідства на етнічні культури України, більшості балканських та східноєвропейських народів. Саме цьому сусідству можемо завдячувати існуванням східних зразків одягу (шаровари та ін.), тютюну та люльки, звичок до зовнішнього туалету (голитися, залишаючи вуса, чуприну чи оселедець), величезної кількості слів тюркського походження, своєрідних музичних звукорядів та багатьох музичних інструментів (лютні, кобзи т. ін.). Старцівські об'єднання, які так само мали глибоко релігійне підґрунтя, закриті для непосвячених форму існування, систему духовної освіти та впливові способи дії на людей, ймовірно також перейняли певний досвід від містичних османських орденів.

З іншою сусідкою – Польщею, протягом багатьох століть відносини

складалися досить неоднозначно. Практично після 1320р., коли відбулося об'єднання Русі з Литвою, поступово розгортаються стосунки і з Польщею. Тим паче, що 1386р., після одруження литовського князя Ягайла з королевою Польщі Ядвігою, відбулося реальне об'єднання Польщі з Литвою та Руссю. 1409 року королем Владиславом були підтверджені, стосовно Русі, пакти рівноправного з'єднання. Тому надалі історію України, Литви та Польщі потрібно розглядати в контексті спільної держави.

Вплив московського царства на Русь практично не існував. *«Между Москвой, Польщей и Турцией простирались неизмеримые пустынные степи, так что ни одно из этих государств не знало, где оканчиваются его границы»* [21]. Якщо від Московії Україна була відокремлена як політично, так і географічно, то для Литви та Польщі вона була дуже важливим стратегічним партнером, що прикривав південні кордони спільної держави.

Після визволення Русі від татар *«в силу внутреннего литовского распорядка князь и крупные паны в русской земле были пограничными королевскими старостами... паны скликали охотников до военных походов, водили их против татар и приучали к военной жизни. В первое время казаки были не более, как старостинскою пограничною стражей, но выражение «ходить в казаки» показывает, что козачество существовало также и независимо от пограничной службы... Каждая козацкая группа звала своего предводителя гетманом...»* [22]. 1533 року королівським наказом створено постійний козацький прикордонний підрозділ у 2000 чоловік. А з того часу, як *«Ружинский объединил казаков под одну гетманскую булаву, козачество почувствовало себя силой и стало считать себя свободным сословием, которое не отбывает никаких податей и повинностей и знает только одну военную службу»* [23]. Інше, низове козацтво офіційно начебто належало до королівської служби, та насправді було вільне й не підпорядковане аніякій владі. Такий спосіб життя вимагав знаходити можливості для існування *«подобно татарам казаки жили добычей, которую брали, где только было можно и служили тому, кто больше платил»* [24]. Тому своїми вчинками вони часто створювали прецеденти, які інколи викликали міждержавні конфлікти. Наприклад, 1593 року, під час польсько-турецького перемир'я, козаки пішли воювати з турками на боці германського імператора Рудольфа II.

Кількість таких незалежних військових угруповань час від часу збільшувалась і ставала загрозливою для нормального функціонування держави. *«Баторій, желая обезопасить себя, решил разделить украинских казаков ... «кто хочет оставаться в воле коро-*

певской, те будут вписаны в реестр и права их будут подтверждены сеймовой конституцией... в реестр внесены были 6000 козак... Реестровые козаки свободно владели своими землями, не платили никаких податей, не отбывали других повинностей, кроме военной, и получали жалование по кожуху и по червонцу в год на человека» [25]. Ось так з'явилися в Україні т. зв. реєстрові козаки, які брали активну участь разом із коронним військом у всіх компаніях.

1436 року король Владислав Янгеллон II *«через послів своїх подтвердил миръ съ Турками, прекративъ прежде бывшія съ ними пограничныя распри и несогласія» [26].* Якраз у цей час Османська імперія була в стадії війни з *«Цесаремъ Нѣмецкимъ за Сербію и Венгрію» [27].* Та вже 1439 року король розірвав угоду та виступив проти турків. Отримавши кілька перемог, він додав до свого титулу ще й корону угорську. Підпис мирних угод та їх розрив продовжувались і надалі. Військові успіхи переходили від однієї сторони до іншої.

Проте, нас цікавить не сам розвиток історичних подій, а лише констатація факту, що головні військові дії поміж Польським королівством та Османською імперією (так само, як і постійні сутички з ординцями) розгорталися на теренах Русі-України. Саме в цей історичний період формується нова українська нація, що прийшла на зміну староруській. Політичні, соціальні, географічні умови життя перетворили Україну на суцільний козацький регіон із характерним укладом життя та власними звичасвими законами. Ось ті причини, за якими тутешні хлібороби перетворилися на воїнів. Залишилося тільки формально розділити козацький край на полки, що й було зроблено гетьманом Ружинським: *«по изволенію Короля Сигизмунда Перваго... учредилъ въ Малоросіи двадцать непремънныхъ Козацкихъ полковъ, по двѣ тысячи каждый, назвалъ ихъ по знатнейшимъ городамъ, как-то: Кіевскій, Черниговскій, Съверскій, Переяславскій, Каневскій, Черкасскій, Чигиринскій, Уманскій, Корсунскій, Бряцлавскій, Калжинскій, Кропивянскій, Острянскій, Миргородскій, Полтавскій, Гадяцкій, Нѣжинскій, Лубенскій, Прилуцкій и Винницкій» [28].*

Та мабуть головним здобутком етнічної еволюції було вироблення здатності до виживання на власній землі поміж двома воюючими світами – Заходом та Сходом. Відсутність такої здатності в деяких інших народів (мабуть, крім євреїв) призвело до втрати їхньої ідентичності та зникнення зі світової етнічної арени. Тому українським Мойсеєм можна визнати історичні обставини, що склалися з Божої волі і які протягом багатьох століть формували в українцях здатність до виживання.

Однією з характерних ознак етнічної ідентичності є присутність у суспільстві культурної самодостатності. Що стосується українського

мелосу, то саме цей історичний період (XIII-XV ст.) наклав значний відбиток на його становлення. У козацькому середовищі з'являється музичний інструмент кобза. Цей, колись східний, інструмент, потрапивши до рук талановитого українського народу, перетворився не тільки в народний музичний інструмент, але й у найпопулярніший музичний атрибут в українському побуті. То був, кажучи сучасною мовою, «стильний предмет», без якого не відбувалося жодної «вечірки» в усіх соціальних верствах.

Про існування музичних інструментів під спільною назвою «кобза» серед багатьох європейських народів сповіщають історичні, літературні, народнопісенні старожитні джерела. Тому називати усю величезну кількість людей в Україні та Польщі (уже не кажучи про Литву, Чехію, Словачію, Молдову та ін.), які співали в супроводі цих музичних інструментів, кобзарями, є необ'єктивним висновком. Видається найбільш вірним розглядати той етап як золоту добу в історії лютне-подібних музичних інструментів, включно з українською кобзою.

На запитання, чи існували до XVI ст. старцівські кобзарсько-лірницькі об'єднання, однозначно відповісти досить складно. Скоріше за все, побутували якісь мандрівні гурти на зразок «калік перехожих», та навряд чи під час випрошування пожертв вони використовували популярні тоді світські музичні інструменти. Для появи мандрівних співців-музикантів духовного спрямування тоді ще не було передумов, оскільки у спільній польсько-литовсько-руській державі побутувала етнічна та релігійна толерантність. У козацьких осередках пліч-о-пліч з українцями перебували поляки, литовці та ін., які співіснували разом не стільки за релігійними, скільки за законами лицарства. Особливо після значних перемог українського козацтва над татарами та турками (1516р.) під булавою гетьмана Євстафія Ружинського, як писав у книзі «Історія Русов» Георгій Кониський: *«Поляки, обращаясь часто с войсками Малоросійскими и почитая ихъ храбрость и мужественный характеръ, завели съ ними тьсную и искреннюю дружбу и служили многие из нихъ въ полкахъ Малоросійскихъ, поставляя себя за честь, даже знатное шляхетство, именоваться Козаками»* [29]. Більш того, певний час релігійна толерантність було рисою внутрішньої державної політики: *«Дух истинной веротерпимости и свободы совести усилится в царствование Сигизмунда-Августа II. То было время реформаций, когда иноверчество так быстро распространилось в Польше, что в сенате кроме католических епископов, все почти сенаторы за малым исключением были диссиденты»* [30].

Та поступово узурпація влади прибічниками римо-католицьких поглядів призвела до радикальних змін у міжконфесійних відносинах.

До того ж, «на сході серед маси дрібних великоруських князівств виріс осередок, який так само почав об'єднувати біля себе землі великоруські. Цим осередком стала Москва... Московські князі встигли до кінця XV віку створити сильну, централізовану державу. Вони анексували Тверь, Рязань, Новгород і почали приєднувати сіверські князівства. Тут вони зустрілися з Литвою... великий князь Іван III починає підносити претензії на землі білоруські й українські, як на історичну спадщину Рюрикового дому. Він титулує себе «Государем усієї Русі»... Для Великого Князівства Литовського виріс грізний суперник» [31]. Та якщо для Литви, яка частково зберегла язичництво, а частково, разом із культурною інтеграцією руської аристократії, прийняла православ'я, релігійні уподобання не були вирішальними, то для її наступниці – католицької Польщі – релігія стала політичним важелем. Усі подальші зусилля радикалів-католиків спрямовувалися на об'єднання спільної держави під єдиною церквою. Але таке політичне рішення, як виявилось, втілити в життя було неможливо.

Потрібно додати, що протягом XV-XVI ст. продовжувалася боротьба за наслідування королівського трону між прибічниками польської та литовської коаліції у сенаті. Русинська сторона поступово розгубила свої рівноправні позиції і все більше сприймалась у сеймі як цільність із Литвою. Так, скажімо, 1569 року в м.Люблін був зібраний великий сейм, на якому вирішувались проблеми подальшого успадкування корони. Литовська сторона намагалась отримати її, «чтобы поднять это княжество на степень королевства, в той мысли что королевство не может слиться с княжеством и между ними останется только федеративная связь» [32]. Польська депутація відмовила їм, після чого литовські представники «с протестом оставили общий сейм» [33]. Легітимний король Польщі та водночас великий князь литовський Сигизмунд-Август, «чтобы сломить сопротивление Литвы... отрёкся от своих великокняжеских прав над нею, а русские области, до того времени соединенные с Литвой, как: Подляхия, Волынь, Подолия, княжество киевское, черниговское и Украина отторгнуты от Литвы и вошли в сосотав Польши в качестве провинций» [34]. У цій політичній ситуації стає зовсім незрозумілою позиція української сторони, яка замість того, аби відстоювати литовські вимоги (при відсутності власних), підтримала польську сторону. «Князь Константин Острожский, киевский воевода и главный деятель Люблинской уни и волынский воевода, князь Чарторыйский. Они подписали постановление любленского сейма; за ними подписались их сторонники, а затем и все остальные. Итак, в 1569 году преграда, охранявшая Русь от ополячения, была разрушена руками покровителя православия, князя Острож-

ского... для поляков особенно важными были те постановления уни, которые дозволяли им преобретать на Руси земли и занимать государственные должности» [35]. Прийняття таких рішень призвели до активізації межконфесійних, а надалі й братовбивчих протистоянь.

