

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.027

УДК 791.635 — 051] (045)

В. С. Горелова, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків
vikgor1111@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-0722-9380

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОГО СТИЛЮ О. РАЙДАНОВА Й Г. КОЗАЧЕНКА У ФІЛЬМАХ «СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ» ТА «ЛИМЕРІВНА»

Розглянуто та проаналізовано творчі здобутки акторів О. Райданова та Г. Козаченка на прикладі їхніх героїв-антиподів Скорика та Кнура у фільмах «Сватання на Гончарівці» та «Лимерівна». Виявлено певні характерні ознаки, які можна вважати індивідуальною акторською методикою, що сформувала стиль О. Райданова й Г. Козаченка. Порівняно акторську манеру вищеназваних митців гри з визнаними в культурному просторі України театральними системами. Проаналізовано роботу акторів із символікою, на кшталт сокири, люльки та певних обрядів.

Ключові слова: *манера гри, Лесь Курбас, хазяїн, солдат, сокира, люлька, символ.*

В. С. Горелова, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОСОБЕННОСТИ АКТЕРСКОГО СТИЛЯ А. РАЙДАНОВА И Г. КОЗАЧЕНКО В ФИЛЬМАХ «СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ» И «ЛИМЕРІВНА»

Рассмотрены и проанализированы творческие наработки актеров А. Райданова и Г. Козаченка на примере их героев-антиподов Скорика и Кнура в фильмах «Сватання на Гончарівці» и «Лимерівна». Выявлены определенные черты, которые можно считать индивидуальной актерской методикой, сформировавшей стиль А. Райданова и Г. Козаченко. Сделаны сравнения актерской манеры вышеназванных мастеров с признанными на культурном пространстве Украины театральными системами. Проанализирована работа актеров с символикой, например, топора, трубки, и некоторых обрядов.

Ключевые слова: *манера игры, Лесь Курбас, хозяин, солдат, топор, трубка, символ.*

V. S. Horielova, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

FEATURES OF THE ACTING STYLE OF O. RAIDANOV AND G. KOZACHENKO IN THE FILMS “SVATANNYA NA HONCHARIVTSI” AND “LYMERIVNA”

The aim of this paper is to analyze the specific features of O. Raidanov's acting role as a soldier Skoryk and G. Kozachenko in the role of the master Knur.

Research Methodology. As part of the psychological approach, the author follows the true intentions of the characters, the contradictions of the external

and internal states, nonverbal signals. The author applies the historical approach to define the role of L. Kurbas's creative work and the creativity of the «Theatre of Coryphaeus» in shaping the Kharkiv actor's school.

Results. The author describes the artistic specificity of the actors of Kharkiv actor's school of O. Raidanov and G. Kozachenko, as in the case of their character antipodes. The result of this work is the conclusion in the form of comparison of the acting manner of the play of artists with other acting systems, for example, the system of L. Kurbas. It is revealed that the differences are so common features of the performance manner of the play of Raidanov and Kozachenko with the aforementioned and recognized in the cultural space of Ukraine by the theatre systems. The acting play by Raidanov and Kozachenko has been considered from a myth-poetic point of view that made it possible to conclude that folklore can be a platform for the performing arts of artists. The author reveals some specific features as an individual actor's technique that formed the style of Raidanov and Kozachenko. The work of actors with symbols, like axes, cradles, certain rituals, is analyzed.

Novelty. The paper is the first attempt for the scientific interpretation of A. O. Raidanov's and G. Kozachenko's acting manner of playing. The author raises the issue of returning the actors' names to the proper place in the history of Ukrainian culture among the prominent names that have shaped the history of Ukrainian theater and cinema.

The practical significance. Conclusions are drawn concerning the presence of a clear stylistic manner in the play of actors O. Raidanov and G. Kozachenko. The material in this article can be used for a theoretical framework in the specialist training programme of actors and directors.

Keywords: playing style, Kurbas, master, soldier, axe, cradle, symbol.

