

Народна
ТВОРЧИСТЬ
та
ЕТНОГРАФІЯ



1



1963

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

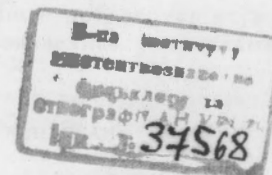
Народна ТВОРЧІСТЬ та ЕТНОГРАФІЯ

РІК ВИДАННЯ СЬОМИЙ

1963

КНИГА ПЕРША

Січень — березень



ВИДАВНИЦТВО АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
КИЇВ

Головний редактор
М. Т. Рильський

Редакційна колегія:

М. М. Гордійчук, Ю. Г. Гошко, К. Г. Гуслистий, О. І. Дей, В. І. Касіян,
І. І. Куниця, Ф. І. Лавров, Ф. Є. Лось, П. І. Майборода, В. Г. Нагай,
П. Д. Павлій (заступник головного редактора), Я. П. Солодченко (від-
повідальний секретар), Г. Ю. Стельмах.

Адреса редакції:
м. Київ—29, Кірова, 4.
Тел. № 9-58-73

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ, кн. 1. 1963
(на украинском языке)

Друкується за постановою редакційної колегії журналу

Технічний редактор Р. Ю. Бабенко

Коректор В. І. Делецька

БФ 04983. Зам. № 23. Видавн. № 128. Тираж 3659. Формат паперу 70x108¹/₁₆. Друк. фіз. аркушів 10+2 вкл.
Умова. друк. аркушів 14,04. Обліково-видави. аркушів 16,29. Підписано до друку 28/III 1963 р.
Ціна 60 коп.

Книжково-журнальна фабрика Головополіграфвидаву Міністерства культури УРСР.
Київ, вул. Воровського, 24.

С т а т т і

О. С. ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО

«ЗАПОВІТ» Т. Г. ШЕВЧЕНКА — НАРОДНА РЕВОЛЮЦІЙНА ПІСНЯ

Шевченків «Заповіт» був однією з перших революційних пісень в Росії. Його знали й співали не лише революціонери-професіонали, а й широкі народні маси. «Заповіт» відіграв велику роль в революційній пропаганді, в розвитку революційно-громадянської тематики у вітчизняній поезії та музиці.

Написаний поетом під час тяжкої недуги в грудні 1845 року, «Заповіт» завершує цикл революційних творів Т. Г. Шевченка «Три літа».

З сорокових років «Заповіт» поширюється в рукописах, а з кінця п'ятдесятих — завдяки виданням лейпцигському (1859 р.), львівському (1863 р.) і петербурзькому (1867 р.). Ще ширшого розповсюдження набуває він під час перевезення тіла Шевченка на Україну.

Виняткова заслуга в цьому художника Г. Честахівського. На Чернечій горі, куди зійшлося на похорони Кобзаря багато людей, він навчав їх «Заповіту», співав з ними повстанських та гайдамацьких пісень. Звідси й пішла легенда про «свячені ножі» для розправи над панамі.

Тоді ще не виникла мелодія на текст «Заповіту». З'явилася вона наприкінці шістдесятих років в обстановці наростання революційних настроїв на Україні. І хоча урядом були вжиті всі заходи для відвернення можливого повстання, в підпіллі зростали паростки майбутньої революції. В підготовці до неї значну роль відігравали твори Т. Шевченка, зокрема «Заповіт».

Так, у 1872 році підпільний революційний гурток в Одесі випустив прокламацію, зміст якої базувався на «Заповіті»; прокламація харківської народовольчої групи, видана 1883 року за назвою «Люде добрі», закінчувалась «Заповітом»; мотиви «Заповіту» не раз використовувались у прокламаціях 1905 та 1914 років.

«Заповіт» стає невід'ємною частиною репертуару щорічно організовуваних Шевченківських вечорів, що часто перетворювались на революційні маніфестації.

Музичну інтерпретацію «Заповіт» вперше одержує в 1868 році у Львові. Це були твори Михайла Вербицького та Миколи Лисенка. Особливо широкій популярності «Заповіту» сприяла пісенна інтерпретація Г. Гладкого¹.

Збереглося лише одне видання цієї пісні Г. Гладкого, на якому вказується прізвище автора (видання Г. Маркевича в Полтаві приблизно біля 1908—1909 рр.)². Але в раніше, ніж полтавське, видання хорової пісні «Заповіт», що фігурує вже як народна пісня («Українски метелькы, зб. № 2, 30 українских

¹ Див. В. Драний, Про походження музики до «Заповіту», журн. «Музика масам», 1929, № 1, стор. 22.

² На останній сторінці дається перелік творів Г. Гладкого, що вийшли безпосередньо перед «Заповітом».

писень для мишаного и чоловічого гуртів. Зібрав и гармонизував Т. Т. Безшлях», Ростов-на-Дону³). У всіх наступних виданнях пісня вже не має позначення прізвища Г. Гладкого. З'являються прізвища гармонізаторів.

«Заповіт» потрапляє до революційних збірників перших років Радянської влади поряд з «Інтернаціоналом» та іншими революційними піснями⁴, виконується як реквієм на похоронах бійців громадянської війни. В тридцятих роках він стає бойовим гімном добровольців роти ім. Т. Шевченка, що поруч з іспанськими комуністами боролись проти фашизму в Іспанії⁵.

Передумови побутування «Заповіту» як народної революційної пісні лежать в характері його образів. Тут у високохудожній поетичній формі втілені образи, характерні для основних жанрів революційних пісень. У першому та другому куплеті маємо образи, притаманні революційним похоронним пісням. Образи четвертого куплету асоціюються з заклічними піснями («Інтернаціоналом», «Марсельезою», «Смело, товарищи, в ногу»), а останнього — з гімнічними революційними піснями, в яких часто дається образ майбутнього суспільства. В «Заповіті» — це «сім'я велика, вольна, нова».

Але «Заповіт» був написаний у 1845 році, а його інтенсивне розповсюдження почалося з початку шістдесятих років, тобто задовго до появи на Україні названих революційних пісень. Цей твір був одним з перших, що виховували революційну свідомість народних мас, готували ґрунт для засвоєння українським суспільством революційних пісень інших народів — російського, французького, італійського, іспанського, польського — пісень, що одержали особливо широке розповсюдження після Жовтневої революції.

Коріння основних образів «Заповіту» заглиблене в українську народно-пісенну творчість, тісно пов'язану з багатовіковою боротьбою народу за соціальне та національне визволення. Щоправда, образ останнього куплету («сім'я вольна, нова») не має прямих аналогій в народній творчості.

Шевченкові образи завдяки асоціаціям з образами фольклору були близькими і доступними найширшим масам трудящих. Але, як вже було сказано, засвоєнню та широкій популяризації поезії у великій мірі сприяла і музика Г. Гладкого. Завдяки органічним зв'язкам з побутуючими народно-пісенними жанрами та образно-інтонаційною семантикою українського пісенного фольклору мелодія Г. Гладкого стала основним «інтонаційним резонатором» образів «Заповіту».

Мелодія тут для всіх куплетів поезії одна і та ж. Вона інтонаційно узагальнена, але досить широкого емоціонального обсягу, що має вельми важливе значення для втілення різних образів тексту. Мірою такої інтонаційно-образної сили є, з одного боку, ступінь жанрових, стилістичних та інтонаційних зв'язків з народно-пісенною культурою, а з другого — ступінь відповідності інтонаційних асоціацій поетичним образам.

В пісенному фольклорі один і той же емоційний образ існує в двох самостійних, супутних одна одній формах — музичній та поетичній. Між ними встановлюються більш або менш близькі, більш або менш рухомі смислові відношення, що на основі народно-пісенної традиції бувають дуже тривкими. Засобами таких образних зв'язків є відносно усталена образна конкретність музично-жанрових, а також мелодичних, ритмічних та гармонічних зворотів. Відображення словесної тканини «Заповіту» в музиці Г. Гладкого базується на виробленій віками семантиці музичної мови в творчості народу.

