

4. Євтух В. Б. Етнонаціональна структура українського суспільства: довідник / В. Б. Євтух, В. П. Трошинський, К. Ю. Галушко, К. О. Чернова. – К.: Наук. думка, 2004. – 344 с. 5. Крисаченко В. С. Етнічна палітра сучасного українського соціуму / В. С. Крисаченко // Український соціум. – К.: НІСД, 2005. – С. 188–217. 6. Наулко В. І. Динаміка етнічного складу населення України

в ХХ ст. / В. І. Наулко // Етнонаціональні процеси в Україні: історія та сучасність. – К.: Гол. спец. ред. літ. мовами нац. меншин України, 2001. – С. 46–69. 7. Скляр В. Етнодемографічні процеси в Харківській області (1959–2001 рр.) / В. Скляр // Матеріали до української етнології. Зб. наук. праць. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2004. – Вип. 4 (7). – С. 131–143.

Тетяна Трегубенко

## Здобутки українського музичного мистецтва в містах Російської держави (на матеріалах другої половини XVII–XVIII ст.)

*В статті характеризується діяльність українських композиторів і співаків в столичних та периферійних містах Російської держави.*

*The activity of the Ukrainian composers and singers in the capital as well as in the peripheral cities of the Russian state is characterized in the article.*

Середина XVII ст. стала зламним періодом в історії українського народу. Після Переяславської угоди 1654 р. значна територія сучасної України увійшла до складу Російської держави (Московського царства). Від того часу за велінням московських урядових кіл розпочався «відтік умів» – українських освітніх і церковних діячів, які зіграли роль інтелектуальних донорів для збагачення єдиновірної, але культурно відсталішої Росії.

Загальновідомо, що українська музична культура досягла в XVII ст. високого рівня розвитку. Завдяки діяльності монастирських і парафіяльних церковних шкіл, де готували фахових співаків, регентів і композиторів, активно розвивалася хорова співоча культура. Утверджувався київський наспів, багатоголосний партесний спів і київська система нотації. У другій половині XVII ст. цей стиль поступово починає ширитися в Москві. Спочатку московські церковні кола чинили цьому спротив, але завдяки клопотанням патріарха Никона, який мав велику нотну бібліотеку з українських творів і цінував українську культуру, згідно з указом царя Олексія Михайловича партесний спів було запроваджено як обов'язковий в усіх церквах Росії. Слід також зазначити, що перший московський нотний кодекс 1652 р. був написаний саме за допомогою київської нотної системи.

Відзначаючи, що тематика культурного, у тому числі й музичного впливу України як основного джерела музичних кадрів для Росії, і передусім для імператорського двору, достатньо добре опрацьована істориками й мистецтвознавцями, *метою* даної статті було віднайти матеріали, які ілюструють здобутки української музичної культури не лише в столичних, а й у периферійних містах Російської держави, де вона зосереджувалася при архієрейських домах.

Відомо багатьох українських композиторів і співаків, музична діяльність яких розвивалася в Росії. Серед них – видатний український громадський і церковний діяч, вихованець Києво-Могилянської академії, письменник і проповідник Симеон Полоцький, який був домашнім вчителем царевичів Федора й Олексія, а потім – царівни Софії. Він переклав силабічним віршем популярні в духовній ліриці псалми Давида. Музику до цього «Римованого Псалтиря» написав Василь Тітов. Російська критика вважає цей «Псалтир» початком світської вокальної музики в Росії.

Активним пропагандистом нової церковної музики в Росії був киянин Микола Дилецький. Його «Муסיкийская грамматика албо идеа грамматики муסיкийской» стала першою в Росії ґрунтовною музично-теоретичною працею, практичним посібником для композиторів, теоретиків та вчителів співу. Праця відома в кількох рукописних списках з 1675 р., а в 1679 р. була перекладена на російську мову

з додатками Іоаннікія Корнєєва і стала головною підмогою для всіх російських композиторів.