Постановка проблеми. В українському мистецькому просторі є явища, які не набули наукового висвітлення з певних причин. Інтерес до вивчення й осмислення української культурної спадщини нині особливо актуальний. Серед недостатньо досліджених явищ в українській культурі, які можуть впливати на сучасні культурні процеси, – акторські традиції представників харківської акторської школи О. Райданова й Г. Козаченка. На відміну від таких діячів не тільки українського, а і світового значення, І. Миколайчука, Г. Юри та ін., творчість означених митців не досліджувалася. Наукове осмислення акторської манери гри артистів О. Райданова й Г. Козаченка сприятиме поверненню цих акторів до плеяди імен, яка формувала історію українського театру та кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, розвідок, які б містили матеріали щодо принципів акторського стилю О. Райданова та Г. Козаченка, не виявлено. Така інформація наявна в інтерв'ю з акторами. Інтерв'ю зберігаються в архівах Харківського державного театру імені Т. Г. Шевченка та бібліотеки імені К. С. Станіславського. Важливим джерелом для цього дослідження є статті й мемуари учнів Леся Курбаса з книги «Леся Курбас», упорядником якої є М. Лабінський. Важливо

згадати авторів міфопоетичних і фольклорних праць В. Войтовича, Д. Яворницького, дослідження котрих ми використаємо під час аналізу ролей О. Райданова й Г. Козаченка з точки зору міфопоетики.

Мета статті — проаналізувати образи Скорика та Кнура, створені акторами О. Райдановим та Г. Козаченком у фільмах «Сватання на Гончарівці» та «Лимерівна», дослідити особливості акторського стилю харківських митців, осмислити специфіку відтворення образів за допомогою національних типажів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фільм В. Лапокниша «Лимерівна» (1957) презентує актора Г. Козаченка в ролі заможного хазяїна Кнура, а фільм І. Земгано «Сватання на Гончарівці» (1958) — актора О. Райданова в ролі відставного солдата Осипа Скорика. Сполучною ланкою цих двох образів-антиподів є ключова роль у долях головних героїв, вплив на їхні вчинки, які визначають сюжетну лінію, а відтак і на фінал фільму. Тобто персонажі Г. Козаченка та О. Райданова незмінно присутні в драматургічних творах як катализатори конфлікту, а в кінематографі такі герої потребують особливого типуажу, який повинен мати характерні ознаки, щоб зацікавлювати глядача.

Г. Козаченко у фільмі виконує роль Кнура, котрий є заможним селянином і уособлює один із типажів українського господаря. На початку фільму режисер засвідчує важливу «місію» персонажа Г. Козаченка щодо впливу на хід сюжету завдяки іншому героєві — жертві інтриги Кнура — Василеві. Останній у розмові з донькою Кнура Марусею влучно порівнює батька й доньку з вовками. Під час аналізу ролі Г. Козаченка з міфопоетичної точки зору доцільно звернутися до дослідника В. Войтовича та його характеристики вовка в контексті української міфології: «Вовк — символ хижачтва, невгамовного голоду, швидкості» (Войтович, 2014, с. 555). Згідно з Т. В. Гамкрелідзе та В. Івановим, вовк — «тварина, що роздирає здобич», «звір-убивця» (Король, 2002, с. 67). Таке заочне знайомство з героєм Г. Козаченка до його появи на екрані готує до сприйняття цього образу. Тому логічно, що першою своєю появою на екрані герой Г. Козаченка підтверджує таке влучне порівняння, яке супроводжується тривожною гнітючою музикою, що додає певного відтінку характерові «хазяїна» і вже віщує про негативний розвиток цієї сцени. Подібність героя зі стереотипною вовчою суттю спостерігається в сцені, коли донька повідомляє, що їхнім сімейним планам не судилося справдитися, актор не розігрує здивування й розчарування, а спокійно цікавиться причиною, надаючи своєму темброві окрас азарту, як вовк, що пускається по сліду здобичі. Актор збагачує образ рисами цієї тварини, наприклад, колючий погляд. Герой переважно мовчить — всі інтриги він обдумує сам.