Проаналізувавши семантичні корені жанру, мелодики, ритміки та гармонії «Заповіту» Г. Гладкого, простежимо за характером його образно-інтонаційних асоціацій на основі українського пісенного фольклору.

Чотириголосна хорова а капелльна пісня Г. Гладкого в характері образності, фактурі та формі виявляє відчутні зв'язки з кантовим жанром, досить широко розповсюдженим в минулому. Вибір для революційного тексту жанру, пов'язаного з давньою кантовою традицією, що в XIX столітті самостійно майже перестала існувати, був не випадковим. Ця музично-поетична форма вживалась саме для втілення образів гімнічних, маршових, скорботних⁶. Очевидно, такий діапазон образної ємності був важливою передумовою того, що кант став одним з джерел розвитку масової революційної пісні⁷.

Будучи за змістом і соціально-громадськими функціями урочистим революційним гімном, «Заповіт» розвивається, переосмислюється і в умовах нового інтонаційного лексикону XX століття набуває все більше ознак сучасної масової пісні.

Інтонаційні образи музики Г. Гладкого пов'язані з образами поезії Т. Г. Шевченка через розгорнуту систему асоціацій. В українській народно-пісенній творчості виробилися своєрідні інтонаційні епітети героїчного, урочистого, жалібного. Наприклад, великого розповсюдження набули вироблені в думному епосі інтонаційні образи жалоців, що згодом широко розвинулися в ліро-епічній пісні.

Типові інтонаційні звороти з маршових козацьких пісень (таким є, зокрема, зворот з субдомінантою паралельного мажору в кульмінації мінорної пісні) перейшли в бурлацькі пісні, навіть в пісню-романс, зберігши в основному зв'язок з первісною смисловою конкретністю. Особливо тривкою є смислова образність ритмо-інтонаційних зворотів, корені яких часто заглиблені в давні жанри синтетичного мистецтва. Звичайно, визначення смислової значимості таких елементів можливе лише комплексно, на основі всього побутуючого в дану епоху музично-поетичного репертуару в поєднанні з образами текстів та домінуючими в них настроями.

В «Заповіті» є три основних мелодичних звороти, і всі вони в українській народно-пісенній творчості пов'язані здебільшого з образами туги, жалю, смутку. Таке значення цих інтонацій активно сформувалося в думках та плачах. Подібні інтонації великої експресії кристалізувалися в типові мелодико-речитативні звороти, які, перейшовши в інші жанри, все ж зберегли емоційне значення жалю.

Особливо розвинулись такі інтонації в ліро-епічних піснях та романсах XIX ст.

1-й зворот:

Бас I
Як у-мру, то по-хо-вай-те
Ох, у не-ді-лень-ку ра-но по-ра-нень-ку

(М. Лисенко, Зібрання творів в двадцяти томах, т. XVIII, Вид-во «Мистецтво», 1953, стор. 81).

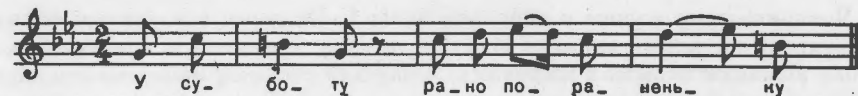
⁶ Див. Т. Ливанова, Русская музыкальная культура XVIII века, Музгиз, М., 1952, стор. 453—499.

⁷ Див. Б. Асафьев, Избранные труды, т. V, Изд-во АН СССР, М., 1957, стор. 219.

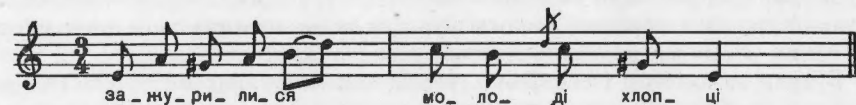
³ Книга, виходячи з правопису видання, надрукована до 1905 року.

⁴ Див. «Революційні пісні, вип. I», Херсон, 1920; «Збірник революційних пісень для чоловічого хору», Державне вид-во України, К., 1921 та ін.

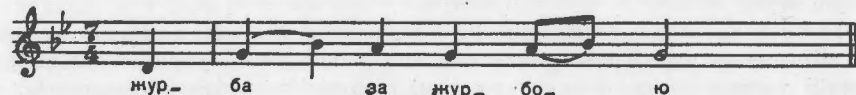
⁵ Див. «Український історичний журнал», 1961, № 1, стор. 101.



(Там же, стор. 7).



(Там же, стор. 177).



(Там же, стор. 73).



(Там же, стор. 92).

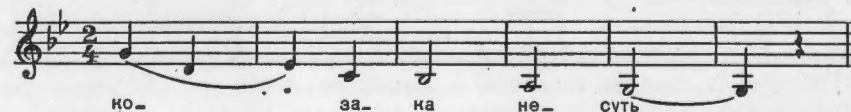
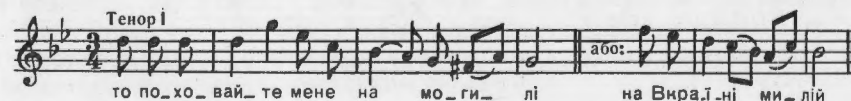


(М. Леонтович, Вибрані хорові твори, «Мистецтво», К., 1952, стор. 27).



(М. И. Глинка, Полное собрание романсов и песен для одного голоса с фортепиано, Музгиз, Л., 1955, стор. 156).

2-й зворот:



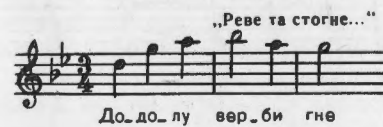
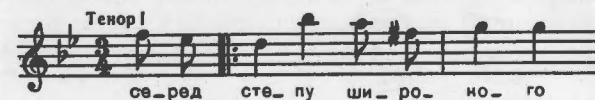
(М. Леонтович, Українські народні пісні для хору, К., 1952, стор. 11).



(Там же, стор. 94).

На початку другої частини «Заповіту» є мелодичний зворот з характерними інтонаціями на основі малої сексти. Це одна з типових інтонацій міської пісенної культури, що має переважно елегійно-тужливий відтінок (порівняй «Гуде вітер», «Стоїть гора» та ін.).

3-й зворот:



(«Українські народні пісні», т. II, «Мистецтво», 1954, стор. 338).



(Там же, стор. 377).



(Там же, стор. 375).

Завдяки таким мелодичним зворотам, у поезії посилюються образи туги і суму. Перший та другий куплети одержують інтерпретацію в стилі тужливо-елегійних пісень-романсів XIX ст.

В «Заповіті» Г. Гладкого використовуються властиві українській народній творчості засоби музичного втілення героїчного. Це виявляється, зокрема, в гармонічних зворотах. Порівняння з «Заповітом» таких героїчних козацьких пісень, як «Про Байду», «Гей, послушайте», «Ой, на горі та жінці жнуть», «Ой, гук, мати, гук», «Засвітали козаченьки» та ін. виявляє в них вельми помітну спільність деяких мелодико-гармонічних зворотів.



Гей, по-слу-хай-те
I e-moll I G-dur S G-dur

Ой, на-го-рі-та жен-ці жнуть,
I e-moll

а по-під-го-ро-ю по-під-зе-ле-но-ю
I G-dur S G-dur S G-dur ю

(М. В. Лисенко, Зібрання творів в двадцяти томах, т. XIX, стор. 128).

Яскраву образність має інтонація, пов'язана з гармонічним варіюванням верхньої тоніки мінорного ладу, що виступає то як терція субдомінанти паралельного мажору, то як основний тон мінору. Така гармонічна варіаційність при гармонізації верхньої тоніки створює враження емоційного розквітання, буяння.

У зв'язку з закличним куплетом поезії подібна гармонічна барва в пісні Г. Гладкого викликає яскраві асоціації з колом героїчної народнопісенної сфери. В пізніших піснях (бурлацьких, чумацьких, піснях-романсах), а також в інших куплетах пісні Г. Гладкого цей же гармонічний зворот набуває іншого відтінку, втілюючи інші емоційні образи, але з такою ж інтенсивністю їх розгортання.