Окрім відомих композиторів А. Веделя, Д. Бортнянського і М. Березовського, існує цілий ряд маловідомих, або й зовсім невідомих українських діячів, які зробили значний внесок в розвиток російської музичної культури. Вони приїжджали до Росії або за викликами царських чи інших вельможних осіб, або у супроводі вищого українського духовенства, яке прибувало до столиці для вирішення тих чи інших питань. Так, 1680 р. намісник Києво-Печерської лаври Варлаам Ясинський взяв із собою в поїздку до Москви кілька монахів, 13 слуг і трьох співаків [11, с. 355].

Найбільшим музичним осередком в Росії був царський двір. За Петра I та після нього вихідці з України вважалися кращими альтами і дискантами в Росії. До середини XVIII ст. щорічно до Санкт-Петербурга прибувало не менше десяти співаків тільки за замовленням імператорського двору. Прихильність Петра I до співаків-малоросів виявилась іще на початку його царювання. Вперше приїхавши до Києва 1706 р., Петро I був зачарований голосом 8-річного учня Києво-Могилянської академії Тихона Щербацького, і забрав його до свого придворного хору. Співав він там, поки не втратив голос, після чого повернувся в Україну для закінчення курсу навчання, а в майбутньому став Київським митрополитом. Відомо також, що 22 лютого 1702 р. були відпущені на Україну для зустрічі з рідними співаки Федір Воронков, Йосиф Семенов і 4 їхні товариші. В своїй чолобитній вони заявили, що давно не бачили родичів, оскільки їх забрали «въ прошлых годах» з різних міст згідно з царським указом [11, с. 821].

Були співаки-українці і у дружини Петра I, цариці Катерини Олексіївни. У неї була своя капела «з регентом хоральної музики» та «хрестовим дяком» Іваном Поповським. З цим регентом гетьман Скоропадський 25 серпня 1714 р. відрядив з Глухова до двору цариці 5 співаків – баса, тенора і трьох «хлопцевь». Мабуть, цей самий Поповський був відряджений у 1718 р. до Малоросії для нового набору співаків. Відомий ще співак цариці Леонтій Ливчинський (з 1721 р.), що жив раніше у переяславського єпископа Кирила Шумлянського, а потім навчав співаків у війську полковника Василя Салтикова [11, с. 822]. Своєї симпатії до української музики цариця Катерина Олексіївна не змінила й після смерті Петра I, хоча майже вдвічі зменшила кількість хористів (з 44 до 24 осіб у 1726 р.). З відомих співаків цього періоду можна назвати Лук'яна, з яким підтримував стосунки син гетьмана Павло Данилович Апостол (1725 р.) [5, с. 125, 133].

В 1754 р. був взятий як співак до двору студент богослов'я Києво-Могилянської академії Кирило Флоринський – з ініціативи графині Маври Єгорівни Шувалової. Того ж року ієромонах Софроній просив архімандрита Києво-Печерської

лаври Луку Білоусовича виконати доручення Марка Полторацького – надіслати співаків до двору імператриці, яка бажає їх мати, і нагадав, що це буде в інтересах Лаври [5, с. 831].

У 1733 р. при дворі імператриці Анни Іоанівни з'явилась італійська трупа. З середини століття ставляться спектаклі російською мовою. В них поряд з італійськими співають і українські актори: володар чудового басу, директор придворної капели Марко Полторацький, Гаврило Марцинкевич, котрий отримав вокальну освіту в Італії та ін. Імператриця Анна Іоанівна видала спеціальний указ набирати на Україні молодих хлопців з гарними голосами. З цією метою 1741 р. в Глухові була заснована співацька школа, випускники якої регулярно поповнювали російську придворну капелю.

Найбільшою прихильницею українського співу та музики була імператриця Єлизавета Петрівна. Її улюбленцем був Олексій Розум (брат гетьмана Кирила Розумовського), співак з 1732 р. в Анни Іоанівни. Його голос та краса полонили Єлизавету, і вона випросила його у свій хор. При її дворі Олексій був виділений серед інших співаків і поставлений в ряд з камердинерами, отримуючи нарівні з ними плату [3, с. 519]. При дворі влаштовувались співи з хороводами й танцями, особливо за Єлизавети Петрівни, котра добре знала й виконувала партесні твори і сама склала кілька пісень у російському народному стилі.