Його господа — ареал існування, і сторонніх він не терпить. Навіть наймити не ризикують зайвий раз потрапляти йому на очі. Поліська легенда стверджує, що «цей хижак був створений чортом саме на шкоду людині» (Українська минувшина, 1993, с. 232), такі характеристики стосуються і цього персонажа, які Г. Козаченко влучно передав акторською грою. У його діях перемагає саме руйнівна сторона характеру, але парадокс полягає в тому, що Руйнівником він стає «завдяки» своїй чуттєвій стороні характеру. У, здавалося б, звичайному побутовому типажеві української культури помітно щось дике, римське, генетично чуже, але так органічно поєднане в особі актора. А. Горбенко у праці «Харківський театр імені Т. Г. Шевченка» відзначає дисонанс зовнішніх манер і внутрішньої сутності актора в роботі над ролями: «Зовні добродушний і люб'язний, а насправді огидний і хитрий хижак Достигаєв <...>» (Горбенко, 1979, с. 142–143). До речі, взаємозв'язок хижацьких рис вовка й імператорської манери в грі Г. Козаченка можна пов'язати із символом Давнього Риму — вовчицею.

Зважаючи на те, що актор закінчив драматичну студію при театрі «Березіль» і працював під керівництвом Леся Курбаса, на виконавську манеру Г. Козаченка вплинула і «система Курбаса». У сценах на току та в хаті героя, спостерігаючи, як актор поводить себе в кадрі, помітно, що його гра мотивується «законами послідовності, діяння та мотивації». В. Василько, котрий систематизував правила означеного режисера щодо акторської манери виконання, пояснює: «Кожен рух має свій малюнок, свої знаки зупинок: кома, крапка і тире... (закон послідовності й діяння — авт.) <...>. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жодні рух, жест, учинок актора не повинні бути випадковими, а мати свою причину (закон мотивації)» (Василько, 1969 с. 14). Засвідчуючи «всесильність» свого героя, у сцені на току, актор підкреслює це за допомогою впевненої ходи, не вітаючись, навіть не дивлячись на своїх підлеглих, рухаючись по току, наче нікого, крім нього, там немає. Г. Козаченко майстерно рухається заданою ним самим траєкторією, влучно оминаючи людські постаті, кидаючи рушника, «не вціливши» ні в кого, наче навколо нього безплотні тіні. Цікавим прийомом актор підкреслює залежність від зерна — його герой нагнувся, щоб набрати його в жменю й, переважаючи з долоні в долоню, дивитися на це, як на сакральний ритуал, з посмішкою жерця. Спостерігаючи за цим акторським рішенням, ми розуміємо характер героя, його слабкість стосовно залежності від зерна, яке робить його заможним і є «священною коровою». Тобто, виконуючи ці рухи, актор виявляє характер героя, своєрідне «читання» по

цих цілком виправданих жестах (обхід по колу своєї імперії (обійстя), фіксація погляду як на реманенті, так і на своїх рабах). Актор цими прийомами підкреслює, що власністю для Кнура — як речі, так і люди, і особливої різниці між ними герой не помічає. Ці самі послідовні рухи він демонструє у сцені в хаті героя. Кнур, увійшовши до приміщення, спочатку бачить шворінь, який полагодив наймит Василь, бере інструмент у руки, цим жестом даючи зрозуміти глядачеві, що Василь для нього — гвинтик, реманент, раб імперії, і його доля вже ним вирішена. Задумливо промовляючи текст, актор іде до своєї партнерки, котра грає доньку Марусю, пов'язуючи цими словами хід власних думок щодо шлюбу Василя з Марусею. Також хронологія цих дій — узяття в руки шворня (наймита) — промовляння (рішення щодо долі своєї жертви) — хода до доньки (жертва, призначена їй), подібно до імператорської влади, яку герой передає своїй спадкоємиці.