Посиленню героїчного, закличного сприяють і інші інтонаційні засоби. В другій частині «Заповіту» на найкоротшій віддалі співставляються три мажорні функції доміантово-тонічного співвідношення. (F_v — B_I — E_{IV-VI}) Таке «згущення» мажорності посилюється співставленням по «квартових кроках». Всі ці виразові засоби особливо важливі для розкриття образів та закличних інтонацій «Поховайте та вставайте».

Поезія «Заповіт» написана чотирнадцятискладовим коломийковим розміром. Розвиток цього вельми поширеного в українській народній поетичній творчості розміру йшов через ряд відмінних жанрів — епічних, ліричних, танцювальних.

Г. Гладкий інтерпретував чотирнадцятискладовий вірш «Заповіту» одним з традиційних для такого поетичного розміру ритмо-інтонаційним зворотом. В цьому відношенні він був людиною свого часу. Адже в XIX столітті в поетичній та музичній творчості яскраво виявилась тенденція до кристалізації ритмічних груп на основі врахування не лише головних, а й побічних наголосів, і тим самим розпаду смислової цілості на мінімальні складочислові групи з одним наголосом (по два-три склади замість п'яти-шести-семи). Ця тенденція до стереотипності музичного ритму поступово призвела до зменшення розспівності, що позбавляло нові пісні тієї розкішності в мелодії, яка була характерна для давніших ліричних пісень. Щоправда, ритміка в пісні Г. Гладкого не належить до крайніх проявів цієї тенденції. Періодична повторюваність основної ритмо-формули в «Заповіті» пов'язує її і з новими, міськими піснями-романсами.

Про величезне смислове значення темпу в зв'язку з образами тексту куплетної пісні говорив Б. Асаф'єв: «В ритмо-інтонації канта завжди при-

сутній рух... При посиленні напруження рух легко стає маршем. Але це не військовий, «професійний марш», це все-таки обов'язково хорова пісня»⁸.

Подібну темпову трансформацію маємо в закличному куплеті «Заповіту».

В першому куплеті «Заповіту» носієм домінуючого образу тексту (образ суму, туги) є, при певних темпових та ритмічних умовах, в першу чергу, мелодична виразність. Елегійні образи другого куплету посилюються мелодико-гармонічними зворотами, типовими для елегійної романсової лірики XIX століття.

Чіткі, закличні, риторичні фрази третього куплету підкреслюються з допомогою темпово-ритмічної виразності та переосмислення гармонічної основи в нових темпових умовах. Це викликає конкретні асоціації з героїчними образами народнопісенної творчості.

Звичайно, як би не посилювали окремі елементи пісні головні образи тексту, повної гармонії з характером такої динамічної поезії, як «Заповіт», важко досягти в куплетній пісні, тим більше, що емоційна «ємність» мелодії вужча, ніж поезії. Інтонаційна виразність музики Г. Гладкого найбільше гармонізує з елегійними та гімнічними образами поезії Т. Шевченка.

Спостереження над характером інтонаційно-образних змін у мелодії «Заповіту» в процесі опрацювання її багатьма композиторами XX століття виявляє настирливе намагання посилити в музиці пісні сферу героїчних асоціацій у відповідності з головним образом поезії Т. Шевченка.

Але, незважаючи на вужчу, порівняно з поезією, емоційну амплітуду пісні Г. Гладкого, її основні виражальні фактори (жанр, мелодія, гармонія, ритм) сприяли надзвичайно широкому засвоєнню та тривалому побутуванню саме даного твору.

Як бачимо, виданий на початку XX століття хор Г. Гладкого мав досить широкі образно-інтонаційні зв'язки з народнопісенною культурою. В нових умовах, в інтонаційному лексиконі XX століття, композитори, що займалися обробками «Заповіту», знаходять нові штрихи для посилення саме героїчних, закличних та маршових мотивів поезії у відповідності з активним революційним тонутом часу.

До нас дійшло понад двадцять обробок пісні Г. Гладкого (К. Стеценка, О. Кошиця, А. Спендіарова, Я. Степового, Г. Давидовського, Л. Ревуцького та ін.). Найпримітивніший варіант — гармонізація Т. Т. Безшляха⁹. Це єдиний зразок, що має таку ж тональність, як і надрукована в Полтаві пісня з прізвищем Г. Гладкого. Спрощеність музичного матеріалу в порівнянні з полтавським виданням Г. Маркевича, а також правопис його свідчать про те, що цей варіант є найбільш раннім зразком «Заповіту» вже як народної пісні.

Після порівняння видань Т. Безшляха та Г. Маркевича можна припустити і вірогідність внесення М. Лисенком поправок до «Заповіту» Г. Гладкого¹⁰. Це стосується в першу чергу наявності у виданні Г. Маркевича (в другій частині хору) гармонічного звороту «перерваний каданс», який вельми часто застосовував у своїх гармонізаціях М. В. Лисенко. Ця своєрідна «інтонація епохи», що закріпилась у «Заповіті» з часу видання Г. Маркевича, згодом проникла і в першу частину пісні. Вперше вона з'явилась в обробці невідомого автора у надрукованому в Софії збірнику, присвяченому пам'яті Т. Г. Шевченка¹¹.

⁸ Б. Асаф'єв, Избранные труды, т. V, стор. 218.

⁹ Див. «Українские метельки, зб. № 2. 30 українських пісень для мішаного и чоловічого гуртів. Зібрав и гармонизував Т. Т. Безшлях» Ростов-на-Дону (без року видання).

¹⁰ Див. журн. «Музыка масам», 1929, № 1, стор. 22.

¹¹ Див. «Библиотека на Славянската беседа. Спомен за Тараса Шевченко», Софія, 1914, стор. 64.

У 1919—1922 роках класик вірменської музики А. А. Спендіаров, працюючи в Криму, гармонізував кілька українських народних пісень, в тому числі й «Заповіт» для чоловічого хору. Обробка А. А. Спендіарова була співзвучна духові буремних років громадянської війни.

Дещо окремо стоять обробки «Заповіту» К. Стеценка¹². В основі його підходу до цієї пісні лежать ті ж принципи, якими керувався композитор при гармонізації народних мелодій. Діатонічну мелодію він гармонізує виключно натурально-ладовими послідовностями, уникаючи гармонічних зворотів. У відповідності з такими принципами, що виробились на основі східноукраїнської, головним чином селянської пісенної традиції, опрацьовано і пісню Г. Гладкого.

Вже інструментальний вступ до хору дає гармонічно-функціональний кістяк твору: тут маємо співставлення гармоній терцових відношень в сторону доміанти, яскравість якої послаблено відсутністю ввідного тону. Тому створюється відчуття не тонікодомінантових відношень, а субдомінанто-тонічних. Така уявна плагальність — основна стильова ознака цієї гармонізації.

В гармонізації К. Стеценка, виконаній у народному підголосковому стилі, кожен голос мелодизується, будучи при цьому пов'язаним натурально-ладовими гармоніями з іншими голосами. Ця гармонізація (з послабленою підпорядкованістю побічних щаблів головним, з незначною їх доцентровою спрямованістю) робить музику величною, але суворою і масивною, що в значній мірі послаблює асоціативні зв'язки з жалібною та героїчною сферами української пісенності.

«Заповіт», вміщений у «Збірнику революційних пісень для чоловічого хору», упорядкованому Я. Степовим (К., 1921), є аранжировкою варіанту К. Стеценка для чоловічого хору. Незначні інтонаційні відхилення не змінюють художньої образності гармонізації К. Стеценка.

Новим, наступним етапом опрацювання «Заповіту» є дві обробки для дво- та чотириголосного хору у супроводі фортепіано Л. Ревуцького (до 125-річчя з дня народження Т. Шевченка).

Композитор користується вже викристалізованою в попередніх обробках мелодією пісні. В двоголосному варіанті другий голос виростає з інтонації заспіву, що йде ще від основи Г. Гладкого і має головним чином гармонічну функцію, але й досить мелодизований. З допомогою цього баса композитор максимально «омажорює» мінорну в основному мелодію пісні. Це здійснюється не тільки підкресленням мажорних функцій в мінорному ладі (VI та III), що було і в попередніх обробках, а і введенням у першу частину паралельного мажору. Мажорно-ладовий ритм в мінорній пісні створює яскраву рельєфну композицію.