З 1560-х років католицька реакція все більше поширюється в Польщі. Єзуїтський орден не тільки зупиняє церковну реформацію, але й очолює боротьбу проти протестантів та православних у Польщі та Литві. Стратегія виявилась вдалою. Першим засобом свого впливу вони обрали освіту. Почали засновувати низку різного рівня навчальних закладів, після закінчення яких посилали кращих учнів продовжувати навчання до найкращих європейських навчальних закладів. *«Єзуїти були добрі педагоги: вони головну увагу надавали не так навіть науці, як вихованню, і вміли прихилити до себе учнів. Скоро про єзуїтські школи пішла добра слава, як про найкращі школи того часу, і шляхта та пани почали віддавати туди своїх дітей, не тільки католики, але й протестанти й православні»* [36]. Другим засобом пропаганди була проповідь. Створивши потужну систему освіти, приділяючи основну увагу таким наукам, як граматика, риторика, поетика, тобто вмінню володіти словом, вони підготували цілу плеяду талановитих богословів. Проповіді, диспути, полеміка провадились усюди, де тільки було можливо. *«Одночасно єзуїти провадили свою пропаганду й друком, випускаючи у світ збірки проповідей і полемічних розправ... Цей натиск, що розпочався в 1570-х роках, застав православну сторону невідготованою . «І от у цей критичний час виступас на громадську арену верства українського суспільства, яка досі грала дуже незначну й скромну роллю в українському житті – міщанство. Воно бере до своїх рук діло оновлення церковного й взагалі духовного життя української народності (те саме чинить і міщанство білоруське...)»* [37]. Люди організовуються у церковні братства та починають енергійно боротися за порятунок віри та народності. Перші братства з'являються у Львові – Успенське (1563р.), у Луцьку – Христовоздвиженське (1583р.).

«Львівські міщане.. в першій половині XVI віку значно поліпшили свої матеріальні достатки... зросло число українських крамниць і самих будинків. . Зріст економічного добробуту... захоплював до громадських та церковних справ... братська організація скріплялася, точно вибирала вкладки з членів і розпоряжалася вже значними фондами, які дали змогу відбудувати в 1547 році церкву, а в 1590 році збудувати нову. В 1574 році... поставили друкарню... в 1586 р. заснувало школу, яку названо гімназією... В 1586 році приїхав до Львова царьгородський патріарх Еремія й затвердив статут брат-

ства, який зробився зразком для інших українських братств» [38]. Отже, першою значною подією в історії боротьби за українську ідентичність був релігійний братський рух, що з кінця XVI до початку XVII ст. поширився по всій Україні.

Другою значною подією, що досить суттєво вплинула на подальший обіг історії, були намагання певних православних та католицьких священників утворити унію з Римом. Як зазначав Г.Кониський, 1596 року православне духовенство було запрошене «*уь городъ Брестъ Литовскій, на советъ Братерскій... Духовенство Русское... подписали согласие на Унію и присягою то утвердили*» [39]. Угоду підписали вісім єпископів, один митрополит з архимандритами та протопопами, які представляли Константинополь, Володимир, Брест, Луцьк, Острог, Полоцьк, Вітебськ, Пінськ, Туровськ, Холм, Бельськ, Чернігів, Остер, Почаїв та Волинь, Львів та Галичину. Відмовилися підписати тільки три єпископи: Сіверський, Переяславський, Новгородський [40].

Третій важливий етап, що відбувся на тлі української історії, початок козацько-народних повстань із досить помітним релігійним забарвленням. Саме ці три історичні події, що співпали у часі, і призвели до потужного етнічного струсу.

Четвертий етап – стрімке зростання у другій половині XVI ст. населення Правобережної України та його рух на східні землі й колонізація лівобережної території.

Саме за такого історичного перебігу обставин могло народитися унікальне народно-духовне явище – старцтво, яке поступово об'єднало в собі псалмоспівців, кобзарів, лірників, бандуристів.

1. Старцтво виникло як реакція на пропагандистські релігійно-освітні засоби впливу єзуїтських орденів на територіях України та Білорусії, які в той час входили до складу Речі Посполитої. На землях підлеглих Московському царству, такого руху не існувало, оскільки не існувало причин для його появи. Саме тому старцтво збереглося до початку XX ст. в Україні та Білорусії і було відсутнє на російських теренах.

2. У старцівські братства об'єднувались тільки незрячі, або люди з певними фізичними вадами, оскільки за звичаєвими законами суспільства здорова людина повинна була добувати собі хліб фізичною працею.

3. Перші старцівські гурти, які об'єднали незрячих мандрівних псалмоспівців (стихівничих), могли з'явитися тільки після появи перших церковних братств. У цьому переконує спільність їх мети існування, устрій внутрішньої структури та форми діяльності.

4. Цілісна система духовної освіти старця, що включала навчання,

висвяти, спосіб діяльності була створена для дієвого впливу на православних мешканців сіл.

5. Схожість обрядів, ритуалів, навчання, професійної мови, репертуару серед старців у різних регіонах етнічної України говорить про походження та подальше поширення цього духовного руху з єдиного центру.

6. Оскільки в містах побутували церковні братства, то старцівські мандрівні об'єднання охопили своєю діяльністю переважно сільські регіони.

7. Кобзарі та лірники у складі братств повинні були з'явитися дещо пізніше за псаломспівців-стихівничих, оскільки для використання музичного інструментарію в православ'ї потрібне було високоповажне духовне благословення.

8. Більшість професійних сільських музик в Україні були незрячими, тому і першими братськими кобзарями та лірниками (за законами братств) мали бути незрячі співці-музики. Саме вони започаткували вокально-інструментальний фах серед незрячих виконавців духовного спрямування.

9. Для легалізації своєї професійної діяльності кобзарсько-лірницькі осередки, користуючись Магдебурзьким правом, почали створювати цехи. З того часу паралельно існували дві назви: цехи та братства.

10. Старцівські братства-цехи були єдиними професійними інституціями, де могли з'явитися козацькі, невільницькі псалми та плачі, тобто думи. Музичні інструменти та виконавство на них сформувалися задовго до їх появи у складі цехів. Отже, першими старцями-виконавцями стали досвідчені музиканти, які й створили власний виконавський стиль та своєрідні музичні форми.

11. На формування старосвітського виконавського стилю кобзарів та лірників досить помітно вплинула східна музична культура, елементи якої інтегрували в український музичний побут протягом XII-XV ст. як от: звукоряди, мелізматика, імпровізаційна форма в музично-поетичному викладі творів та ін. Така музична виразність, що в тій чи іншій мірі притаманна багатьом південно-західним народам, переконливо свідчить про реальну етнічну близькість. І якби створити мапу, на якій умовно об'єднати народи за етномузичними характеристиками, то виявилось б, що населення тих земель за своєю ментальністю набагато спорідненіше між собою, ніж люди, які штучно об'єднані в держави політичними кордонами.

В історії формування українських народних інструментів (кобзи, бандури, ліри), так само, як і в історії виконавства на них, закарбувалися періоди впливу різних культур, які, до речі, підтверджуються відповідними історичними періодами у їх співіснуванні. Так, скажімо,

тільки кобза та репертуар О.Вересая зберегли в назві інструменту, конструкції, строї, способі гри та співі, у музично-ладовій основі репертуару та в музично-літературних формах творів таке багатомірне сонмище різноетнічних характеристик, що вже сам по собі цей музично-виконавський комплекс вимагає фундаментальних досліджень. Порівняння власних висновків з аналогічними дослідженнями в інших народів відкриють нові можливості не тільки для реконструкції народно-музичного виконавства, але й для встановлення найдавніших процесів у генеалогічній еволюції українця. Така методика дозволить поглянути на наш родовід поза будь-які політичні амбіції чи романтичні ілюзії, зрозуміти підвалини національної психофізики та прорахувати подальший процес розвитку українства в контексті світової еволюції.

Так чи інакше, проте дослідження минувшини не можна примітивно розглядати як тільки екскурсію до музею чи перегляд старенької бабусиної скрині. Минуле та сучасне народу знаходиться в одному човні, який продовжує свою подорож у бурхливому океані історії. І саме від правильних висновків із минулого залежать результати в майбутньому – чи досягне той човен своєї мети. Так от і старцтво було тим лощаном, який з вірою у Творця та у власний народ протягом багатьох століть намагався спрямовувати човен до рідного берега. Його заслуги перед Україною величезні, проте мало відомі загалу. Мабуть тому вони потребують вивчення, усвідомлення та врешті-решт достойного визнання нащадками. І якщо взагалі можливо, принаймні риторично, визнати якусь одну з тих груп співців-музикантів «кобзарями», то, гадаю, що нею повинна стати тільки братська, цехова спільнота старців. Саме тих незрячих співців у супроводі кобз, лір та бандур, які створили систему духовної та виконавської освіти, зорганізували професійні об'єднання та протягом, як мінімум, чотирьох століть оберігали не тільки власні духовні та виконавські традиції, але й фізично охороняли територію своїх регіонів від сторонніх та чужинських культурологічних впливів. Так що, можливо, і ми – зрячі, врешті збагнемо, кому повинні завдячувати збереженням української ідентичності та хто був нашим провідником протягом багатьох століть. Ото ж, можливо, що не вони були, а ми продовжуємо бути незрячими...