Гетьмани, як керівники української держави – Гетьманщини, знали багатьох співаків, яких іноді особисто розшукували для двору. В 1728 р. царівна Катерина Іоанівна, герцогиня Мекленбурзька, направила в Україну для пошуку двох альтів свого служителя, для якого просила універсал у гетьмана Данила Апостола. Гетьман відповів, що більшість із тих, хто приїжджає до Малоросії для набору співаків, чинять місцевим немало образ, нерідко беруть заради наживи негідних хлопців, та пообіцяв сам підшукати й доправити двох співаків. І справді, зробив необхідне розпорядження. Згодом, на вимогу Катерини Іоанівни, знайшов ще двох дискантів і віддав їх на навчання співу, «ібо обученных сыскать теперь весьма трудно, понеже тут, в малой Россіи, спеванные музыки звелися», і на майбутнє обіцяв ще пошукати таких [4, с. 169, 170]. Російські вельможі намагалися не відставати від царського двору і брали на службу співаків та музикантів з України. Наприклад, у 1703 р. у боярина Льва Кириловича Нарішкіна служив співаком Юхим Висоцький, який 3 березня того ж року був відпущений на Україну.

Відомо, що 1711 р. у князя І. А. Кольцова-Мосальського був український співак Степан Могилевський. Була «спевальная-музыка» у світлішого князя О. Д. Меншикова. Коли він у 1719–1720 рр. відвідав Україну, то в його світі, яка нараховувала близько ста осіб, було 8 співаків, з них – 4 українці: Іван Бориславський, Данило Єжовський, Остап Вороновський, Григорій Коновець. Співак князя О. Меншикова Василь Щербаський за його рекомендацією в 1727 р. отримав місце священика в Ораненбаумі. Мабуть, уже після відставки Меншикова відпросилися в Україну співаки Микола Садовий, Трохим Гаврилов [11, с. 834–835].

Як стверджують дослідники, завдяки творчості українських музикантів у другій половині XVIII ст. відбулося реформування церковної музики в Росії. На цьому етапі воно полягало в зміні стилю бароко на класичний. Розпочав цей процес композитор Андрій Рачинський, який служив капельмейстером у гетьмана Кирила Розумовського. Церковні твори Андрія Рачинського в середині XVIII ст. привіз із Глухова до Санкт-Петербурга російський державний діяч Григорій Теплов, який перебував у гетьмана. Їх спочатку

виконували тільки при дворі, щоб поступово привчити слух публіки до нового стилю [2, с. 30–33].

Українські півчі були в церковних хорах не тільки Москви, Санкт-Петербурга, але й у Тобольську, Смоленську, Новгороді та інших містах Росії. Більшість архієреїв-українців, отримавши призначення на російські кафедри, прибували в свої резиденції з власними українськими співаками або викликали їх до себе, а іноді направляли співаків до столиці з діловими дорученнями. Один з перших російських архієреїв, який був вихідцем з України, Філофей Лещинський, прибувши на свою кафедру в Тобольськ у 1702 р., відразу ж направив посланців до Києва для пошуку там 4-х співаків. Документи свідчать: «Въ нынѣшнемъ 1702 году августа въ 5 день писалъ къ великому государю изъ Сибири изъ Тобольска преосвященный Филофей, митрополитъ сибирскій и тобольскій, и прислалъ съ отписки и для покупки церковныхъ требъ и граматическихъ книгъ и для взятія изъ Кіева черныхъ монаховъ и спеваковъ и студентовъ софѣйского дому дѣтей боярскихъ Еремѣя Иванова, Михаила Рагозинскаго, Ивана Іевлѣева; и великій государь царь и великій князь Петръ Алексѣевичъ... указалъ изъ Малороссійскаго приказу вышеписаннымъ дѣтямъ боярскимъ Еремѣю Иванову съ товарищи отъ Москвы для проѣзду русскими и малороссійскими городами до Кіева и назадъ до Москвы дать проезжую грамоту» [1, с. 439]. Очевидно, не дочекавшись результату, митрополит 31 грудня звернувся до царя з чолобитною, в якій просив: «буде въ Сибири где сыщутся сосланные черкасы, и угодны до пенія церковного, или до службы домовыя, и техъ людей брать ему, митрополиту, въ софійській домъ невозбранно». Цар дав дозвіл під відповідальність самого Філофея і митрополит створив із українських засланців чудовий хор [11, с. 836]. Наступник Філофея Лещинського, Чернігівський архієпископ Іоанн Максимович, отримавши в 1711 р. переміщення на Тобольську митрополічу кафедру, взяв із собою 4-х співаків з Чернігова: баса Федора, тенора Дем'яна, альтів Андрія та Василя [11, с. 835].