Тут ми маємо не лише динамічне, але й ладово-сміслову *крещендо* та *дімінуйендо*: беручи початок від мінора, кожна частина закінчується спадом від кульмінаційних мажорних гармоній до мінорної тоніки наприкінці. Хоч основним ладо-тональним стрижнем є *мі-мінор*, величезне виразове значення мають побічні мажорні опорні центри — *Соль*-мажор як паралельний мажор та *До*-мажор (як шостий щабель), між котрими на грані першої та другої частин встановлюються на певній віддалі доміанто-тонічні зв'язки, що цементують форму і надають особливого, тріумфального звучання мажору в мінорі. Такий ладовий ритм пісні підкреслює могутні, героїчні мотиви, яким була співзвучна поезія Т. Шевченка за радянського часу. Л. Ревуцький посилив у пісні асоціативність з героїчною сферою в українській народній музиці, а також у радянській масовій пісенності.

¹² У К. Стеценка є кілька аранжировок «Заповіту» Г. Гладкого для різних складів хору та соло. Час опрацювання композитором цих творів точно не встановлений.

Аранжировка Л. Ревуцького «Заповіту» для чотириголосного хору має ту ж інтонаційну основу, що й для двоголосного. Але сама чотириголосна фактура та деяка гармонічна варіантність у фортепіанному супроводі надає більшій м'якості інтонаційному розвитку, дещо завуальовує рішучість ствердження мажорності. Тому, коли в двоголосному варіанті підкреслено яскраві маршові елементи, то в чотириголосному — урочисті та гімнічні.

Обробка «Заповіту» для хору та великого симфонічного оркестру В. Лятошинського відрізняється від інших намаганням подолати статичність куплетності та розвинути закладену в тексті поезії динаміку.

Композитор працював не стільки над розширенням внутрішньої інтонаційно-асоціативної ємності куплету пісні, скільки над показом розгортання різних образів поезії з допомогою тематичної варіантності фактурних та орнестрових ефектів. Цікаво, що кульмінація в «Заповіті» Б. Лятошинського не співпадає ні з кульмінацією народної пісні (хоча в обох варіантах використано однаково скорочений текст), ні з кульмінацією повного Шевченківського тексту, яка припадає на «Поховайте та вставайте». У Б. Лятошинського кульмінація на слова останнього куплету звучить як гімн, як опофеоз і розкриває зміст слів «...в сім'ї великій, в сім'ї вольній, новій...» І лише в *напельне* закінчення твору словами цього ж куплету на *піаніссімо* є музичним образом іншої їх емоційної сторони, пов'язаної з образом поета: «І мене... не забудьте пом'янути незлим тихим словом». Таким чином текст «Заповіту» Т. Шевченка трактовано з позицій світлої радянської сучасності.

Отже, якщо простежимо основні етапи інтонаційно-образних змін, що їх зазнав «Заповіт», звертає на себе увагу переміщення основної мелодики у верхні голоси при зосередженні функції супроводу в нижніх та проростання певних виразових елементів, пов'язаних з втіленням героїчно-маршових образів поезії. Останнє відбивається в пошуках рельєфної функції супроводу, в гармонізації для мінорного звукоряду з допомогою максимального насичення мажорними звучаннями то через показ мажорних щаблів у мінорному ладі, то внаслідок переходу в мажорну паралель. Інтонаційна плавність басу, притаманна першим обробкам, згодом перетворилась в активні, скандовані квартові кроки доміанто-тонічних співвідношень, що внесло в інтонації пісні ораторські звучання.

Майже ніяких змін не зазнала ритмічна та структурна основа пісні. Адже корені ритміки мелодії Г. Гладкого йшли не тільки від поширеного в XIX столітті пісенно-романсового жанру, а й значно глибше — від ритмічної організації Шевченкового вірша та типового втілення такої ритміки в українській народній пісенній творчості. Джерела цього явища ще глибші і лежать в динамічній природі наголосу та його об'єднувальних властивостей у певний період розвитку української мови.

Так «Заповіт», завдяки текстовим передумовам, пройшов ряд «жанрових стадій» — революційної похоронної, революційної закличної і, нарешті, революційної пісні-гімну. Взагалі вся творчість великого Кобзаря була поштовхом як для збагачення інтонаційного фонду української професійної музики через переосмислення народнопісенних джерел, так і для спрямування її на служіння народів.



А. С. ФЕДОСИК

АТЕЇСТИЧНІ МОТИВИ ДОЖОВТНЕВОГО І СУЧАСНОГО БІЛУСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

XXII з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу, що прийняв науково розроблений план будівництва комуністичного суспільства в нашій країні, поставив важливі завдання в галузі ідеологічної роботи, зокрема у справі боротьби за подолання релігійних пережитків.

Позитивну роль у боротьбі проти залишків релігійної ідеології, за остаточно перемогу науково-матеріалістичного світогляду у свідомості всіх радянських людей відіграє антирелігійний фольклор.

В. І. Ленін у 1922 р. писав, що «масам необхідно дати найрізноманітніший матеріал з атеїстичної пропаганди, знайомити їх з фактами з найрізніших галузей життя, підійти до них і так і сяк для того, щоб зацікавити, пробудити їх від релігійного сну, розворушити їх з найрізніших сторін, найрізнішими способами і т. п.»¹

Фольклор якраз і є одним з таких матеріалів, який можна успішно використати в комуністичному вихованні, в ідеологічній боротьбі з релігією. Як свідчать матеріали експедицій по збиранню фольклору, проведені Інститутом мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН БРСР, а також матеріали конкурсу на кращі записи народних творів, серед білоруського народу і зараз широко побутують традиційні антирелігійні твори. Традиційні мотиви, ідеї, образи цих творів змінюються і живуть по-новому, відповідаючи зростаючим ідейно-естетичним запитам радянських людей. Для традиційних творів характерне таке явище: чим гостріша в уснопоетичному творі критика релігії, церкви й духовенства, тим ширше твір побутує в народі.

Побутування традиційних і нових народних атеїстичних творів зумовлене насамперед наявністю духовенства і залишків релігійної ідеології. Переконливим підтвердженням цього є той факт, що ми зараз рідко зустрічаємо серед народу твори про поміщиків, купців, капіталістів, яких ліквідувала Жовтнева соціалістична революція. Духовенство ж залишилось, збереглися залишки релігійної ідеології — зберігся об'єкт народної сатири. Отже, не втратили свого ідейно-виховного й естетичного значення і традиційні антирелігійні твори.

Гостре висміювання образів вигаданого бога і святих, розвінчення «чудес», критика «святого письма» і релігійних обрядів, ідеє сатиричне викриття духовенства — ось головний зміст традиційних народних антирелігійних творів. Бог у цих творах закріплює соціальну несправедливість, захищає інтереси експлуататорів, ненавидить і карає бідняків. Наприклад, в казці «Тимошка у бога», записаній у 1958 році, бог подається в образі ошуканця і крутія. Він навчає Тимошку: «Кого обмани, у кого вирви, кому не віддай —

¹ В. І. Ленін, Твори, вид. 4, т. 33, стор. 195.

і так помалу розживешся, розбагатієш». Популярна до цього часу також казка «Набожний ксьондз», про що свідчать її численні варіанти.

Співставляючи дореволюційні і радянські тексти казок, бачимо, що внесені в наш час зміни і доповнення підсилюють антирелігійну гостроту твору. До деяких казок додані кінцівки, в яких переосмислюється ідейний зміст дореволюційних творів.

Одним з найпопулярніших жанрів є традиційні й сучасні антирелігійні анекдоти. Критиці євангельських повчань присвячений, наприклад, анекдот «Піп і рабин». Піп у ньому стає жертвою євангельського вчення, яке він захищає. Його б'ють в одну щоку і примушують, щоб він, згідно з євангелієм, підставляв другу².