Джерела:

1. ІМФЕ. Ф. 8-4.- Од зб - 338.- С. 41.
2. Дорошенко Д. Нарис історії України.- Мюнхен Дніпрова хвиля, 1977.- С 80
3. Там само.- С. 88.
4. Там само.
5. Кониский Г. История Русов или Малой России - М . В университетской типогра-

- фии, 1846.- С. 5.
6. Там само.- С. 6.
 7. Там само.- С. 7.
 8. Дорошенко Д. Нарис історії України.- Мюнхен.: Дніпрова хвиля, 1977.- С. 106.
 9. Іналджик Г. Османська імперія (класична доба 1300-1600).- К.: Критика, 1998.- С. 17.
 10. Там само.- С. 15.
 11. Там само.- С. 187.
 12. Там само.- С. 181.
 13. Там само.- С. 197.
 14. Там само.- С. 202.
 15. Там само.- С. 203.
 16. Там само.- С. 205.
 17. Там само.- С. 212.
 18. Там само.- С. 213.
 19. Там само.- С. 215.
 20. Там само.- С. 216.
 21. Очерк истории юго-западной Руси. Предлагаемый очерк составлен по сочинению галицко-русского ученого о. Стефана Качалы, вышедшему во Львове в 1879 г. под заглавием *Polituka polakow wzgledem Rusi* // Киевская старина, 1885.- Т. XI, январь.- С. 19-56.- Т. XI, февраль.- С.286-456.
 22. Там само.- С. 288.
 23. Там само.- С. 290.
 24. Там само.- С. 294.
 25. Там само.- С. 299.
 26. Кониский Г. История Русов или Малой России.- М.: В университетской типографии, 1846.- С. 11.
 27. Там само.
 28. Там само.- С. 15.
 29. Там само.- С. 18.
 30. Очерк истории юго-западной Руси. Предлагаемый очерк составлен по сочинению галицко-русского ученого о. Стефана Качалы вышедшему во Львове в 1879 г. под заглавием *Polituka polakow wzgledem Rusi* // Киевская старина, 1885.- Т. XI, январь.- С. 46.
 31. Дорошенко Д. Нарис історії України - Мюнхен.: Дніпрова хвиля, 1977.- С. 108.
 32. Очерк истории юго-западной Руси. Предлагаемый очерк составлен по сочинению галицко-русского ученого о. Стефана Качалы вышедшему во Львове в 1879 г. под заглавием *Polituka polakow wzgledem Rusi* // Киевская старина, 1885.- Т. XI, январь.- С. 48.
 33. Там само.- С. 51.
 34. Там само.- С. 51-52.
 35. Там само.- С. 52.
 36. Дорошенко Д. Нарис історії України - Мюнхен.: Дніпрова хвиля, 1977.- С. 171.
 37. Там само.- С. 172.
 38. Там само.- С. 174-175.
 39. Кониский Г. История Русов или Малой России.- М.: В университетской типографии, 1846.- С. 32-33.
 40. Там само

Вікторія ЯРМОЛА

РІЖКОВІ НАГРАВАННЯ ЯКОВА ЛЮБЕЖАНИНА

Ріжкова народна музика («ріжок», «ріг» – 422.211.1* [7, 259]) на сьогодні залишається зовсім маловивченою ланкою інструментальної традиційної культури України. Музично-етнографічні напрацювання, присвячені цьому рідкісному мистецтву і його носіям, обмежуються кількома статтями, до того ж пробного характеру. Зокрема, згадки про побутування на території України ріжка знаходимо в працях А.Гуменюка [1, 26-27], Г.Хоткевича [8, 241-242]. За їхніми словами, ріг є найпростішим і найдавнішим за часом виникнення духовим інструментом. У давнину він використовувався в релігійних ритуалах, пізніше набув поширення в пастухів. Сьогодні цей інструмент зовсім зник із нашого побуту, тому, користуючись поодинокими даними, потрібно якнайповніше дослідити цей пласт інструментального традиційного мистецтва.

Короткі відомості про існування ріжка на теренах Полісся вміщені в статтях М.Лисенка-Дністровського [2, 351], І.Назіної [3], І.Федун [9, 59]. Та основними працями, що більш-менш достатньо висвітлюють питання функціонування поліського ріжка, є статті сучасних українських фольклористів О.Ошуркевича [4], [5] та М.Хая [6, 5-6]. Їхні дослідження свідчать про те, що на Поліссі побутувало декілька видів ріжків. Класичного типу інструмент виготовлявся з натурального рогу та мав мундштук із ігровими отворами**. Найархаїчнішими вва-



Яків Любежан. Село Деревок
Любешівського р-ну Волинської обл
Фото О.Ошуркевича. 1973р

* Цифровий індекс органологічних типів інструментів – за класифікацією Хорнбостеля-Закса [7, 259].

** За даними М.Хая, цей вид ріжка мундштучним можна назвати умовно, тому що сам мундштук тут відсутній, а мундштучна чашечка вироблена безпосередньо на самому інструменті



*На фото (зліва направо):
Яків Любежанин, Олекса Ошуркевич
та онук Якова Любежанина.
Фото 1973р.*

жаються безмундштучні роги. Маючи просту конструкцію, вони видавали тільки один незмінний за висотою звук.

Також на Поліссі існує ще один вид ріжка, який виготовляється з бузинової цівки довжиною 160-170 см і діаметром 8-10 мм. Цей язичковий інструмент містить одинарний пищик із очерету та має п'ять ігрових отворів. За допомогою металевої трубки дерев'яна цівка скріплювалася з рогом, вільний кінець якого утворював розширений розтруб [4, 12-13]. У минулому цей інструмент використовувався в побуті поліських пастухів, а ближче до нашого часу почав застосовуватись у різних

сільських забавах. Такого типу ріжок ще донедавна побутував на півночі Західного Полісся, а саме в с. Деревок Любешівського району Волинської області. Награвання на цьому інструменті, були зафіксовані Олексою Ошуркевичем у 1973р. від Якова Федоровича Любежанина (1894-? рр.).

Досліднику вдалося записати на бобінний магнітофон 9 мелодій, серед них: чотири танці, дві пісні, марш та імітація співу півня. Нотні транскрипції деяких із цих творів були вміщені у статті О. Ошуркевича «Затрубили труби» [4], але в дещо спрощеному варіанті – без мелодій, які наспівував ріжкар та з неточно вказаними назвами жанрів [4, 19-22]. У пропонованій статті містяться детальніші нотні транскрипції (здійснені автором статті) усіх мелодій, виконуваних на ріжку та з голосу народного музиканта – Якова Любежанина. У транскрибованих мелодіях відображено не тільки форму, а й найдрібніші деталі виконавської техніки, зокрема інтонаційні властивості – мікроальтерація, штрихи.

На основі аналізу нотних транскрипцій вдалося з'ясувати, що май-

же всі твори виконувалися в тональностях D-dur, d-moll, а звукоряд ріжка виглядає таким чином:



Під нотами подається апплікатура, що використовувалася ріжкарем при грі. З лівого боку в цифрових позначеннях вказана пальцівка правої руки (2, 3, 4 пальці), а з правого – лівої руки (2, 3). Звуки *fis* та *h* виконуються комбінованою апплікатурою, яку без наочного методу дослідження точно вказати неможливо. Стрілочка над нотами *mi* та *la* вказує на незначне заниження (приблизно чверть тону) цих звуків.

Репертуар музиканта складається з таких жанрів: «до танцю» («Крутях», «Лисий», гопак, краков'як); «до слуху» (полковий марш та імітація співу півня); творів, які являють собою інструментальні версії вокальних творів («Недалечко я йшла», «Ой садок, садок»).

Щодо виконавських прийомів гри, то ріжкар виконує мелодії тільки штрихами *legato* та *detaché*. Використовує морденти, форшлаги секундового (рідше терцієвого) співвідношення.

Отримані результати, ясна річ, мають тільки попередній характер і потребують свого подальшого вивчення як на музичному рівні (репертуар, жанровий склад), так і екстрамузичному (особистості музикантів, їх соціальне середовище).

Література:

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри. - Київ Радянська Україна, 1959. - 240 с.
2. Лысенко-Днистровский М., Назина И., Шевчук С. Народные музыкальные инструменты //Общественный семейный быт и духовная культура населения Полесья. - Минск: Наука и техника, 1987. - С 350-360
3. Назина И. Беларускія народныя музычныя інструменты: Комплект паштовак на беларускай і англійска мовах (12 штук). - Мінськ. Польша, 1992.
4. Ошуркевич А Затрубили труби. - Луцьк: Надстир'я, 1993. - 23 с
5. Ошуркевич О. Поліський ріжок // Народна творчість та етнографія. - 1976. - № 5. - С. 96-97.
6. Хай М. Традиційний музичний інструментарій та інструментальна музика Полісся //Зелений Шум Полісся Традиційна культура поліського краю. - Київ: Арт Екзистенція, УЕЛФ. Арт Велес, 2002.- 27 с.
7. Хорнбостель Э., Закс К Систематика музыкальных инструментов //Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов: В 2 ч. - Москва: Советский композитор, 1987. - Ч.1. - С. 229-260.
8. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу - Харків, 1930 (2002). - 229 с.
9. Федун І. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви //Фольклористичні візії (учні - вчителів і В.Мацієвському з нагоди 60-річчя): Збірник статей і матеріалів - Тернопіль: Астон, 2001. - С. 53-64.

КРУТЯХ

The image displays a musical score for the piece 'КРУТЯХ'. It consists of eight staves of music, each containing a single melodic line. The notation is written in a single system, with the staves arranged vertically. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of '♩ 120'. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped together and connected by slurs. The melody is highly rhythmic and repetitive, typical of folk music. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

Four staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the first part with a final note and a fermata.

Примітка: перший такт твору звучить в якості настроювання.

КРАКОВ'ЯК

Three staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the second part with a final note and a fermata.

The image displays seven staves of musical notation, likely representing a single melodic line in G major. The notation is written in a standard staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped together with beams. Some notes are tied across measures, and there are occasional rests. The overall style is characteristic of traditional folk music notation.

ГОПАК

J. 114

Musical score for 'ГОПАК' (J. 114), consisting of five staves of music. The notation is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various rests and slurs.

«ЛИСИЙ»

J. 120

Musical score for «ЛИСИЙ» (J. 120), consisting of one staff of music. The notation is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various rests and slurs.

The first system of the waltz consists of four staves of musical notation. The first staff is the treble clef melody. The second staff is the right-hand accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third staff is the left-hand accompaniment, with a similar rhythmic pattern. The fourth staff is a bass clef line, likely for a second voice or instrument. The music is in 3/4 time and features various melodic and harmonic elements typical of a waltz.

ВАЛЬС

The second system of the waltz consists of two staves of musical notation. The first staff continues the treble clef melody from the first system. The second staff continues the right-hand accompaniment. The music maintains the 3/4 time signature and the characteristic waltz feel.

ПОЛКОВИЙ МАРШ

J. 102

The musical score for 'Полковий марш' (J. 102) consists of three staves. The first staff is the melody in G major, 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is the bass line, also in G major, 2/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The third staff is a more complex accompaniment, possibly for a second instrument or a more detailed bass line, also in G major, 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The piece is characterized by a rhythmic, march-like quality with frequent eighth and sixteenth notes.

ІМІТАЦІЯ СПІВУ ПІВНЯ

The musical score for 'Імітація співу півня' (Imitation of a Rooster) consists of a single staff. The melody is in G major, 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The piece is characterized by a rhythmic, imitative quality with frequent eighth and sixteenth notes, and a prominent, sustained note in the final measure.