Мав свій власний український церковний хор також Іркутський архієрей Варлаам Косовський, переміщений згодом в Смоленськ. Відомо, що після його смерті знавець і любитель церковного співу архієпископ Псковський і Нарвський Феофан Прокопович у липні 1721 р. отримав на своє прохання дозвіл Синоду забрати для власних потреб українських монахів і співаків колишнього Смоленського митрополита [6, ст. 390]. Як припускає К. Харлампович, саме вони згодом виступали у придворному театрі імператриці Анни Іоанівни [11, с. 836]. 1735 р. трьох співаків з Новгородського архієрейського дому Феофана Прокоповича просила для концертів імператриця Єлизавета. Крім талановитих співаків, преосвящений мав також чудові музичні інструменти [11, с. 836].

У Вологодського єпископа Амвросія Юшкевича у 1737–1739 рр. перебував на службі колишній співак Анни Іоанівни (коли вона ще була герцогинею Курляндською) Леонтій Ливчинський. Певний час він перебував в унії, а згодом повернувся до православної віри. У Юшкевича він навчав нотному співу церковний причт [11, с. 836–837; 8, № 230]. Мав своїх українських співаків і Казанський єпископ Лука Конашевич. 1740 р. він демонстрував їхній спів академіку Делілю та його супутникам, які були у нього проїздом, повертаючись з наукової поїздки з метою астрономічних досліджень [11, с. 837].

Показово, що українських співаків і музикантів набирали до своїх резиденцій не лише архієреї з українців,

а й з етнічних росіян. Так, єпископ Іоаким Строков, їдучи в 1730 р. з Переяслава до Воронежа, прихопив із собою співака й бандуриста з українців [11, с. 837]. До 1761 р. у капелі Новгородського престоу священного Димитрія Сеченова був український співак Тимофій Козачинський [7, № 400]. Отже, практично всі архієрейські кафедри в Росії мали співаків-українців, що підтверджує високий рівень і авторитет українського церковного співу.

Окрім архієрейських хорів, українськими співаками поповнювалися і деякі монастирські. Так, відомо, що в Донському монастирі Москви вже з кінця XVII ст. піклувалися про підтримку українського співу. Настоятель цієї обителі доповідав у 1730 р., що з давніх років там заведено бути київським ієромонахам, ієродияконам і клірошанам, якими «кіевское пѣніе утверждено и донинѣ въ Донском монастырѣ», але через те, що звідти забрали монахів в Олександрівську лавру, рівень співу понизився [7, № 235].

Особливо вирізнявся в цьому плані Санкт-Петербурзький Олександрівський монастир, заснований 1710 р. Відомо, що в першій половині XVIII ст. при наборі ченців у Невську лавру бралися до уваги їхні співацькі здібності. Як свідчать історичні документи, збережені в Санкт-Петербурзі і опрацьовані російською дослідницею І. Чудіновою, на вимогу керівництва монастиря упродовж XVIII ст. туди постійно відправлялися церковних півчих з київських монастирів (Видубицького, Миколаївського, Михайлівського, Братського, Печерського, Софійського), а також з Чернігівського Троїцького монастиря. Це сприяло тому, що богослужбовий спів у Санкт-Петербурзькому Олександрівському монастирі базувався на традиціях українського церковного співу [12, с. 207]. В 1727 р. «для содержания киевскаго пѣнія» сюди ж було викликано кілька монахів з Київської та Чернігівської єпархій, а в 1738 р. Синод викликав туди колишнього регента Белгородського архієрейського дому Андрія, в чернечому сані – Арсенія [11, с. 837].