Переконавшись у нікчемності і шкідливості дотримування релігійних свят, білоруський народ відмовляється їх святкувати. «Калі усіх святих памінаць, то не будзе калі прадаваць», — говорить народне прислів'я. У казці «З яких пір ксьондз ходить поголеним» нищівній критиці піддається православне і католицьке віровчення, в яких для вшанування святих відводиться багато днів на рік. Вдаючись до художнього домислу, казка висміює релігійний обряд поклоніння святим і дотримування свят на їхню честь. Піп і ксьондз посперечалися, в якій вірі більше святих. Домовились виривати по одній волосині за кожного названого святого. Довго рвав ксьондз чуб у попа. Особливо боляче було попові, коли ксьондз назвав свято сорока святих і вирвав сорок волосин. Але ще більш не по собі було ксьондзу, коли почав називати католицькі свята піп. На закінчення він назвав свято всіх святих і вирвав весь чуб у ксьондза. «З тих пір ксьондз і ходить поголений», — так закінчується казка.

Зневірою в обіцяну небесну винагороду за тяжке життя на землі проникнута народна казка «Як Антек з Манькою попали в рай»³, записана нами в 1961 році у Луниньцькому районі. Дотепні фантастичні ситуації твору відображають антирелігійні настрої його творців. У казці розповідається, що і в «потойбічному» царстві, як і на землі, райське життя створене не для трудящих, а для експлуататорів. Бідні люди Антек і Манька потрапляють до раю тільки завдяки кмітливості Антека. Він обдурив святого Петра, що стоїть на сторожі біля райських воріт, сказавши, що несе речі генерала. Висміюючи міф про існування раю і пекла, казка підводить до висновку про необхідність боротися за краще життя на землі, а не надіятися на небесну винагороду.

У багатьох записаних в радянський час традиційних антиклерикальних творах дістається попам, які закликають виконувати «заповіді божі», а самі не тільки не виконують їх, але й творять різні неподобства. Народ зображає попів скупими і жахливими, похитливими і лицемірними. В ряді антипопівських творів відчутні й атеїстичні мотиви. Характерна в цьому плані казка «Троє святих», записана в 1947 році. Атеїстична ідея казки розкривається як через безпосереднє відображення антирелігійних настроїв позитивних героїв — художника і його дружини, так і через висміювання розбещених попів, образи яких малюються в сатиричному плані. Художник, який голий попів ототожнює з святими угодниками, висміює не тільки духовенство, а й релігію взагалі⁴.

Широко побутують в народі численні традиційні прислів'я і приказки. Втілена в них народна мудрість не втратила свого значення до цього часу. Відображені в антирелігійних прислів'ях та приказках світогляд, думки, практичні висновки передових людей дореволюційного часу відповідають також атеїстичним настроям радянського народу.

² Див. Архів Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН БРСР, ф. 8, справа 150 (далі — Архів ІМЕФ АН БРСР).

³ Див. Архів ІМЕФ АН БРСР, матеріали експедиції 1961 р.

⁴ Див. Архів ІМЕФ АН БРСР, ф. 13, стр. 51.

У прислів'ях «Што богу здарылі, тое згубілі», «З аднаго дрэва і крыж і лапата», «Вязі гной, не лявіся ды богу не маліся», «Неба ці трэба, а хлеба трэба», «Чаго чалавек не зможа, то і бог не дапаможа» та в багатьох іншых влучно викрываецца рэакцыйна суть рэлігіі, нікчемність і шкідлівіць рэлігійных обрядів, відображаються матэрыялістычны погляды творців цих зразків.

Кращі традыцыйні ідэі, мотивы, теми творчо выкарыстоўваюцца і развіваюцца в радянскіх народно-поэтычных творах, відображають світогляд людны новай эпохы. Яскравым прыкладам цього є казкі: «Ленінська правда» та «Як мужык-бідняк і робітнык дбыліся сваёй правды»⁵, в якіх выкарыстана традыцыйна тема пошуків правды біднымы селянамы. Фантастыка багатьох традыцыйных казак і легенд заносыла сваіх героів навіць до «царя небеснаго», якіх, протэ, выявлявся безылім дапамогты людям.

Бідоруські радянскі казкі відображають пераконанья нашых людэй, што правду трэба шукаць не в царя, попа, помішыка, капіталыста, бога, а в боротьбі за свабоду, проты експлуатацыі й експлуататорів. Правда — це ленынське вчення, яке, як маяк, освітлюе людям шлях до вільнаго і шчасліваго жытця, до сацыялізму і камунізму. Під прапаром вчення В. І. Ленына, під керівныцтвам Камуністычнай партыі, расповідаецца в цих казках, робітнычы клас нашай краіны в саюзы з селянствам здобув перемогу і звільнывся від експлуатацыі.

Традыцыйны мотивы і образы, художны прыёмы і засобы шырока выкарыстоўваюцца тааож в антырэлігійных творах іншых жанрів. В частушцы — адному з найпапулярншых жанрів сучаснаго бідоруськаго фольклору — часта выкарыстоўуецца, напрыклад, прыём паралелізму. Ось прыклад тааой частушкы:

Заспявалі птушкі ў лесе,
Заспявау і салавей.
Перасталі богу верыць,
Жыць нам стала веселей⁶.

Тут пейзажна картина сівстваляецца з явышнем, відображеним в другай частыні (паралелі) частушкы, — коріннымы змянамы у світогляді народу. Тааый прыём ажывляе картину, спрыяе бідльш чіткаму выражэнню атеістычнай ідэі.

В сучаснаму антырэлігійнаму фольклорі велыкаго развітку набула форма частушкы (тааож традыцыйна) з адноскладоваю кампазыцыйнаю структураю, без паралелізму.

Я з рэлігій парвала —
У царкву больш не хаджу.
Лепш у клубе з сваім мілым
Я за кніжкай пасяджу⁷.

Чысленны антырэлігійны творы выкрывають контррэвалюцыйну діяльність окремых груп духоўенства в роки рэвалюцыі і сацыялістычнаго будівныцтва. Роль духоўенства в рідны історычны перыоды жытця нашай краіны ясно распкрыта в постанові ЦК КПРС «Про помылкы у праведенні наукаво-атеістычнай прапаганды серед населення» від 10 листопада 1954 року⁸.

Жорстока класова боротьба напередодні рэвалюцыі, під час грамадыняськай вйны і в перыод сацыялістычнаго будівныцтва (до астааочнай ліквідацыі експлуататарскых класів), усвідомлення трудяшымы антынароднай суты царквы і контррэвалюцыйнай ролы частыны духоўенства булы жытцевою

⁵ Зб. «Беларускі народ супраць папоу і рэлігій», Мінськ, 1939, стор. 75—82.

⁶ «Антырэлігійныя казкі, частушкы, прыказкі», Мінськ, 1961, стор. 248.

⁷ Там же, стор. 251.

⁸ Див. зб. «Коммунистическая партия и Советское правительство о религии и церкви», М., 1961, стор. 89.

основаю для выныкнення новых антыпопівскых анекдотів, казак, частушок, прислів'ів і прыказок.

Трудяшы, пройшовшы за роки рэвалюцыі велыку школу політычнаго вйховання, навчыліся распізнаваты в антырадынскых попах сваіх класовых ворогів. Навіць самы царковныкы змушены булы вызнаты што у воінів Червоной Арміі атеістычны світогляд переважае. Врангельскы епіскап Веніамін, напрыклад, в секретнаму повідомленні сваёму камандырові восені 1920 року підзначае, што червоноармііды негатывно ставляцца до рэлігій і царквы.

Контррэвалюцыйна роль частыны духоўенства в роки грамадыняськай вйны распкрыта в оповіданьях «Віруючы вбывці» та «Ворогы народу»⁹, в якіх правды відображеним процес звільнення свідомосты трудяшых від рэлігійных перэдсудів під впливам рэвалюцыйнай боротьбы.