ПІСНЯ «ОЙ САДОК САДОК»

А. 1. 84

І ой са - док роз - ви - ва . є - ця ех Да ку - да ж ти дру - жок со - бі - ра - /ш/- еш - ся

Б.

2. Чи в поход чи в поход чи в дорожйку
Переночуй дружок одну ночейку
3. Одну ночейку хочь не ділейку
И постель білая хочь білейку
4. Постель білая пуховая
И з ким я лежу спати на тобі мулдая
Ех з ким я лежу спати на тобі мулда

Примітка: пісня прозвучала спочатку в інструментальному (А), а потім у вокальному виконанні (Б).

ПІСНЯ «НЕДАЛЕЧКО Я ЙШЛА»

А. J. 120

Б.

Примітка: слова пісні (варіант Б) виконані нерозбірливо.

Віктор КОВАЛЬЧУК

ТРАДИЦІЙНІ МЕЛОДІЇ СКРИПАЛЯ КОСТЯНТИНА КОБЗАРЯ

(за матеріалами експедиції в село Мушня

Рокитнівського району Рівненської області 1998 року)

Скрипаль Кобзар Костянтин Захарович народився в 1921р. в с.Мушня Рокитнівського р-ну Рівненської обл., помер у 2006р. На інструменті грав з дитинства. Оволодів грою на скрипці самостійно, переймаючи навички та манеру гри від батька та інших весільних музикантів з навколишніх сіл. Упродовж тривалого часу грав на весіллях.



Скрипаль Костянтин Захарович Кобзар (1921-2006) з с.Мушня Рокитнівського р-ну Рівненської обл. Фото А.Похилюка. Фонди ЕКЦ «Веснянка» Рівненського ПДМ.

До складу сільської весільної капели с.Мушня входили: одна або дві скрипки, кларнет, сопілка, бубон, а пізніше й гармошка. Репертуар скрипалів складала танцювальні, розважальні та обрядові твори. Для виконуваної скрипалем музики характерне використання мелізматики, модуляцій та складної ритмічної структури. Найчастіше Костянтин Кобзар використовував тольності: G-dur та D-moll. Його гра відзначалася емоційністю, піднесеністю та темпераментністю. Фольклорні записи вміщених нижче творів зроблені в с.Мушня в 1998 році під час комплексної експедиції Рівненського фольклорно-етнографічного товариства та Етнокультурного центру «Веснянка» в село Рокитнівського району. Транскрипції мелодій здійснила Вікторія Ярмола.

ПОЛЬКА

J 144

The image displays a musical score for a polka, consisting of eight staves of music. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music is written in a treble clef and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The melody is characterized by its lively and dance-like quality, typical of a polka. The score is presented in a clear and legible format, suitable for a musician to play.

The first part of the musical score consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The music is written in a rhythmic style characteristic of a Polka, with frequent eighth and sixteenth notes. The fourth staff continues the melody and includes a fermata over a final note.

ПОЛЬКА

J. 138

The second part of the musical score consists of four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The music continues the rhythmic pattern of the first part. The fourth staff concludes the piece with a final note and a fermata.

The image displays a musical score for violin, consisting of ten staves of traditional Ukrainian folk music. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, and includes various ornaments and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is presented in a vertical orientation, with the staves running from left to right across the page.

Музична партитура для фортепіано, що складається з восьми нотних рядків. П'ятий рядок містить заголовок «ПОЛЬКА-СУБОТА» та номер «1. 150». Нотна партитура виконана в стилі польки, з використанням двох рук. Ритм складається з чотирьох частин на такт. Мелодія характеризується швидкими рухами та частими повтореннями. Інструментальний супровід складається з ритмічних фігур, що підкріплюють основну мелодію.

1. 150

ПОЛЬКА-СУБОТА

The image displays eight staves of musical notation, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is a single melodic line, featuring a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs and eighth-note patterns, often grouped with slurs. There are several instances of triplets and sixteenth-note beamed pairs. The piece concludes with a final cadence consisting of a half note followed by a quarter note. The overall style is that of a traditional folk melody, typical of the Kobzar repertoire.

ПОЛЬКА-МАЗУРКА

♩ = 150

The image displays a musical score for a piece titled "ПОЛЬКА-МАЗУРКА". The score is written on eight staves, each containing a single melodic line. The notation is in a single system, with a tempo marking of "♩ = 150" at the beginning. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various rhythmic patterns such as dotted rhythms and triplets. There are several dynamic markings, including accents and slurs, throughout the piece. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

The image displays a single system of ten musical staves, each containing a line of notation. The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several instances of slurs spanning across multiple measures, indicating phrasing. The piece concludes with a final cadence in the tenth staff.

ПОЛЬКА-ЗАПУСКА

J. 156

The musical score for "Полька-запуска" (Polka-Zapusk) is presented in a single system with nine staves. The first staff contains the main melody, while the subsequent eight staves provide accompaniment. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 2/4. The melody is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, including some triplet figures. The accompaniment consists of steady eighth-note patterns, often in a rhythmic pattern of eighth notes followed by a quarter note. The piece concludes with a final cadence on the ninth staff.

Оберек

п. 84

The image displays ten staves of musical notation, arranged in a single system. The notation is written in a single melodic line, likely for a vocal or instrumental part. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. There are several phrasing slurs and accents throughout the piece. The notation is presented in a clear, black-and-white format on a white background.

The first section of the piece consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with some phrasing slurs. The third and fourth staves continue the melodic line, with the fourth staff ending with a double bar line.

ТАНЕЦЬ «ШИР»

The second section of the piece, titled "ТАНЕЦЬ «ШИР»", consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with some phrasing slurs. The third and fourth staves continue the melodic line, with the fourth staff ending with a double bar line.

The image displays nine staves of musical notation, each containing a single melodic line. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of various note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped together with phrasing slurs. Some notes are marked with fingerings (1, 2, 3) and accents. The overall style is characteristic of traditional folk music notation.

Three staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and phrasing.

МЕЛОДІЯ ДО СПІВУ

Six staves of musical notation in G major, 2/4 time, labeled "МЕЛОДІЯ ДО СПІВУ". The first staff includes a tempo marking "♩ = 84". The notation is written in a single line and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The melody is characterized by its rhythmic complexity and melodic contour, typical of traditional Ukrainian folk music.

The image displays five staves of musical notation, arranged vertically on the page. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is written in a style characteristic of ethnomusicology, featuring various note values, rests, and phrasing slurs. The first staff contains a sequence of notes with several long, sweeping slurs. The second staff shows a similar melodic line with more frequent note values and some slurs. The third staff continues the melodic development with complex phrasing and slurs. The fourth staff features a more rhythmic and melodic pattern with distinct slurs. The fifth staff concludes the system with a final melodic phrase and a double bar line. The overall structure suggests a single melodic line or a short instrumental piece.

Марія БАБИЧ

ПОЛЬКА ТА ЇЇ РІЗНОВИДИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ ГАРМОНІСТІВ ПІВДЕННОЇ ПІНЩИНИ

Пінщина – це центр Полісся. «... поліщуки, а принаймні мешканці самого центру Полісся, Пінщини – це в більшості чорнобриві типи, куди більш чорняві, як волиняки» – так пише у своїй книзі «Наше Полісся» письменник Федір Одрач (Шоломицький), родом із села Мисятичі, що на Пінщині, який по війні перебував в еміграції в Канаді [7].

Прикордонні області Білорусі та України визнані фахівцями як історично-етнографічна зона з рисами субетносу [8]. Ми ж розглядаємо більш вузьку частину Південної Пінщини, куди за теперішнім територіальним поділом входять південні території Пінського і Столинського районів Брестської області (Білорусь) та північні Зарічненського, Дубровицького і Рокитнівського районів Рівненської області (Україна), де найбільш повно збереглась традиційна культура цього краю.

Наулко В.І. у своїй книзі «Развитие межэтнических связей на Украине» вказує на те, що найбільш ранні «мішані» поселення білорусів і українців знаходяться в Поліській зоні. Наприклад, у Рокитнівському районі Рівненської області й сьогодні мешкають білоруси (за паспортом) з «рідною» українською мовою (у результаті експедицій нами з'ясовано, що це мешканці сіл Вежиця, Старе Село, Березове, Заболоття, Дроздинь, Глинне, які аж до 1939 року відносились до Березовської гміни Столинського повіту Пінської губернії). Велика кількість білорусів переселилась і в східну частину українського Полісся, особливо після першого поділу Польщі, у більшості це були вихідці з Пінщини [6]. Отже, як бачи-



*Чмуневич Олександр Павлович,
1935 р.н (гармошка)
Село Вежиця Рокитнівського р-ну
Рівненської обл 2001р*



*Петручук Марія Петрівна,
1950 р.н. Село Самари
Ратнівського р-ну
Волинської обл. 2000р.*

мо, Полісся – це єдина й нероздільна територія, де в традиційній культурі багато спільного між нинішніми білорусами і українцями (у минулому єдиного етносу, який мав назву – поліщуки).

Інструментальна музика в житті мешканців Полісся є невід'ємною частиною його традиційної культури. Спостереження останніх років свідчать про те, що вона продовжує тут своє існування в різних проявах: перш за все, у зв'язку з танцювальною традицією; у святкуванні календарних та сімейних обрядів; і, в останні роки, народна інструментальна музика все більш вимальовується і як музика для слухання (в основному це танцювальні награвання).

Провідним музичним інструментом на території Південної Пінщини, який майже повністю витіснив з ужитку всі інші, є гармонія* (а з часом і баян). Вона побутує тут в основному як сольний інструмент, але часто використовується й дотепер у парі з бубном. У 60-70 роках ХХ ст. гармонія була провідним інструментом у складі ансамблю зі скрипкою та бубном, або ж з кларнетом і бубном. У даний час ці склади майже не зустрічаються. Гармонія є традиційним чоловічим інструментом, хоч тепер нерідкі випадки, коли на ній грають жінки. Але відомий дослідник гармонії Альфред Мірек вказує на те, що на Кавказі повсюдно гру на гармоніях опановували жінки, хоча завжди інструментальне виконавство було привілеєм тільки чоловіків. А в деяких районах (наприклад, в Осетії) побутував такий звичай: гармонія входила до числа обов'язкових подарунків, які повинен був надсилати наречений своїй обраниці [4]. Отже, як бачимо, поліські жінки не одинокі у своїх захопленнях.

Ні одна святкова вечірка чи свято на Поліссі не обходились без голосного, яскравого звучання гармонії. Як правило, майже в кожному селі були свої гармоністи. Коли в одному кінці села грав гармоніст, усі люди збирались навкруг нього, щоб потанцювати веселих, рухливих, запальних танців та послівати частівки і приспівки з пританцюванням.