Слід відзначити й роботу із символікою, яка є характерною ознакою харківської акторської традиції. До речі, Лесь Курбас уважав: «Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображає і викликає асоціацію всієї речі; знак, чия форма менша, ніж уся зображена річ. Наприклад: за хвостом пізнати цілу мишу, за люлькою — Семенка» (Лесь Курбас, 2001, с. 77). Аналізуючи символічну складову образу Кнура, можна знову простежити взаємозв'язок із міфопоетикою та фольклором. У фільмі Кнур практично не розлучається зі своєю люлькою, яку запалює, обдумуючи чергову інтригу. Цим прийомом актор акцентує на тому, що його героєві не потрібна компанія, він органічно існує у своєму ареалі. Як зазначає Д. Яворницький, на котрого у своїй статті посилається В. Герей, «українські селяни здавна вирізали собі люльки тільки з особливих порід дерев — перш за все з вишні, а також із груші, липи і вереса». Автор натякає на важливість для українського селянина цього атрибута, який є невід'ємною складовою національного образу (Герей, 2017). Слід зазначити, що Кнур бере люльку під час його зловісних рішень, наприклад, у сцені, коли він вирішує долю наймита заради своєї вигоди: коли герой іде до жертви Василя, виходячи з хати й наближаючись до партнера, озирається, немов переконуючись, що ніхто не стане свідком його «розправи» над здобиччю, при цьому палить люльку, яка свідчить про його внутрішній спокій, і впевненою, «вовчою» ходою йде до наймита на розмову-розправу. Також люлька використовується в сцені з гідною суперницею Шкандибенчихою. Варто звернути увагу, коли герой Г. Козаченка затягується люлькою, то цей жест характеризує його остаточне рішення. І ще один символ, за допомогою якого підтверджується зв'язок характеру образу з міфопоетичним тлумаченням — сокира. Промовляючи

слова, герой Г. Козаченка проводить своєрідний ритуал із сокирою, яка в цій сцені являється знаряддям своєрідного «вбивства». В. Войтович зазначає: «<...> у давнину був обряд клятви зброєю, зокрема й сокирою. <...> а також могла використовуватися для забивання жертвовних тварин» (Войтович, 2014, с. 528–529). Виправдовуючи таку функцію цього символічного знаряддя, актор, беручи сокиру, уважно роздивляється її, тримає в руках, зводить очі до неба, і всі ці дії Г. Козаченко виконує неспішно, немов смакуючи, при цьому, жалісливим голосом вимовляючи слова, мимоволі зривається на плач, показуючи, що теж має свої слабкості (прив'язаність до названого сина, любов до доньки).

Образ відставного солдата Скорика у виконанні О. Райданова відзначається комічністю вже з першою появою на екрані, на відміну від образу Г. Козаченка. Актор виконує веселу пісню, слова якої пояснюють прихованість занять героя. По своїй суті, Осип – авантюрист, і одна з характеристик такого визначення відразу зрозуміла – його трішки кирпатий кінчик носа. Це натяк на те, що Осип Скорик постійно пхає свого носа або тримає ніс за вітром. Ще одним підтвердженням авантюрної вдачі Скорика є етимологія його прізвища. Ю. Редько зазначає, що прізвище походить від слова Скора, тобто «той, хто спішить все знати» (Редько, 1966, с. 143). Виконуючи шарлатанські обряди (різні замовляння, зняття порчі тощо), коли його запрошують здійснювати обряди хрестин, заручин, персонаж О. Райданова відразу протиставляється іншим героям фільму своїм комічним виглядом, манерою спілкування – йому подобається ускладнювати фрази, його хода та звичка рухати руками видає в ньому солдата. Також він тримає в руці палицю, яку використовує під час ходіння, але вона виконує радше практичну функцію захисту себе від різних прикрих випадків – невід'ємні складові його мандрів. До речі, В. Войтович пояснює значення цього предмета, цікаво те, що магічними властивостями палиця наділялася тоді, коли нею вдавалося розняти гадюку та жабу. Після цієї дії палицею можна було творити різні діїства: «<...> відганяли хмари, гасили пожежу, розлучали подружжя, сприяли весіллю хлопця і дівчини; хто нею володітиме, матиме удачу при купівлі і продажі» (Войтович, 2014, с. 372). Тобто знову простежується зв'язок із фольклорним впливом як важливою складовою образу, що є однією з характерних особливостей акторів харківської традиції.