Успыхі радянскых людэй в боротьбі з контррэвалюцыёю та інтэрвенцыёю, а тааож іхны дасыянення в сацыялістычнаму будівныцтві выклыкалы люту рэакцыю у захысныків капіталыстычнаго ладу — рымьскаго папы та іншых служытлів Ватыкану. Сваёю ненавстыю до СРСР асоблыво відзначывся папа Пій ХІ. Як прэдставнык Ватыкану (нунцы) у Польші в 1919—1920 рр., монсьёно Ратці (так його звалы в той час) бул адным з арганізаторів натхненныків нападуд польскай арміі на Радянскую краіну. Він аб'їджав бідлопольскы вйсьска, выступае з проповідямы, в якіх заклыкае боротыся за «віру і цывілізацыю». За актывну антырадынскую діяльність він одержав ордэн Білага Орла¹⁰. Підшыше папа Пій ХІ прагнув арганізаваты «хрестовы похід» проты Радянскаго Саюзу. Бідоруськы народ у сваій частушцы показав, што всі намаганья папы провалыліся:

Папа рымскы у царкве
Дзве маліўся.
Ды жыўуць бідльшавыкі,
Папа памыўся¹¹.

Гострэ сатырычне слово народных творів було важлывою зброёю у боротьбі бідоруськых трудяшых з тымы прэдставныкамы духоўенства, які прагнулы перашкодаты праведенню колектывацыі. На тэрыторыі Бідорусыі було немало попів, ксьондзів і сектантів-проповідныків, які в саюзы з куркульствам праводылы контррэвалюцыйну боротьбу з метою зрыву колектывацыі. На якіх тількы абман не йшли попы, щоб залякаты паству колгоспамы! У містечку Красовыці вонны поширювалы наклеп, што всім колгоспныкам антыхрыст буде ставыты тавро на лобі за те, што ты «відмовляються від бога», што в Бобруйскаму повіті нібыт разам з снігом упав з неба божы хрест, якіх начебто вбыв голову райвыконкому під час його доповіды про колектывацыю, што в «одной губерні з'авылося п'ять святых з хоругвамы, щоб захытаты тых, хто не йде в колгосп»¹².

Контррэвалюцыйных дй окремых груп духоўенства в перыод колектывацыі народ, звычайно, не підтрымував. Бідоруськы колгоспныкы бачылы, што окремы прэдставныкы духоўенства аб'їднувалыся з куркулямы для боротьбы проты колгоспнаго ладу.

Ворожа діяльність частыны духоўенства, його саюз з куркулем выкрываецца в ряді прислів'ів і прыказок, што побутувалы в той час. «Поп і дзяк адно думають, што і кулак». «Поп маліўся, каб калгас разваліўся, ды лоб разбіў», «Папу і кулаку ад калгасных варт — круты паварт».

В бідоруськы народній творчосты шырока відображана боротьба за нове жытця на селі. Ентузіазм селянскых мас, што порывалы з прыватновласны-

⁹ Зб. «Беларускі народ супраць папоу і рэлігій», стор. 94—96.

¹⁰ Див. М. Зоева, Польша и антисоветский крестовый поход, журн. «Антирелигиозник», 1930, № 6, стор. 11.

¹¹ Зб. «Беларускі народ супраць папоу і рэлігій», стор. 178.

¹² Журн. «Антирелигиозник», 1930, № 6, стор. 114—115.

цьким укладом, пафос колективної праці, перемога нового в побуті і свідомості особливо яскраво відображена в численних частушках:

Мы па-новаму живём,
Жыццё калгаснае куём.
З кожным двём усё дружней,
Без папоу і без царквей.

Наш калгас багат, вялікі,
Усяго ёсць многа,
Бо па-новаму прадуем
Без папа і бога¹³.

Білоруський селянин, який під керівництвом Комуністичної партії пройшов велику школу революційної боротьби проти класових ворогів, став уже не таким, яким він був до революції: віра в бога і в чорта залишилася тільки в незначній частині селян, та й то не в такій наївній формі, як раніше. Тому попівські легенди про появу на білоруській землі «святих», про «божу кару» селяни сприймали як злочинне ошуканство.

У відповідь на контрреволюційні випадки попів і куркулів з'явилася високохудожня оповідь «Як куркуля викрили». Світогляд головного героя народного твору відображено не статично, а в розвитку. Спочатку подається своєрідна експозиція: «Дык слухайце. Я вам не казку буду баяць, насамашню праўду скажу. А што гэта праўда, дык паверце ужо на маю сіваю бараду, лысую галаву, дзетак кашэль і панам набіты каршэнь». Розповідаючи про життя селян в дореволюційний час, оповідач протиставляє життя бідних селян і багатія-куркуля Протки:

«Жылі мы тады, каб дык не вельмі што. З лыка на лапаць, узбіваліся, ды больш босымі хадзілі. Мучыліся — гаравалі, а дабра не малі. А усе таму, што не было сярод нас згоды, не было і выгоды. З усіх двароу адзін толькі Протка панам жыу. Хітры быу, як чорт, а калі падумаць, дык можа і хітрайшы за чорта. Усіх ён пад сябе падламау, — такую чалавек сілу мау».

Далі подається реалістична картина колективізації, показується, як не легко було багатьом селянам прощатися з віковим приватновласницьким укладом, розкривається роль Комуністичної партії в соціалістичному будівництві на селі. Тільки завдяки великій ідейно-виховній роботі Комуністичної партії вдалося переконати людей в необхідності перебудови одноосібного селянського життя. Представник Комуністичної партії «пачау казаць, людзей навучаць ды у калгас сабіраць». І тільки після цього розкривається головна ідея твору — ніхто і ніщо не може перешкодити справі соціалістичного будівництва:

Поступово колгоспники усвідомлювали, пізнавали справжню суть ідеї бога й чорта. Іде селянин через ліс під час грози, говорить в оповіді, і здається йому, що «в лесе нібы чэрці спрауляюць фэст». Бачить: «прыдарозе корч, а праз корч скача чорт». Став він хреститися. А чорт говорить: «Не хрысціся, бог ад цябе адступіся, ты цяпер у калгас падауся і мне душою прадауся». Але селянин не розгубився, схопив «патарчаку» і почав бити чорта: «Ён праз пень, а я яму у каршэнь, ён праз сук, а я яму стук, ды пачау яго тады пляжыць ажно чорта смажыць. Узяу я чорта на пояс ды панес у калгас. А ён просіцца, трасецца ды усе вырвацца бярацца».

Приніс колгоспник «чорта» в колгосп. Виявилось, що це куркуль Протка. Як вірно зрозуміли селяни експлуататорську суть релігії! Наведений епізод показує, що експлуататорські класи до останнього подиху використовували релігію у своїх цілях.

В оповіді підкреслюється правильність політики нашої партії, яка в інтересах всього народу, в інтересах соціалістичного будівництва очолила спра-



Т. Г. Шевченко. Інкрустація соломою. Робота О. Ф. Саєнка
(м. Борзна, Чернігівської обл.). 1962.

¹³ Зб. «Автырэлійныя казкі, частушкі, прыказкі», стор. 248—249.

ну ліквідації куркульства як класу. «З таго часу, як не стала у нас Проткі, днк ва усіх у нас добрыя умалоткі».

Переконані практикою соціалістичного життя, виховані Комуністичною партією, наші колгоспники, як вірно відображено в оповіді, правильно роблять висновки про необхідність ліквідації куркульства і боротьби з релігією:

«Калі б гэтак калгаснік і мужык разам узяліся за гужы ды усіх чарцей і кулакоу аперазалі, тады б і бяды не малі, а жылі б гожа, багата ды прыгожа, як мы у нашым калгасе».

Оповідь відзначається не тільки глибокою ідейністю, а й високохудожньою мовою. Майже весь твір римований в стилі райка, коли рима паралельна, а стопа не зберігається («не було паміж нас згоды, не было и выгоды»), має багато афоризмів («галава лысее, памяць радзее», «чалавек — ліха памітае, а добро забывае»), метафор, порівнянь та інших художніх засобів («Усіх пад сябе падламау — такую сылу чалавек маў»; «пачаў яго тады пляжыць, ажно чорта смажыць», «хітры быу, як чорт»).

В багатьох народних творах радянського періоду нове в житті і світогляді трудящих протиставляється старому, віджилому.

Над палямі раней поп	А у нас тут і без бога
Раздуваў кадзіла,	Ураджай на дзіва ¹⁴ .