* місцева назва музичного інструмента гармонія – «гармошка»

Гармоністами на селі були звичайні селяни, які займалися в основному землеробством та вели домашнє господарство, але мали хороший музичний слух і музичну пам'ять, вміли гарно співати, були рухливими, моторними за характером. Це просто непосидючі люди, які завжди знаходили собі якісь корисні творчі заняття. Мистецтвом гри на гармоніях, як правило, вони оволодівали самостійно – на слух, переймаючи манеру гри та репертуар один від одного на весіллях, вечірках, молодіжних танцях, а пізніше слухали, запам'ятовували і добирали на слух різноманітну музику, яку транслювали по радіо. Часто свої танцювальні мелодії вони й тепер називають просто: полька, вальс чи якась інша мелодія – «з радія».

У післявоєнний період, коли ще не у всіх селах існували клуби, сільські парубки винаймали у складчину велику кімнату в чийсь хаті, запрошували туди дівчат та наймали музикантів. Музикантам часто, окрім грошей, парубки платили натуральними продуктами (сало, яйця, хліб тощо). За словами самих гармоністів, молодь танцювала аж до світанку, тому музикантів повинно було бути декілька, щоб підняти один одного.

Серед великого репертуарного арсеналу танцювальних мелодій поліських гармоністів вагоме місце посідає такий танець, як полька. Це не просто примхи самих гармоністів, а, можна сказати, – вимоги танцюристів, бо такі танці є найпопулярнішими на селі через свою простоту і легкість у хореографії. Хороший гармоніст чи то баяніст мусив мати у своєму репертуарному запасі 10, а то й більше її різновидів. Спробуємо розібратись, що ж це за танець і яке його походження.

Полька – це танець дводольного метру, швидкого темпу, чеського походження (від чес. *polka* – половинка). Полька була одним із самих популярних танців у побуті європейських міст XIX ст. (поряд з вальсом та кадриллю). У селянський побут східних слов'ян вона ввійшла в кінці XIX ст. [3]. Будова польки є квадратна: 8 + 8, або 16 + 16 тактів в одній частині або, як кажуть народні музиканти, в одному коліні. Таких колін найпростіша полька має два, але їх може бути багато більше. Ладова структура може бути чисто мажорна або чисто мінор-



*Корнійчук Василь Петрович,
1930 р.н Село Лосичі
Пінського р-ну
Брестської обл. 2002р.*



Корнійчук Василь Петрович, 1930 р.н., (гармошка), Сухомира Петро Григорович, 1930 р.н. (бубон). Місто Пінськ Брестської обл. 2002р.

на. Часто зустрічаються польки, де мажор підмінюється мінором або навпаки. Ладова структура тут залежить від діатонічного строю самого інструмента.

За етнографічними матеріалами, у Білорусії та в західноукраїнських місцевостях (територія Південної Пінщини), полька з'являється з 1880-х років [9], а в середньоруських і північних традиціях – з 1910-х років [2]. У сільському танцювальному

виконавстві більш розповсюджений рух по колу польковим кроком, аніж лінійною композицією танцю, яка властива міській сценічній культурі. Музичний супровід є виключно інструментальним, у поодиноких випадках, де не було музиканта – пісенним, частіше частішого типу. У різних регіонах виникали локальні варіанти, які асимілювались з місцевим танцювальним фольклором, прикрашувались різними елементами національної лексики і ставали істинно народними. Кожен гармоніст додавав до почутого ним якісь нові елементи, щоб вирізнитись від інших «своїм почерком», манерою виконання. Це – різноманітні елементи орнаментики і мелізматика, своя імпровізаційність, поєднання з іншими однотипними мелодіями в одну композицію і т.ін.

У традиційному виконавстві побутує багато різновидів цього, здавалося б простого танцю. Але наш поліський селянин не для того є надзвичайно веселим, кмітливим, винахідливим і з багатою творчою уявою, щоб просто одноманітно, без ніякої імпровізації, виконувати танець чи співати пісню. Він обов'язково мусить додавати щось «своє» і, на його думку, – краще, щоб не бути схожим на сусіда. Ось так і народжувались різновиди польок, які визначались у назвах – за територіальними ознаками, за прізвищами і прізвиськими музикантів, за іменами танцюристів, за мелодичною будовою, за побудовою танцювальних рухів, за поведками і рухами тварин, жартівливі, емоційні, гумористичні і т.ін. Розглянемо деякі **різновиди польок**, які нам вдалося зафіксувати від гармоністів та баяністів під час експедицій по території Південної Пінщини протягом останніх років:

- за назвами відповідних територій – «Пінська», «Барановицька» (почута в м. Барановичі), «Старокінська» (записана в с. Старі Коні Зарічненського р-ну);

- за *прізвищами і прізвиськами музикантів* – «Оліховська» (на Рокитнівщині були брати-музиканти за прізвищем Оліховці), «Полька Гунтіка» (с.Іванчиці Зарічненського р-ну), «Васильова», «Федорова» і т.п.

- за *іменами танцюристів* – «Янка», «Альбіна», «Пані Марта», «Надюша», «Жуковка», «Лявоніха» (м.Пінськ, с.Лосичі, с.Альбрехтово Пінського р-ну), «Гриймак», «Микита», «Старий», «Лисий», «Дідусь» та ін.;

- за *побудовою танцювальних рухів* – «Розсипуха», «В'язанка», різноманітні «Крутаки», «Крутухи», «Куявяки», «Польки з присядками», «Кокетка», «На п'яті», «Поважна», «Полька з підгопом», «Полька з підскоком», «На крок» та ін.;

- за *повадками і рухами тварині явищ природи* – «Зайчик», «Бабочка», «Дощик», «Вітерець», «Черет», «Пташечка», «Щебетушка», «Бичок» та ін.;

- *жартівливі, емоційні, гумористичні* – «Шельма», «Розтяпа», «Коханочка», «Субота», «Жевжувка», «Шабасовка», «Капуста», «Ночка», «Галоп», «Гречаники» та ін.;

- за *мелодичною будовою* – найпопулярніший різновид польки у білоруських поліщуків – «Трасуха», «Дріботуха», «Дрібніш маку», в українських – «Дрібна полька», «Печоное порося», «Шморгавка», «Подушечки», «Совайло», «Ой-ра» та ін.

За відповідною манерою виконання народної традиційної музики, тобто «за почерком», поліських гармоністів і баяністів можна також розділити на певні групи: • виконавці – віртуози; • виконавці – солісти інструментальної музики; • виконавці – акомпаніатори вокальної музики і водночас її співаки; • виконавці універсальні, тобто виконавці музики до співу, до танцю, для слухання.

До групи виконавців-віртуозів, можна віднести таких музикантів, як Павлович Михайло Петрович (1954 р.н.) із Старого Села, Богданець Павло Семенович (1955 р.н.), Колодіч Василь Артемович (1955 р.н.), Юрковець Іван Григорович (1937 р.н.) із села Глинне Рокитнівського району, Петручик Марія Петрівна (1950 р.н.) із села Самари, що на півночі Волинської області, Гречний Іван Онуфрійович (1925-2004 рр.)



*Креневич Адам Іванович,
1949 р.н. Село Нобель
Зарічненського р-ну
Рівненської обл 2002р.*

із м.Пінськ та багато інших. Для цієї групи характерне віртуозне виконання інструментальної музики переважно танцювального характеру з насиченою мелізматикою та орнаментикою.

До групи виконавців – солістів інструментальної музики можна віднести наступних музикантів: Рябушець Петро Федорович (1941 р.н.), Рогульчик Адам Титович (1934 р.н.) із села Глинне Рокитнівського району, Кренивч Адам Іванович (1949 р.н.) із села Нобель Зарічненського району, Новік Павло Іванович (1923 р.н.) із села Городище та Жакун Купріян Іванович (1933 р.н.) із села Залужжя Дубровицького району та інших. Характерною манерою виконання інструментальної музики у них є своєрідна імпровізаційність, більш сценічне виконання, спрямоване переважно на слухання музики, аніж на спів під неї чи на танець.

До групи акомпаніаторів вокальної музики і водночас співаків можна віднести таких музикантів, як Доманович Володимир Олексійович (1971 р.н.) із села Переходичі Рокитнівського району, Оніщук Тамара Ростиславівна (1976 р.н.) із села Жовтині Володимирецького району, Сухомира Петро Григорович (1930 р.н.) із села Альбрехтово Пінського району, Чмуневич Олександр Павлович (1935 р.н.) із села Вежиця Рокитнівського району та інші. Для цієї групи виконавців характерним є те, що в їхньому репертуарі домінує пісенний репертуар, який вони самі співають та самі собі акомпанують.

І до останньої групи гармоністів – універсальних виконавців різнопланової народної музики відносимо Чудиновича Олексія Івановича (1952 р.н.) із села Старі Коні, Карпінчика Юрія Івановича (1952 р.н.) із села Мале Морочне Зарічненського району та Корнійчука Василя Петровича (1930 р.н.) із села Лосичі Пінського району, з якими вдалося познайомитись та зробити аудіо записи народної музики у їхньому виконанні авторів цих рядків

Джерела

1. Бабич М. Народна інструментальна музика Південної Пінщини / Репертуарний збірник транскрипцій для баяна. – Рівне, 1999. – С 28.
2. Бацер А., Рабинович Б. Русская народная музыка: Нотографический указатель (1776-1873). - М., 1984. - Ч.2.
3. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / Редкол. К.П.Кабашников (отв. ред.) и др. - Мн.: Наука і техніка, 1993 - 478с.
4. Мирек Альфред «... и звучит гармоника» / Общ. ред. Н.Я.Чайкина - М.: Советский композитор, 1979.
5. Назина И. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые. - Минск: Наука и техника, 1979.
6. Наулко В.И. Развитие межэтнических связей на Украине (историко-этнографический очерк). - К.: Наукова думка, 1975.
7. Одрач Федір Наше Полісся. - Вінніпег (Канада), 1955.
8. Полесье. Материальная культура // Редкол. В.К.Бондарчик, И.Н.Браим, Н.И.Бураковская и др. - К.: Наукова думка, 1988
9. Чурко Ю.М. Белорусский хореографический фольклор. – Минск, 1990

Нотні приклади

ОЛЕХОВСЬКА ПОЛЬКА

гармонія*

$\text{♩} = 144$

The score is written in 2/4 time with a tempo of 144. It consists of four systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand, featuring chords and fingering (7, Б, 7, 7, Б, Б, Б, 7, Б, Б, 7, 7). A double bar line with a repeat sign is present. The second system starts at measure 8 and includes first and second endings. The third system starts at measure 15. The fourth system starts at measure 23 and ends with the word 'Закінчення' (Finis). The piano accompaniment continues with chords and fingering throughout.