Символіка, яку використовує герой О. Райданова, така, як і в персонажа Г. Козаченка – це люлька, яку він палить, розповідаючи своєму племінникові різні історії життя. Люлька в українському фольклорі часто використовується як ілюстрація небилиць. Наприклад, українських козаків часто зображували з люлькою в оточенні слухачів. Д. Яворницький підтверджує це: «у вільний від походів час

запорізькі козаки любили, лежачи на животах, потеревенити, послухати розповіді інших, тримаючи при цьому в зубах коротенькі люлечки...» (Яворницький, 2004, с. 188). Отже, українські козаки, а згодом і інші військові, часто зображувалися з люлькою в оточенні слухачів. Отже, як і Г. Козаченко, актор О. Райданов палінням люльки пояснює глядачеві схильність персонажа до побрехеньок та фантазій. Тобто актор виправдовує психологічну поведінку демонстрацією закону мотивації Леся Курбаса. Отже, знову спостерігаємо вплив системи режисера Курбаса на акторів харківської традиції. До речі, як зазначає П. Кравчук (2008, с. 276) у своїй статті, Лесь Курбас найактивніше розробляв свою систему в «березільський період», що показово, оскільки свідчить про специфіку формування саме харківського творчого осередку. Отже, люлька є сполучною ланкою Скорика та Кнура, але функцію виконує різну: Кнур черпає енергію в палінні люльки для проявів своєї інтровертності, Скорик навпаки — запалюючи люльку, проявляє якості екстраверта, розповідаючи небилиці.

Варто звернути увагу й на те, що у створенні образу О. Райданова знову простежується «слідування» законам Леся Курбаса. Наприклад, один із законів — це закон світла й тіні, який пояснюється поєднанням в особистості протилежних якостей, що є вирашним для роботи над образом. В образі Скорика ми помічаємо: його життя — постійне злиденне існування, водночас він має легкий відкритий характер, на відміну від заможного Кнура. Актор підкреслює таку вдачу героя танцюючою ходою, активною жестикуляцією, манерою говорити дуже голосно, постійним гарним настроєм. Також таким протиріччям є поєднання доброзичливості, позитивності та звичка обманювати. Актор передає це тим, як герой постійно звертає увагу на перехожих, що Райданов підкреслює нетактовними поглядами на людей, їх майно. Такими діями він «сканує» перехожих для того, щоб зрозуміти свою вигоду. Наприклад, показовою для розкриття цих двох протиріч в образі Осипа Скорика є ситуація зі сватанням, на яке його запрошено як старосту. У ситуації зі сватанням актор балансує на грані цих якостей, і зрештою тут якраз у Скорика і проявляється натура Творця. Героєві доводиться обирати між двома вогнями: щастям племінника й матеріальною користю для себе. На відміну від Кнура, котрий нічого не вигравав від своїх інтриг, для Скорика це засіб виживання. Актор демонструє боротьбу героя із самим собою, логічно наділяє його агресивною поведінкою, злістю на свого небожа за те, що він змушений відмовитися від гарного заробітку. Психологічний стан агресії поступово переходить у фізіологічні прояви (спочатку перебільшена веселість, знервованість, підвищення тону голосу, крики, хаотичні рухи). Тобто це — послідовна виправданість своїх дій за «законом

мотивації». Слід звернути увагу на ще один із законів — «закон перспективи», згідно з яким потрібно визначити головні місця ролі та скорегувати їх із засобами виразності. Цей момент спостерігаємо в сцені зізнання щодо соціального статусу його небожа: урівноважена атмосфера сцени порушується емоційним сплеском, який змінює обличчя Скорика, у його очах палають вогники, він вигукує: «Кріпак!» — з таким відчаєм і приреченістю, що глядач бачить його особисту болісну історію. Саме це й вирішило на чий стороні гратиме Скорик.

У сцені сватання Осип Скорик знову приміряє свою маску авантюриста, цілком серйозно розповідає про нареченого, мандри. Його тембр і вираз обличчя не виказують абсурдності слів. Актор підкреслює «серййозність намірів», зосереджено роздивляючись навколо себе інтер'єр хати, немовби оцінюючи її. Він блискавично блефує, виганяючи з усіх присутніх порчу й захоплюючись сам. Такий його настрій цілком відповідає характеристиці старостів: «<...> старостами обирали літніх, поважних людей, котрі добре знали обряд, уміли гарно говорити» (Войтович, 2014, с. 276). На початку сцени герой поводить себе цілком спокійно, жести стають дедалі динамічнішими, видно, що він отримує від цього дійства задоволення. Дії Скорика віддзеркалюють примітивність мислення Одарки, Шкурата, Стецька. Його авантюрна натура повністю розкривається в цій сцені, він спритно оперує символами — шишечкою з весільного караваю, свічкою — для підсилення ефекту, які є символами, за їх допомогою ритуальні дійства набувають сакрального значення. В. Войтович зазначає: «За допомогою свічі здійснювалися найважливіші обрядодії, спрямовані на об'єднання двох родів та власне здійснення шлюбу. <...> свічі виготовлялися водночас з короваєм...» (В. Войтович, 2014, стр. 500). Тому весь ритуал Скорик відтворив за правилами тільки з нареченим, з яким хотіла одружитися Уляна.