В білоруському радянському фольклорі відображено не тільки факт перемоги атеїзму у свідомості переважної більшості трудящих, але й сам процес, хід боротьби за звільнення від релігійного мракобісся.

Значного поширення у 20—30-і роки набули твори, в яких з нових ідейних позицій викривались церковні «чуда», «нетлінні» моці «святих» тощо. Фабрикація «чудотворних» ікон і торгівля «свяченою» водою здійснювалися з метою зміцнення релігійної ідеології, були засобом стягування з народу пожертвувань. Народне прислів'я «Для папа цемната народа — крыніца дахода» правильно відобразило зацікавленість духовенства у збереженні неутдтва серед трудящих мас.

Не церковне «чудо», а колективна праця з приміненням агротехнічних знань забезпечує високі врожаї на колгоспних полях, говориться в народних творах:

Болей цудам мы не верым,
Яны толькі шкодзяць,
Бо у нашым жа калгасе
Хлеб без бога родзіць¹⁵.

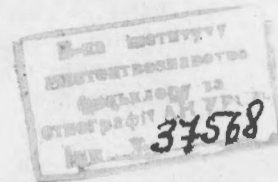
В цілому ряді радянських фольклорних творів викрита безглуздість віри у надприродні якості «свяченої води», яка була для служителів божих одним із джерел доходу. Це влучно відобразив народ у прислів'ї: «Поп і дзяк адчыстай вады тлусцеюць»¹⁶.

«Святі» шахраї добре наживались, а подекуди ще й тепер наживаються на «чудотворних» джерелах. Нещодавно біля села Кліни, Могильовської області, святоші перетворили чисте сине джерело в брудне джерело своїх прибутків. Не одна тисяча карбованців перейшла до їхніх кишень від легковірних людей. 14 серпня, в день «святого маковія», біля джерела снували поміж людьми спритники і пропонували обмити «святою» водою ікони. Один з них твердив, що раніше був сліпим, а коли промив «свяченою» водою очі, то став видющим; другий говорив, «що тільки дякуючи «святому» джерелу у нього на місці «культяпки» виросла рука» і т. д. На жаль, знаходились ще простаки, які вірили цим нісенітницям. У джерелі купалися хворі і здорові, сліпі і кри-

¹⁴ Зб. «Беларускі народ супраць папоў і релігіі», стор. 157.

¹⁵ Там же, стор. 159.

¹⁶ Архів ІМЕФ АН БРСР, матеріали конкурсу, 1960 р.



ві, брудну воду брали для «лікування»¹⁷. На щастя, в нашому радянському суспільстві залишилось зовсім мало людей хворих на релігійний фанатизм.

В боротьбі проти його залишків зараз ефективно використовується перевірена зброя народного художнього слова. «Надзєя на бога у хваробе не дапамога» — вчить народне прислів'я.

Викриттю віри у надприродні якості «святої» води присвячені оповідь «Свянцонае зелле» і анекдот «Свянцоная вада»¹⁸. В останньому анекдоті підкреслюється, що нема ніякої різниці між звичайною, навіть болотяною водою, і «свянцонай». Користь же «свянцоная» вода приносить тільки попу. Хвора бабуся послала внука до попа, щоб той за курку і яйця дав святої води. Внук же набрав води із струмка, примовляючи: «Вадзіца, вадзіца, будз памачніца» — і приніс бабусі. «Шп сказав змочити водою груди і трошки з бутылки випити», — збрехав він. «Змочила баба груди, напилася води і від радощів повеселішала», — розповідається в анекдоті. «Болотяна вода — така ж, як і «свянцоная». Одна користь», — робиться висновок в кінці твору.

Таку ж переконаність, що ні молитви, ні «свячена» вода не приносять користі людині, білоруські колгоспники висловили і в багатьох частушках.

Няма карысці ад малітвы, Хто паложыць угнаенне —
Ад «свянцонай» ад вады, Апраудаць у тры разы¹⁹.

Викриття шахрайської суті церковного «чуда» в радянському фольклорі засновано на науковому атеїзмі. «Без малення сеем і косім, у Ільї дажджу не просім», «Дзе моляцца Хрысту, там бур'яны растуць» — заявляють білоруські колгоспники, висловлюючи свої антирелігійні погляди.

Художні твори білоруського народу допомагають усвідомити непотрібність дотримання релігійних обрядів. В багатьох з них показується, що для нашого часу характерне відмовляння переважної більшості трудящих від хрещення, вінчання та інших церковних обрядів.

Абыйдуса без крапідла, Мяне й маці не хрысціла,
Я не знаюся з папом. Не была я й пад вяндом²⁰.

В білоруському радянському фольклорі оспівуються величезні досягнення нашої науки й техніки, їх значення у поширенні атеїзму. Здійснення віковичної мрії людства про космічні польоти послужило матеріалом для створення численних народних частушок. Атеїстичні ідеї в них часом відображаються в стилі частушок 20—30-х років, що характеризуються войовничим атеїзмом:

Не паклонімся мы богу, І пракаллі мы дарогу:
Зубы выб'ем сатане. Серп і молат на Луне²¹.

У своїх прислів'ях та приказках: «Абразы і малебны больш нам не патрэбны», «Вера у бога забыта — да светлага шчасця дарога адкрыта», «У нас тут і без бога светлая дарога» білоруський народ засвідчує перемогу марксистсько-ленінського науково-матеріалістичного світогляду у свідомості переважної більшості радянських людей.

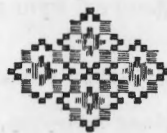
¹⁷ Див. газ. «Чырвоная змена», 10 березня 1961 р.

¹⁸ Зб. «Беларускі народ супраць папоу і релігіі», стор. 84, 38.

¹⁹ Там же, стор. 158.

²⁰ Там же, стор. 158.

²¹ Архів ІМЕФ АН БРСР; з матеріалів, надісланих на конкурс у 1960 р.



В. М. ФІЛЬЦ

ЛАДОВО-ГАРМОНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ОБРОБОК У РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Ладова своєрідність українських народних пісень ще в минулому столітті привернула до себе увагу багатьох видатних музикантів і вчених. Займаються цим питанням і українські радянські музикознавці. Вони розглядають найхарактерніші стилістичні особливості українських народних мелодій їх ладову структуру. Грунтовна теоретична розробка цих питань має велике значення для творчості композиторів та правильного розуміння ними основних закономірностей інтонаційної будови і ладотональних основ українських народних мелодій.

Особливо багато зробив у цій галузі основоположник української класичної музики М. В. Лисенко. Він дав не тільки глибоке теоретичне обґрунтування питання ладової будови народних пісень, але і показав шлях до правильного розуміння та розвитку в професійній музиці незліченних ладових багатств, що лежать в основі української народної мелодики. Його обробки українських народних пісень становлять блискучий взірець глибокого проникнення в ладово-гармонічну основу та стилістичні особливості народного піснетворення.

Однією з важливих заслуг М. В. Лисенка є впровадження в композиторську практику України побічних шаблів ладу, широке їх використання в оригінальній творчості, гармонізаціях та обробках народних пісень, що значно більше відповідає ладовій будові української мелодики, ніж поширений в до-лисенківський період спосіб гармонізації виключно головними шаблями ладу, тобто Т, S і D.

Використовуючи досягнення М. В. Лисенка, а також інших українських композиторів-класиків щодо ладового усвідомлення та повнокровного розкриття народних зразків з точки зору їх ладово-гармонічної своєрідності, радянські композитори внесли в це питання ряд нових рис. Це виявляється у всьому комплексі виражальних засобів, проте найяскравіше — в їх гармонічній мові, яка впливає з вдумливого переосмислення народних ладів та різноманітних діатонічних звукорядів або ладових поєднань.

Як відомо, одним з шляхів творення в професійній музиці гармонії, близької до народної, є таке будування акордів, що виходить з певного народного ладу або ладових поєднань. Тому посилений інтерес радянських композиторів до ладової структури народних мелодій у великій мірі вплинув на обогачення їх гармонічної мови і взагалі визначив якісно нову музичну мову багатьох наших провідних композиторів.