Записано Марією Бабич у с.Глинне Рокитнівського р-ну
Рівненської обл. від Богдана Павла Семеновича, 1945 р. н
Транскрипція Марії Бабич, 2001р

* місцева назва музичного інструмента гармонія – «гармошка»

БАРАНОВИЦЬКА ПОЛЬКА

гармонія

$\text{♩} = 164$ ‰ 1 коліно

2 коліно

8

15 3 коліно

22 4 коліно - закінчення

Записано Марією Бабич у м.Пінську Брестської обл
 від Гречного Івана Онупрійовича (1925-2004)
 Транскрипція Марії Бабич, 2000р

СТАРОКІНСЬКА ПОЛЬКА

гармонія

♩ = 132

Б Б Б Б 7 7 Б Б Б Б

6

Б Б 7 7 1 2 Б М М

11

М М 7 7 М М М М М М

16

7 7 1 2 М М М

Записано Марією Бабич у с.Старі Коні Зарічненського р-ну
Рівненської обл. від Олексія Чудиновина, 1952 р.н.
Транскрипція Марії Бабич, 1976р.

Богдан СТОЛЯРЧУК

ГАРМОШКОВА* МУЗИКА РІВНЕНЩИНИ

Зародження української інструментальної музики як складової частини усієї слов'янської культури відноситься до прадавніх часів. Археологічні розкопки на значній території від Дніпра до Карпат свідчать про високу культуру наших пращурів. У древніх слов'ян існували різноманітні форми та види мистецтва, які були тісно пов'язані з самотніми ритуалами й обрядами. Музична культура, яскраві взірці усної народної творчості свідчать про їх високо розвинуте й різноманітне життя. Виконання обрядів супроводжувалось не тільки співом, але й грою на музичних інструментах, танцями, театральними діями, які нерідко закінчувалися всенародними святковими гуляннями.

Про те, які музичні інструменти побутували у старовину, знаходимо відомості в Рігельмана: «З них дуже багато музикантів добрих буває. Грають вони більш на скрипках, на скрипковому басу, на цимбалах, на гусях, на бандурі, на лютні і трубах. А сільські по селах – також на скрипках, на кобзі (рід бандури) і на дудках...» Треба додати – і на гармошках.

В Україну гармошка потрапила десь у другій пол. ХІХ ст. з Росії, яка пройшла певний шлях від губної гармошки до баяна. Започаткував її туляк Сизов. Він придбав семиклавішну ручну гармонію, яка потрапила в Росію з Угорщини.

В Україні гармошка швидко увійшла в музичний побут нашого народу, на ній почали виконувати танцювальну музику. Часто вона супроводжувала весільний обряд, коли неможливо було знайти троїсту музику чи духовий оркестр. Її часто вводили до складу інструментальних ансамблів.

Гармонії бувають різноманітних конструкцій: «венка», саратовська, єлецька, плавська – ці назви походили від назв міст, де вони були виготовлені.

В Україні найпоширенішою була «венка» – двохранна з російським строем. Ця гармонія пройшла певний шлях реконструкцій. Часто зустрічалася хроматична гармонія. Кожна з них мала свій відповідний звукоряд і стрій. Відрізнялися вони тим, що у «венки» звуки при розтягуванні й стисканні міху різні, а в «хромки» вони однакові, тому найбільшій популярності набула «хромка».

У той же час гармонія має багато значних недоліків, які не дають гармоністу відтворити певну мелодію чи супровід. Причиною цього є

* гармошка – місцева назва музичного інструмента гармонії

необхідність вправного володіння міхом. Лівенські майстри розробили конструкцію гармонії, де уникнули цього недоліку.

Лівенська гармонія

Права рука

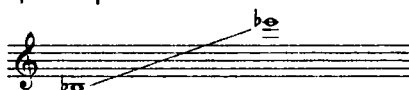


Ліва рука



Звукоряд елеської гармонії

Права рука



Ліва рука



Звукоряд касимовської гармонії, так званої «поповки»

Права рука



Ліва рука



На Рівненському Поліссі гармошка з'явилася десь у 30-50 роках минулого століття і набула широкого розповсюдження. На ній виконувалися різного характеру танцювальні мелодії. Зокрема, переважали польки, вальси, польські танці – оберек, краков'як, угорські – «Венгерка», російські – «Яблучко», «На реченьку», частівки.

Гармоністами в селі були селяни, які мали хороший слух, здібності, хотіли навчитися грати на інструменті, адже вони оволодівали грою на ньому самотужки, часто переймали манеру гри від іншого гармоніста свого чи сусідніх сіл. Переймали репертуар один від одного на вечорницях, на танцях, в основному – на весіллях.

Одним із таких музикантів є Василець Василь Онопріянович, з яким автор зустрівся влітку 2005р. Він народився 1 серпня 1937р. у с. Дмитрівка нині Гоцанського р-ну на Рівненщині. Навчався в сільській початковій школі, із дитинства захоплювався музикою.

Вперше зустрівся Василь з «живою» музикою влітку 1948 року, коли потрапив на весілля.

Згодом він розпочинає гру на гармошці. Перші твори перейняв від свого старшого односельця Євчука Стаха Лаврентійовича – це була полька «Пшешися», згодом «Червона полька». Далі навчання проходило «на слух» – почута мелодія з грамплатівки, від гри духового оркестру, чи з радіо. Деякі мелодії перейняв від сільських музик Данила й Петра Цимбалів (перший грав на скрипці, другий – на акордеоні). Ці музиканти в 1940 році були переселені з-під Перемишля. Василь від них навчився грати оберек, краков'як. Удосконалив гру на гармошці, коли проходив військову службу, звідти і привіз гармошку «Україна», на якій і сьогодні грає на вулицях рідного села. А ще в молоді роки «змагався» зі своїм односельцем Столярчуком Андрієм Якимовичем, який теж має гармонію «Україна». Василь Василець поскаржився, що не всі мелодії може підібрати, адже в гармошці немає таких голосників. Можна зробити висновок, що сільський музикант має хороший слух, а гармошка



*Гармоніст Василь Онопріянович Василець.
Село Дмитрівка Гоцанського р-ну
Рівненської обл.
Фото автора. 2005р.*

не дає відповідних можливостей. У його репертуарі багато народних мелодій і танців, старовинних і сучасних пісень. Хочеться, щоб сільська музика не була втрачена, щоб ці традиції продовжили ентузіасти і шанувальники інструментального музикування.

Джерела:

1. Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Вип. II. - Рівне: Перспектива, 2002. - С.89-94
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. - Київ: Наукова думка, 1967. - С.51-53.
3. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. - Київ: Музична Україна, 1981 - С.8-14.

«Червона полька»

Гармоша

The musical score for «Червона полька» is written for the instrument «Гармоша». It is in 2/4 time, key of D major, and tempo J. 116. The score consists of four systems of music. The first system includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more complex rhythmic pattern in the melody. The fourth system concludes the piece. Fingerings (7) and breathings (Б) are indicated throughout the score.

Записав Богдан Столярчук у с. Дмитрівка
 Гоцанського р-ну Рівненської обл.
 від Васильця Василя Онопрійовича, 1937 р.н.
 Транскрипція Марії Бабич.

ВИДАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРУ «ВЕСНЯНКА» РІВНЕНСЬКОГО МІСЬКОГО ПАЛАЦУ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ

Друковані видання

Випуск I (Рівне: Волинські обереги, 2001)



ОМЕЛЯШКО Ростислав В ім'я збереження духовних скарбів народу

КОВАЛЬЧУК Віктор. Збережемо етнокультуру Полісся

УКРАЇНЕЦЬ Алла. Народний одяг мешканців Рокитнівського району

ПАРХОМЕНКО Тетяна. Використання воску в народному знахарстві

НЕСЕН Ірина. До питання типології весільного обряду Північної Рівненщини

ЯРЕМКО Богдан. Традиційне гармошкове виконавство Південної Пінщини

КОВАЛЬЧУК Ольга. Колекція народного вбрання, зібрана Віктором Ковальчуком для фольклорного гурту «Веснянка»

РОМАНЧУК Олександр. Топонімічні назви деяких населених пунктів Північної Рівненщини

ПРОРОЧІ СНОВИДІННЯ. (Запис Андрія Шкарбана)

КУПАЛЬСЬКІ ТА ПЕТРИВЧАНІ ПІСНІ. (Запис Віктора Ковальчука, нотація Людмили Гапон)

ЖНИВНІ ПІСНІ (Запис Віктора Ковальчука, нотація Людмили Гапон)

КОЛИСКОВІ ПІСНІ. (Запис Віктора Ковальчука, Валентини Абрамович, нотація Людмили Гапон)

ПАЦУК Іван Рівненське Полісся в краєзнавчих дослідженнях

Випуск II (Рівне: Перспектива, 2002)



Віктор КОВАЛЬЧУК. Зберегти для нащадків

Алла УКРАЇНЕЦЬ. Рівненське Полісся: до питання фіксації та збереження пам'яток традиційної народної культури в сучасних умовах

Тетяна ПАРХОМЕНКО. Ритуальне використання обрядових страв з медом у різдвяно-новорічному циклі свят

КОЛЯДКИ. Запис Віктора КОВАЛЬЧУКА, Тетяни ПАРХОМЕНКО, Алли УКРАЇНЕЦЬ Нотація Людмили ГАПОН

- ЩЕДРІВКИ.** Запис Віктора КОВАЛЬЧУКА, Тетяни ПАРХОМЕНКО, Алли УКРАЇНЕЦЬ, Лілії МОЛОДЦОВОЇ. Нотація Людмили ГАПОН
Людмила ПОНОМАР. Одяг Рівненщини на тлі суміжних систем або комплексне дослідження західнополіського одягу та назв його елементів в ареальному аспекті
Алла УКРАЇНЕЦЬ. Бджільництво на Рівненському Поліссі. До характеристики сучасного стану
Тетяна ЧЕРНІГОВЕЦЬ. Традиційні форми дитячого дозвілля Волинського Полісся
ВЕСНЯНКИ. Запис Віктора КОВАЛЬЧУКА, Тетяни ПАРХОМЕНКО, Алли УКРАЇНЕЦЬ. Нотація Людмили ГАПОН
Ірина НЕСЕН. До питання вивчення святкової атрибутики річного циклу (на матеріалах Рівненського Полісся)
Олена СИДОРЧУК. Кушнірство на Кореччині: до питання розвитку ремесла
ЗАМОВЛЯННЯ (за матеріалами експедиції 2000р. в Сарненський район). Запис Андрія ШКАРБАНА
Марія БАБИЧ. Інструментальна музика Рівненського Полісся
Богдан ЯРЕМКО. Виховання музиканта в традиційному середовищі Південної Пінщини
Інструментальна музика Полісся у виконанні скрипаля Никифора Сада. Запис та нотація Олега ТРОФИМЧУКА
Олена ПРИЩЕПА, Богдан ПРИЩЕПА. Якуб Гофман - організатор досліджень історії та культури Волині
Іван ПАЩУК. Рівненське Полісся у житті та творчості відомого білоруського письменника С.І.Граховського
Богдан СТОЛЯРЧУК. Пісенний фольклор Рівненщини в записах Сергія Коziцького
Григорій ДЕМ'ЯНЧУК. Зелені пам'ятки Древлянщини. 1300-річний дуб
Степан БАБІЙ. Із зустрічі з поліським патріархом