Троїце-Сергіївський монастир також мав певні привілеї щодо влаштування церковного співу за рахунок українських кадрів. 1742 р. вийшов імператорський указ, згідно з яким керівництву обителі дозволялося викликати для кліросного послуху і співу 30 осіб з українських єпархій [11, с. 837]. Збереглися також матеріали про влаштування церковного хору з українських співаків у Московському Чудівському монастирі. З часів, як обитель стала кафедральною, у ній постійно перебували українські архієреї, які перетворили монастир на справжню українську колонію. Особливо багато українського чернецтва осіло в монастирі за керівництва ним Московського архієпископа Платона Малиновського. Престоу священний Платон дуже любив вокальний спів, чи, як тоді називали, співацьку музику, і хотів створити при Московській кафедрі єпархіальний хор окремо від Синодального хору, який підпорядковувався Московській синодальній конторі. У цьому зв'язку 4-го вересня 1750 р. Малиновський писав з Санкт-Петербурга Угрешському ігумену Іоанну, щоб він приготував у Чудівському монастирі покої для проживання співаків, а 27 вересня дав наказ Московській духовній консисторії знайти регента, який би вибирав з Москви та Московської єпархії співаків, «добрых и искусных, и в голосах исправных, с обладеживаніем таковых... произведенія, когда достойны будутъ, к честнымъ местамъ» [10, с. 60]. Першим регентом для Чудівського хору було обрано українця Прокіпія Зарецького. Митрополитом Платоном було розроблено спеціальну інструкцію для упорядкування хору, в якій були такі пункти: 1) Зробити перепис у Москві усіх дітей дяків, церковнослужителів, набрати з них співаків потрібну кіль-

кість, талановитих співаків з гарними голосами, басистих, тенористих і альтистих, особливо звернути увагу на дискантів. Тих, кого буде обрано, записати в реєстр поіменно та направити до Чудівського монастиря, щоб навчалися співу; 2) Якщо в Москві не буде обрано потрібної кількості співаків, то регенту Зарецькому було наказано набрати співаків у містах, розташованих поблизу Малоросії, записати придатних до співу і, не вивозячи їх з собою, до повернення в Москву віддати до місцевих монастирів, або церковним управителям для чесного утримування, щоб зберегти їхні голоси; 3) Якщо не набереться співаків з церковно- та священнослужителів у ближніх до Малоросії містах, то набирати вільних малоросів, домовившись із ними про грошове жалування та забезпечивши одягом; 4) Священнослужителі мають чесно віддавати своїх дітей даному регенту, під страхом великого штрафу. «Понеже оное дѣло, – зазначалося в кінці інструкції, – яко богоугодное, и слѣдуетъ къ общей всѣмъ духовного чина людямъ пользѣ» [10, с. 60–61].

1755 р. Московська духовна консисторія віддала наказ управителям сусідніх з Малоросією духовних правлінь збирати співаків для поповнення хору Чудівського монастиря, а регентом для нього 11 квітня 1757 р. призначено бути архімандриту Спаського Севського монастиря (українського походження) Феодосію Смержевському, «яко весьма знающему пѣвческую музику и партесное пѣніе». Того ж року з Московської духовної консисторії було видано ще один додатковий указ управителям духовних правлінь присилати в Москву «в пѣвчіе» «людей малороссійской природы» за їхнім бажанням, якщо їх батьки чи родичі гарантують їх добropорядну поведінку [10, с. 80–81].

Щодо духовної музичної освіти в Росії за українським зразком, то провід у цьому утримувала Московська слов'яно-греко-латинська академія, але навчали цьому і в єпархіальних духовних семінаріях. Відомо, що при Воронежській семінарії існував навіть особливий клас співу, що називався «школою черкаської музики».

Слід відзначити, що співаків дуже цінували. Про це, зокрема, свідчить те, що в 1748 р. було видано спеціальний указ, який звільняв від повинностей двори, де живуть батьки й родичі придворних співаків, а самі вони з часом отримували дворянство або чин сотника, полковника тощо. Найталановитіші та найбільш обдаровані з них отримували можливість продовжити освіту за кордоном – а саме в Італії. Багатьом після повернення на батьківщину вдалось стати видатними композиторами і музичними діячами.

Деякі співаки займали високі державні посади. Яскравим прикладом є О. Г. Розумовський, який отримав графський титул і став фаворитом імператриці. Наскільки зріс вплив придворних співаків видно з того, що іноді з ними доводилося рахуватися навіть обер-прокурору Синоду, князю Я. П. Шаховському [11, с. 821].