Висновки. Основуючись на курбасівській системі щодо акторської майстерності, знаходимо підтвердження принципів відтворення образу в представників харківської школи. Узагальнюючи принципи акторської манери гри харків'ян, виокремлюємо в правилі «мінімум засобів — максимум впливу», тобто лише найнеобхідніші рухи, які виразно підкреслюють суть образу, його найяскравішу грань. Навіть у манері гри актора Райданова активність персонажа — лише «найнеобхідніші рухи». На прикладі акторської гри О. Райданова й Г. Козаченка висуємо, що характерні елементи харківської школи закладено саме в харківському міському середовищі.

Перспективи подальших досліджень. У подальшому планується виокремити специфічні ознаки архетипів образів, створені акторами харківської традиції.

Список посилань

- Войтович, В. (2014) *Українська міфологія. Енциклопедія народних вірувань*. Київ: «ФОП Стебеляк».
- Герей, В. (2017). *Козак і люлька: таємниця козацького диму*. Узято з <http://na-skryzhalyah.blogspot.com/2017/04/blog-post>.
- Горбенко, А. (1979). *Харківський театр імені Т. Г. Шевченка*. Київ: «Мистецтво».
- Король, Д. (2002). Культ вовка в слов'янській традиції та його генеза. *Наукові записки* (Т. 20 – 21: Теорія та історія культури, с. 66–71). Київ: Національний університет «Києво-Могилянська академія».
- Кравчук, П. (2008). Лесь Курбас – театральний педагог. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць*, 2/3, 275–280. Київ.
- Лесь Курбас. (1969). *Спогади сучасників*. Київ.
- Лесь Курбас. (2001). *Філософія театру*. Київ.
- Пономарьов, А., Артюх, Л. та ін. *Українська минушина. Ілюстрований етно-графічний довідник*. (1993). Київ: Либідь.
- Редько, Ю. (1966). *Сучасні українські прізвища*. Київ: Наукова думка.
- Яворницький, Д. (2004). *Історія запорізьких козаків. Українські традиції*. Харків: «Фоліо».

References

- Voitovych, V. (2014). Ukrainian mythology. *Encyclopedia of Folk Beliefs*. Kyiv: "FOP Stebelyak". [In Ukrainian].
- Herey V. (2017). *Cossack and the cradle: the secret of the Cossack smoke*. Retrieved from <http://na-skryzhalyah.blogspot.com/2017/04/blog-post>. [In Ukrainian].
- Horbenko, A. (1979). *Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre*. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Korol, D. (2002). The wolf cult in the Slavic tradition and its genesis. *Proceedings, Vol. 20-21. Theory and History of Culture*, p. 66 - 71. Kyiv: National University of Kyiv-Mohyla Academy. [In Ukrainian].
- Kravchuk, P. (2008). Les Kurbas – Theater Teacher. *Scientific Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University: collection of research papers*. Kyiv. Issue 2/3. p. 275-280. [In Ukrainian].
- Kurbas, L. (1969). *Memoirs of the contemporaries*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). *Philosophy of the theater*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Redko, YU. (1966). *Modern Ukrainian surnames*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Ponomarev, A. Artyukh, L. and others (1993). *Ukrainian past. Illustrated ethnographic guide*. Kyiv: Lybid. [In Ukrainian].
- Yavornytsky, D. (2004). History of Zaporizhzhia Cossacks. *Ukrainian traditions*. Kharkiv: Folio. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 27.04.2018 р.