Випуск III (Рівне: Перспектива, 2003)



- Віктор КОВАЛЬЧУК.** Етнокультурний центр «Веснянка»
Ірина НЕСЕН. Коровай відомий і невідомий (традиції коровайного обряду Рівненського Полісся)
Тетяна ПАРХОМЕНКО. Ритуальне використання продуктів бджільництва в родинних обрядах
Ярослава ПІДЦЕРКОВНА. Інститут кумівства на Західному Поліссі (за матеріалами сіл Костопільського та Гошанського районів Рівненської області)
Тетяна ЧЕРНІГОВЕЦЬ, Юлія КОВАЛЕНКО. Традиційні дитячі ігри Рівненського Полісся
Юлія НАКОНЕЧНА, Алла УКРАЇНЕЦЬ. Народна медицина: традиції й сучасність

ЗАМОВЛЯННЯ (за матеріалами експедиції 1998р. в Рокитнівський р-н Рівненської обл.). Запис Віктора КОВАЛЬЧУКА

Олександр РОМАНЧУК. До питання вивчення ремесел Березнівського Полісся

Раїса ТИШКЕВИЧ. Традиційні промисли і ремесла Волинського Полісся
Наталія ЖМУРА, Алла УКРАЇНЕЦЬ. Розвиток традицій поліської вишивки в сучасному вишивальному мистецтві Рівненщини

ПІСНІ СЕЛА ХИНОЧІ ВОЛОДИМИРЕЦЬКОГО РАЙОНУ (за матеріалами експедиції 1998р.). Запис Віктора КОВАЛЬЧУКА. Транскрипція Людмили ГАПОН

ВЕСНЯНКИ СЕЛА ЛЮХЧА САРНЕНСЬКОГО РАЙОНУ (за матеріалами експедиції 1993р.) Запис Віктора КОВАЛЬЧУКА. Транскрипція Людмили ГАПОН

Вікторія ЯРМОЛА. Скрипкова музика у фольклорній традиції Рівненського Полісся

Богдан СТОЛЯРЧУК. Іван Корсюк - хормейстер, фольклорист, викладач
Анатолій ДАЦКОВ. Він завше зичив людям добра

Богдан СТОЛЯРЧУК На фольклорному континенті

Випуск IV (Рівне: Перспектива, 2003)



Роза ПАВЛИШИНА, Сергій ТАРАСЮТА Екологічні аспекти розвитку соціальної сфери на забруднених територіях

Богдан ЛУКАНЮК Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей

Олена БОРЯК Село Бірки на Волині очима етнографа Людмили Шевченко

Ольга ПОРІЦЬКА Опозиція цей/той світ у світоглядних уявленнях українців

Валентина БОЙЧЕНКО Короткі етнографічні відомості про с.Полиці Камінь-Каширського району Волинської області кінця XIX - початку XX століття

Василь БАЛУШОК Про зміст назви Україна в XVI - першій половині XVII ст.

Тетяна ПАРХОМЕНКО Використання продуктів бджільництва в поминальних обрядах Зелених свят

Тетяна ЧЕРНІГОВЕЦЬ, Юлія КОВАЛЕНКО Народні дитячі ігри Рівненського Полісся

Олександр РОМАНЧУК Млини Березнівщини на початку 1920-х років
Андрій ЛЯШКО (наукова редакція Алли УКРАЇНЕЦЬ) Обрядові страви жителів Володимирецького району

Вікторія ТРИНЧУК Аналіз репертуару скрипалів Рівненського Полісся
Мелодії, виконувані на дудці-викрутці. Запис Віктора КОВАЛЬЧУКА
Обрядові пісні з села Мочулище Дубровицького району. Запис Юрія РИБАКА

Весільні пісні з села Зелениця Володимирецького району. Запис Людмили ГАПОН

Пісні Зарічненського району. Запис Олени ЮЗЮК

Пісні з села Борове Рокитнівського району. Запис Раїси ЦАПУН

Пісні з села Дроздинь Рокитнівського району. Запис Лілії МОЛОДЦОВОЇ

Пісні з села Віткович Березнівського району. Запис Віктора КОВАЛЬЧУКА

Іван ПАЩУК Фольклорно-діалектичні студентські експедиції в села Рокитнівського району

Богдан СТОЛЯРЧУК Співає Уляна Кот

Випуск V (Рівне: Перспектива, 2004)



Роман ОМЕЛЯШКО. Історико-етнографічні дослідження в зоні Чорнобильської катастрофи

Тетяна ПАРХОМЕНКО. Традиції соломоплетіння на Рівненщині

Раїса ТИШКЕВИЧ. Мистецтво вишивки Рівненського Полісся

Ірина НЕСЕН. Особливості організації хатнього інтер'єру на півдні Волині: традиції та новації

Василь БАЛУШОК. Кінь в обрядах ініціації українців і давніх слов'ян

Ольга ПОРІЦЬКА. Образ коня в традиційних уявленнях українців: загальнослов'янський контекст

Олена ЧЕБАНЮК. Андріївська гра «Калита» на Поліссі

Любомир КУШЛИК. Дзвіночки в українській сакральній культурі та побуті

Ольга СОЛЯР. Основні категорії магчного мислення, віддзеркалені у словесній комунікаційній площині ритуалу заговорювання

Лариса ЛУКАШЕНКО. Обрядові наспіви Північного Підляшшя: жанри та форми

Богдан ЛУКАНЮК, Ліна ДОБРЯНСЬКА. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень Західного Полісся та Західної Волині

Ірина ФЕДУН. Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся

Ліна ДОБРЯНСЬКА. Волинсько-рівненські матеріали у фондах ПНДЛМЕ

Юрій РИБАК. Сезонно-трудова цикл у пісенній традиції Верхньоприп'ятської низовини: жнива, «літо»

Вікторія ТРИНЧУК. Скрипкові мелодії з села Велимче

Наталія БОЯРСЬКА, Людмила ГАПОН. Особливості традиційного вокального виконавства на Західному Поліссі

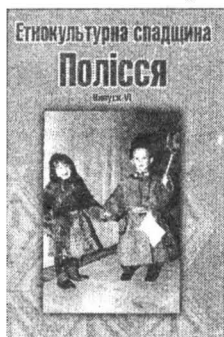
Віктор КОВАЛЬЧУК. Пісні села Кам'яне Рокитнівського р-ну

Олена ЮЗЮК. Щоб усадовкувалися життям

Іван СІНІЛЬНИКОВ. Традиційний пісенний фольклор росіян-старооб

- рядців: коліскові та забавлянки
 Юлія КОВАЛЕНКО Дитячий весняний ігровий календар Західного Полісся
 Катерина ТАРАСЮТА, Володимир ПЕРУНІН. Як в давнину княже слово сповнювали
 Іван ПАЩУК. Поліська тематика у творчій спадщині Юзефа Ігнаці Крашевського
 Богдан СТОЛЯРЧУК. Дослідник і популяризатор української кобзи

Випуск VI (Рівне: Перспектива, 2005)



- Юрій РИБАК. Мелотипи зимових обрядів Верхньоприп'ятської низовини
 Ірина КЛИМЕНКО. Зимові мелоареали Південної Пінцини в системі поліської мелоареалогії
 Олександр КУРОЧКІН. Мисливський субстрат новорічної пісні-міфу «Го-го-го коза»
 Тетяна ЧЕРНІГОВЕЦЬ. Зимові дитячі та молодіжні розваги Волинського Полісся
 Тетяна ПАРХОМЕНКО. Традиційна новорічна обрядовість Житомирського та Рівненського Полісся
 Оксана СІЛЬМАН. Характерні риси різдвяно-новорічних обрядодій на Зарічненщині
 Валентина ГРИЦЮК, Євген КРУПКО. Цикл зимових календарних свят у с.Сварицевичі Дубровицького району
 Колядки та щедрівки с.Білка Березнівського району (за матеріалами експедиції 1999р.) Записи Віктора КОВАЛЬЧУКА. Транскрипції Людмили ГАПОН
 Колядки та щедрівки с.Люхча Сарненського району. Записи Раїси ТИШКЕВИЧ. Транскрипції Людмили ГАПОН
 Колядки та щедрівки Зарічненського району. Запис та транскрипція Олени ЮЗЮК
 Михайло ХАЙ. Усна інструментальна традиція Руси-України та знання про неї в науковій літературі долисенківського періоду
 Оксана ПОРІЦЬКА. Дошлюбне спілкування молоді українського села та дохристиянські пережитки у міжстатевих стосунках. ХІХ - початок ХХ ст.
 Алла УКРАЇНЕЦЬ. Особливості декорування народного одягу Південної Рівненщини (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)
 Валентина БОЙЧЕНКО. Відомості про с.Біловіж Рокитнівського району Рівненської області (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)
 Катерина ТАРАСЮТА. Короткі відомості про випікання короваю в с. Люхча Сарненського району



ЗІРОНЬКА ЯСНА НА НЕБІ СЯЄ. Колядки та щедрівки, записані Віктором Ковальчуком. - Рівне: ГТ «Світоч», 1993. - 80с.

А ВЖЕ ВЕСНА СКРЕСЛА. Веснянки, записані на Рівненському Поліссі. - Рівне: Державне редакційно-видавниче підприємство, 1993. - 84с.



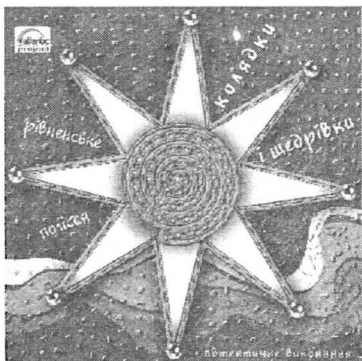
КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІ ПІСНІ РІВНЕНЩИНИ. Навчальний посібник з фольклору для загальноосвітньої школи - Рівне: Державне редакційно-видавниче підприємство, 1994. - 102с.