Отже, проведений аналіз підтверджує високий рівень і авторитетність української музичної культури та її представників у Російській імперії другої половини XVII–XVIII ст.

1. *Беляшевский Н.* Вызов киевских монахов и спевачков в Сибирь / Н. Беляшевский // Киевская старина. – 1893. – Т. XLII. – С. 439. 2. Витоки творчості Максима Березовського. – Глухів, 1995. 3. *Елизарова Н. А.* Театры Шереметьевых / Н. А. Елизарова. – М, 1945. – 519 с. 4. *Ефименко П.* Школа для обучения певчих, назначенных ко двору / П. Ефименко // Киевская старина. – 1883. – Т. VI. – С. 169–174. 5. *Лазаревский А.* Дневник Петра Даниловича Апостола (май 1725 г. – май 1727 г.) / А. Л. // Киевская старина. – Т. L. Август 1895. – С. 100–155. 6. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Св. Синода. – Т. I (1542–1721). – № 355. – СПб.: Синодальная типография, 1901, 1868. – 776 + 436 с. 7. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Св. Синода. – Т. X(1730). – СПб.: Синодальная типография, 1901. – 1378 + 78 с. 8. Описание документов и дел, хранящихся

в архиве Св. Синода. – Т. XV (1735). – СПб.: Синодальная типография, 1907. – 1200 с. 9. *Преображенський А.* Доба Бортнянського в церковній музиці Росії / А. Преображенський // *Хроніка* 2000. – Вип. 55–56 / Гол. ред. Юрій Буряк. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2003. – 278 с. 10. *Розанов Н.* История Московского епархиального управления со времени

учреждения Св. Синода / Николай Розанов. – Ч. II. – Кн. 1. – М., 1869. – 181+199 с. 11. *Харлампович К.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Т. 1. – Казань, 1914. – 821 с. 12. *Чудинова И. А.* Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга / И. А. Чудинова. – СПб., 1994. – 207 с.

Олена Чебанюк

## Календарні хрононіми в українській традиційній культурі та фольклорі

*У статті розглянуто генезу, побутування й варіанти календарних хрононімів українського традиційного річного кола. Виділено окремі типи хрононімів у залежності від їх морфологічної будови й місця в системі річних свят. Простежується фольклорне наповнення хрононімів, їхнє вживання в українській народній творчості.*

*The questions of origins, spreading as well as different variants of calendar chrononyms in the Ukrainian traditional year long circle are analyzed in the article. Different types of chrononyms depending on their morphological structure and place in the system of yearly festivals are defined. The folklore content of the chrononyms and their using in the Ukrainian folk literature are also traced.*

Традиційні календарні хрононіми – назви часових відтинків календаря – відносяться до змістового наповнення народного річного кола. Сюди зараховується народна інтерпретація назв свят, присвяток, сезонів, календарних періодів. Як специфічні номінанти відрізків часу, хрононіми пов'язані з концептом *час*. В даній статті хрононіми розглядаються як особливий розряд власних імен, а саме власних імен різноманітних часових одиниць. Календарні хрононіми відносяться до розряду соціокультурних явищ і беруть активну участь у формуванні концептосфери мови (К. В. Першина, С. А. Ремер). Вчені розглядають хрононіми як власні імена особливого класу, призначення яких пов'язане із закріпленням у мові особливостей національної історії, культури й побуту. Хрононіми відіграють важливу роль у національній культурі народу, є специфічним засобом відображення національних культурних реалій (звичаїв, традицій, національного світосприйняття й національної картини світу). Календарні хрононіми пов'язані із соціокультурними явищами, які є актуальними й важливими для даного суспільства.

Відповідність найменування того чи іншого факту, який дав початок хрононіму може бути прямою (історичні хрононіми, наприклад, *епоха визвольних воєн*) і опосередкованою (соціокультурні хрононіми: *Чистий четвер*, *Проводи*), має точний часовий вираз (*Щедрий вечір*, *Водохрещтя*), а може бути в хронологічному плані неясним, розмитим (*Майська весна* – поліськ.).