ОЙ ДАЙ, БОЖЕ, ЗА РІК КУСТА ДІЖДАТИ. Кустові пісні, записані на Рівненському Поліссі Віктором Ковальчуком. - Рівне: Рівненське обласне управління статистики, 1995. - 58с.



СПІВАЄ «ВЕСНЯНКА» Календарно-обрядові та позакалендарні пісні з репертуару зразкового фольклорного гурту «Веснянка» Палацу дітей та молоді м Рівне. - Рівне: Володимирецька районна друкарня, 1995 - 96с.

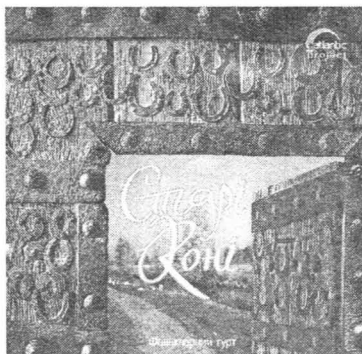
Компакт-диски



«Колядки та щедрівки Рівненського Полісся»
Автентичне виконання Атлантік, 2005



«А вже вечор вечоріє» Фольклорний гурт села
Старі Коні Автентичне виконання
Етнодиск, 2005



«Фольклорний гурт села Старі Коні»
Автентичне виконання Атлантік, 2006



«Пісні Погориння» Традиційна музика
Рівненського Полісся Автентичне виконання
Етнодиск 2004



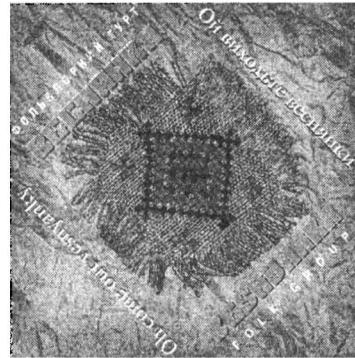
«3 Древлянського джерела» Фольклорний гурт
«Веснянка» Етнодиск 2003



«Ой заграли музиченьки» Фольклорний гурт
«Веснянка» Етнодиск, 2003



«Зірочка ясна на небі сяє». Колядки та цедрівки Рівненського Полісся. Фольклорний гурт «Веснянка» Етнодиск, 2003.



«Ой виходьте веснянки». Фольклорний гурт «Веснянка». Етнодиск, 2004



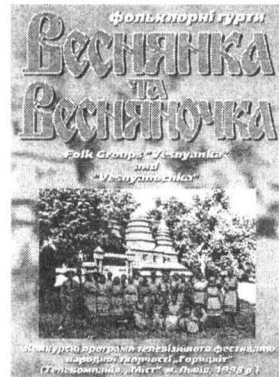
Фольклорний гурт «Веснянка». Колекція альбомів тр3records, 2006



«Запросини на поліське весілля» Фольклорний гурт «Веснянка» Атлантик, 2006



Фольклорний гурт «Сільська музика» РА «Че Гевара», 2006 DVD-відео



Фольклорні гурти «Весняночка» та «Веснянка» РА «Че Гевара», 2006 DVD-відео

Короткі відомості про авторів

БАБИЧ Марія Михайлівна - старший викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету

БОЯРСЬКА Наталія Ярославівна - викладач Етнокультурного центру «Веснянка» Рівненського міського Палацу дітей та молоді, аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України

ГАПОН Людмила Дмитрівна - старший викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, викладач Етнокультурного центру «Веснянка» Рівненського міського Палацу дітей та молоді, відмінник освіти України

ЄРЕМЕЙЧУК Ілона - учениця 11 класу Рокитнівської гімназії №3

КОВАЛЬЧУК Віктор Павлович - художній керівник Етнокультурного центру «Веснянка» Рівненського міського Палацу дітей та молоді, голова Рівненського фольклорно-етнографічного товариства, відмінник освіти України, заслужений працівник культури України

КОТ Вікторія Петрівна - випускниця кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету

КУРОЧКІН Олександр Володимирович - провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, доктор історичних наук, професор

КУШПЕТ Володимир Григорович - викладач Стритівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва, учасник Київського кобзарського цеху, член Всеукраїнської спілки кобзарів

НЕСЕН Ірина Іванівна - завідувач науково-дослідного відділу Музею народної архітектури та побуту НАН України, кандидат історичних наук

ПАРХОМЕНКО Тетяна Петрівна – старший науковий співробітник відділу етнографії Рівненського обласного краєзнавчого музею

ПЕХ Оксана Володимирівна - випускниця кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету

ПОЛОВЕЦЬКА Людмила Вікторівна - працівник Київської громадської організації «Вальдорфська дошкільна освіта»

ПРАСЮК Лідія Леонідівна - вчитель української мови Рокитнівської гімназії №3

РИБАК Юрій Петрович - доцент кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, кандидат мистецтвознавства

СТОЛЯРЧУК Богдан Йосипович - доцент кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, керівник інструментального ансамблю традиційної народної музики «Хутірські музики», почесний член Всеукраїнської спілки краєзнавців

ТОВСТИК Тетяна Тимофіївна - науковий стажер Варшавського університету, стипендіат польського уряду для молодих науковців

УКРАЇНЕЦЬ Алла Миколаївна - завідувач відділу етнографії Рівненського обласного краєзнавчого музею

ФЕДУН Ірина Йосипівна - молодший науковий співробітник проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М.В Лисенка, асистент кафедри української фольклористики ім. Філарета Колесси Львівського національного університету ім. Івана Франка

ХАЙ Михайло Йосипович - старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, доцент Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, кандидат мистецтвознавства

ЧЕРНІГОВЕЦЬ Тетяна Іванівна - доцент кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету, кандидат педагогічних наук

ШАРАЯ Ольга Миколаївна - провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, етнографії та фольклору НАН Білорусі, доктор філологічних наук

ЮЗЮК Оксана Леонідівна - помічник художнього керівника Рівненської обласної державної філармонії

ЮЗЮК Олена Миколаївна - старший викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету

ЯРМОЛА Вікторія Степанівна - викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету

ЗМІСТ

Розділ I. ВЕСІЛЬНА ОБРЯДОВІСТЬ	3
Ірина НЕСЕН. Весільне деревце в контексті ареальних трансформацій (за матеріалами Рівненської області)	4
Ольга ШАРАЯ. Особенности отражения родового сознания в полесском свадебном обряде	16
Людмила ПОЛОВЕЦЬКА. Приготування весільних страв та напоїв на території Українського Полісся (кінець ХІХ – друга половина ХХ ст.)	28
Олександр КУРОЧКІН. Еротичні весільні ігри українців	42
Тетяна ТОВСТИК. Сватанне ў беларусаў ў 1930-1990 гады ў Гомельскай вобласці і памежных да яе тэрыторыях	54
Тетяна ПАРХОМЕНКО. Традиції весільних обрядів Рівненського Полісся	61
Тетяна ЧЕРНІГОВЕЦЬ. Весілля в художній культурі Волинського Полісся	69
Лідія ПРАСЮК, Ілона ЄРЕМЕЙЧУК. Шанобливі звертання в контексті весільних обрядів Рівненського Полісся	75
Алла УКРАЇНЕЦЬ. Весільне вбрання мешканців Рівненщини поч. ХХ ст.	83
Михайло ХАЙ. Весільно-обрядова інструментальна музика українців	92
Оксана ПЕХ, Юрій РИБАК. Весілля в селі Городок	132
Фрагмент весільного обряду «Зустріч молодих після вінчання». Записи Олени ЮЗЮК. Транскрипції Оксани ЮЗЮК	154
Людмила ГАПОН, Вікторія КОТ. Весільний обряд «Змовини»	162
Весільні пісні села Воронки. Записи Віктора КОВАЛЬЧУКА. Транскрипції Людмили ГАПОН	169
Весільні пісні сіл Морочне та Омит Зарічненського району Рівненської області. Записи та транскрипції Наталії БОЯРСЬКОЇ	179
Ілюстрації	192

Розділ II. ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТРАДИЦІЯ	199
Михайло ХАЙ. Українська інструментальна музика пастушої культури	200
Ірина ФЕДУН. Взаємозв'язки між виконавцями та слухачами у традиційній інструментальній музиці	228
Володимир КУШПЕТ. Історичні передумови походження мандрівних старцівських об'єднань стихівничих, кобзарів, лірників	236
Вікторія ЯРМОЛА. Ріжкові награвання Якова Любезанина	251
Віктор КОВАЛЬЧУК. Традиційні мелодії скрипаля Костянтина Кобзаря	262
Марія БАБИЧ. Полька та її різновиди в інструментальній традиції гармоністів Південної Пінщини	277
Богдан СТОЛЯРЧУК. Гармошкова музика Рівненщини	287
Видання ЕКЦ «Веснянка» Рівненського ПДМ	291
Короткі відомості про авторів	299

наукове видання
Етнокультурна спадщина Полісся
випуск VII


Редактор-упорядник	Віктор КОВАЛЬЧУК
Мовний редактор	Наталія ГАВРИШ
Музичний редактор	Юрій РИБАК
Члени редакційної колегії	Людмила ГАПОН, Алла УКРАЇНЕЦЬ
Технічний редактор	Олег ЗЕНЬ
Дизайн обкладинки	Олександр БАБАК
Комп'ютерний набір	Галина СУХОНОС, Юрій РИБАК
Відповідальні за випуск	Наталія БОЯРСЬКА Віктор КОВАЛЬЧУК

На першій сторінці обкладинки: Павлушенко М.С., 1909 р.н.,
с.Залав'я Рокитнівського р-ну Рівненської обл.

На четвертій сторінці обкладинки: Нестерчук М., 1902 р.н., с.Хиночі Володимирецького р-ну Рівненської обл.; Ісак О.Л., 1930 р.н., с.В.Телковичі Володимирецького р-ну Рівненської обл.; учасники комплексної експедиції в села Рокитнівського р-ну (зліва направо): Л.Кашперський, А.Українець, В.Герасимчук, А.Похилюк, Т.Пархоменко, В.Ковальчук, М.Самков.
Фото А.Похилюка.

Адреса редакції: Етнокультурний центр «Веснянка» Рівненського ПДМ
вул. Кн.Володимира, 10, м.Рівне, 33000; тел.: (0362) 22-74-10; 22-60-56;
тел. моб. 8(067) 270-02-66; E-mail. kovalchuk@ukrwest.net

Підписано до друку 11.02.08. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.
Гарнітура Arial Суг. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 17,67. Тираж 200. Зам. 217.

Віддруковано з готових діапозитивів.
 В АТ «Рівненська друкарня». 33027, м. Рівне, вул. Київська, 10.
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців № 454, серія ДК від 21.05.2001 р.



2805
KP