Як зазначалося вище, календарні хрононіми поділяються на такі, що співвідносяться з постійною датою (*Благовіщення*, *Головосіки*) і «рухливі». «Рухливість» останніх зумовлена церковними пасхаліями, які відрховуються від відповідної фази місяця, а не від конкретної календарної дати. Пасхалії породжують хрононіми, які не мають стабільної дати і кожного року прикріплюються до інших дат (*Страсний тиждень*, *Великодний тиждень*, *Троєшній тиждень*).

*Народні хрононіми пов'язані із циклічною моделлю часу: Великдень, Новий рік, Голодна кутя, Івана Купала, Покрова, Масляна, пилипівка, бабине літо, Зелена неділя та інші хрононіми повторюються щороку, хоч вони можуть також припадати на різні дати, як, наприклад, свята й присвятки, обряди й ритуали пасхального циклу (Масляна, заговини на Великий піст, Великдень, Проводи, Вознесіння, Трійця тощо).*

На відміну від народних, *історичні хрононіми пов'язані із лінійною моделлю часу, де час протікає в напрямку із минулого в майбутнє (Полтавська битва, Чорнобильська трагедія, перебудова тощо).* Ступінь онімічності календарних хрононімів нижчий за ступінь онімічності хрононімів історичних. Так, хрононім *понеділок*, що повторюється щотижня, і хрононім *січень*, яким розпочинається кожен рік, по суті

не є онімімами, тобто не є власними назвами. Проте, свята й присвятки, які циклічно щороку повторюються, прийнято вважати власними назвами (*Щедрий вечір*, *Благовіщення*, *Успіння*, *Гловосіки та ін.*).

Гетерогенні за своїм походженням, хрононіми мають і різну за походженням семантику, яку успадкували від доволі давніх часів: міфологічну, язичницьку, християнську, народну. Народний календар побутує переважно в усній формі. Як показують ареальні фольклористичні дослідження, він має діалектний характер. Варіюються в залежності від локального побутування й хрононіми, тобто, спостерігається існування локальних назв певних часових відтинків, різне тлумачення одних і тих же календарних одиниць. Наприклад, вечір напередодні Різдва у різних місцевостях України має такі назви: *Святий вечір*, *Свят-вечір*, *Різдвяний вечір*, *Канун*, *Вілія*, *Перші Коляди*, *Перва Кутя*, *Голодна кутя*, *Багата кутя*. Тиждень після Трійці називається: *Святий*, *Троєшній*, *Грянний*, *Зелений*, *Русальний*, *Майовий*. Інший приклад: на двадцять восьме липня у православних святцях кожного року припадає декілька свят – день святого *Володимира* й день великомучеників *Кирика* й *Улити*. І якщо на Слобожанщині й Центральній Україні святкують день Володимира, то на Гуцульщині – Кирика. Тут за законами народної етимології його перетворили на міфічного святого *Курика* (мабуть, від *курава*, *курити*), ім'я якого не існує в святцях, а функції мають яскраве міфічне забарвлення: «Сесь день сьвіткує сі задля вітру. Можна усе робити, лиш коло сіна ні і коло оборога, бо вітер гет порозмітує» [4, с. 52].

Походження хрононімної лексики гетерогенне, різночасове й різнопланове. Специфіка процесу календарної хрононімної номінації полягає в тому, що в народному календарі переважають хрононіми християнського походження, які заступили прадавні назви свят, сезонів, сакральних і профанних часових відтинків (*Різдво* – *Коляди*, *Пасха* – *Великдень*, *Трійця* – *Русалії тощо*). Прадавній характер християнізованих хрононімів прочитується в діалектних формах назвах свят. Наприклад, у назві такого свята, як день пам'яті святого Георгія або Юрія день, який на Чернігівщині зберігає форму *Грицькогурій*, *Ярій*.

Часто паралельно існують обидві назви часового відтинку (найчастіше – певного свята) – язичницька й християнська за походженням. Наприклад, майже на всій українській етнічній території відомі дві назви свята *Пасха* і *Великдень*. Назва *Великдень* дійшла до нас із прадавніх часів, коли, найімовірніше, так називали день весняного рівнодення, який припадає на 20–21 березня. У слов'ян цей день був пов'язаний із відродженням природи і новим аграрним роком. З прийняттям християнства за аналогією Великим