В статті «До питання про вплив народної музики на гармонію українських радянських композиторів» В. Н. Золочевський наводить, крім багатьох інших цікавих спостережень, зразки трьох основних типів акордики українських радянських композиторів, що будуються: «...а) на основі думного або гуцульського ладів, б) на основі пентатоніки, в) на цілому ряді кварта-

квінтових сполук, з яких одним з найуживаніших є квінт-нонакорд та його квартові обернення»¹.

Цілком погоджуючись із думкою автора, що вони аж ніяк не вичерпують своєї різноманітності можливих типів акордики, вважаємо за потрібне зауважити, що останній з них притаманний творчості багатьох радянських композиторів інших республік. В українській музиці він найпоширеніший у творчості Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Коляди, Ю. Мейтуса — композиторів, у яких найяскравіше виражені пошуки нової, сучасної гармонії.

Однак широкі можливості збагачення гармонічної мови, що їх дає розробка особливостей народних ладів, звукорядів та ладових поєднань ще далеко не вичерпані. Саме в цьому напрямку повинні, на нашу думку, працювати українські радянські композитори.

Нові риси гармонічної мови митців Радянської України виникли значною мірою завдяки уважному «прочитанню» ладової будови мелодики, використанню широких потенціальних можливостей розширення ладотональної системи (в творчості Л. Ревуцького, Б. Лятошинського), співставленню ладів та акордів різних далеких функцій тощо.

Які ж лади найчастіше зустрічаються в хорових обробках українських радянських композиторів? Слід підкреслити, що поряд з найпоширенішим натуральним мажором, перемінним та основними трьома видами мінору (гармонічним, натуральним, мелодичним), які часто зіставляються або чергуються між собою чи з паралельним мажором в одній і тій же пісн-обробці, значне місце займають старовинні діатонічні лади:

- а) фригійський (П. Козицький — «Ой, у полі, полі», «По-за яром», «Ой, да ви, комарики», «Ой, ходила дівчина»);
- б) дорійський (П. Козицький — «Ой, як поїхав та пан Лебеденко»; Є. Козак — «Кедрино, кедрино», «Ой, ми, яко ми», «Ей, біда мене з хижі жене», «Ой, чорна гора»; Л. Ревуцький — «Пісня про Кармалюка»);
- в) міксолідійський (П. Козицький — «Ой, ти, ковалю»; М. Вериківський — «На городі та все білі маки»; Л. Ревуцький — «Дід іде» — в кодї);
- г) лідійський (П. Козицький — «Ой, як поїхав та пан Лебеденко»);
- д) натуральний мінор з підвищенням IV шаблем (С. Людкевич — «Я в квартиронці сиджу»; М. Колесса — «Мала баба Михала»);
- е) своєрідне зіставлення лідійського ладу з паралельним мінором («Як я сой заспівам» — обробка Є. Козака);
- ж) потрібно-альтерований мінорний лад з підвищенням IV, VI і VII шаблів тощо (Є. Козак — «Пішла дівчина»). Тут альтерація IV шабля непростійна, завдяки чому пісня звучить колоритно, своєрідно.

Серед ладових особливостей пісень-обробок українських радянських композиторів звертає на себе увагу явище ладової змінності або нестійкості. Суть його полягає в тому, що, як доводить у своїй роботі О. А. Правдюк, «елементи ладової змінності вводяться в народну мелодію перенесенням центру опори з одного ступеня на інший при спільному звуковому складі для всієї пісні без введення хроматизованих звуків»².

Правда, в своїх обробках композитори дещо модифікують народні зразки, доручаючи інколи окремим голосам уривки народних мелодій в різних тональностях, тобто переносять їх на якусь певну висоту з метою розробки тематичного матеріалу, надання йому контрастності та відчуття руху, в зв'язку з чим в обробках не обходиться без хроматизації окремих шаблів ладу, особливо під час модуляції в інші тональності. Проте першооснова ладової будови тієї чи іншої народної мелодії з її ладовою нестійкістю в основному

¹ В. Н. Золочевський, До питання про вплив народної музики на гармонію українських радянських композиторів, журн. «Народна творчість та етнографія», 1962, II, стор. 43.

² О. А. Правдюк, Ладові основи української народної музики, Вид-во АН УРСР, К., 1961, стор. 57.

зберігається. Тому, розглядаючи подібні обробки, можна говорити про ці особливості ладової змінності мелодій, властиві народній практиці.

Отже, перенесення головного центра опори на якийсь інший шабель ладу привносить певний елемент ладової змінності. Найчастіше це явище має місце на початку та наприкінці мелодії, що в багатьох випадках призводить до ладотональної невизначеності. Окремі звуки, а разом з тим і цілі акорди, які гармонічно їх підкреслюють, набирають функціональної змінності, яскравим прикладом чого може служити обробка М. Вериківського «На городі та все білі маки». Початок і закінчення мелодії на домінанті До-мажору сприймаються як тонічна функція; лише в подальшому розвитку пісні стає очевидною їх домінантність. Подібно до цього До-мажорний, тобто тонічний тризвук, набирає функціональної змінності, переходячи подекуди (наприклад, у сьомому такті) в субдомінантову функцію.

(М. Вериківський, Вибрані хорові твори, «Мистецтво», К., 1951, стор. 35).

Ця пісня привертає до себе увагу ще й почерговим введенням у мелодичну будову то великої, то малої терції (на початку *Соль*-мажор, наприкінці *соль*-мінор), що також надає загальному звучанню пісні особливого колориту. М. В. Лисенко в такому оригінальному сумішці мажору з мінором вбачав одну з своєрідних рис українського музичного стилю. Отже, в даній обробці, як і в інших творах такого типу, гармонічна нестійкість і змінність функціонального значення акордів, що впливають з ладової змінності, створюють відчуття безперервного розвитку музичного тематичного матеріалу, надають йому неповторної своєрідності, поетичності, ледве вловимої імпровізаційності.

Серед хорових обробок українських радянських композиторів можна знайти немало пісень, початок і закінчення яких відзначаються досить великою різноманітністю з погляду наявності звучання того чи іншого шабля ладу. Однак найпоширеніший серед них V шабель. Він з'являється у вигляді унісону всього хору, неповного тризвука, тобто з пропущеною терцією, і в повному звучанні мажорного або мінорного тризвука. Усі види V шабля, особливо останній, часто зустрічаються в обробках М. Вериківського («На

городі та все білі маки», «Надобраніч усім на ніч», «Ой, коли б той вечір та ін.), в яких закінчення на мінорній домініанті, навіть у мажорних тональностях, стало однією з типових рис творчого стилю композитора.

Щодо інших прикладів доміантових закінчень пісень-обробок, то в числі їх можуть бути названі «Ой, співаночки мої» М. Людкевича, «Котилася ясна зоря з неба», «Під нашою левадою», «Ой, летіла горлиця» Б. Лятошинського та ін. Крім того, в піснях-обробках натрапляємо на так звані устої інших шаблів ладу. Вельми цікава з цього погляду пісня «Та й не жалько мені...» (обробка М. Вериківського), що починається і закінчується на IV шаблі

С. Ой!
А. Ой!
Т. Ой!
Та й не жаль_ но ме_ ні
Ой!
Ой!
та й не на ко_ го, тіль_ки жаль_ ко ме_ ні
Ой!
на от_ця сво_ го

(Там же, стор. 44).

ладу; перше ж речення її закінчується на V шаблі. Таким чином, тоніка до-мінор звучить лише в проміжних тактах, що значною мірою спричиняє ладово-тональну невизначеність.

а те_пер пе_ре_ве_ли та на най_мич_ну

(Б. Лятошинський, Українські народні пісні в обробці для мішаного хору а capella. «Мистецтво», К., 1946, стор. 13).

В обробці пісні «Ой, ти, мати моя» Б. Лятошинським знаходимо закінчення на III⁷. Функціонально цей акорд належить до домініанти, однак незвичність звучання такої ж домініанти наприкінці твору привертає до себе увагу. Слід підкреслити, що акорд не з'являється тут випадково, а, значить, і не випадає з загального плану обробки, якій притаманна дещо імпресіо-

ністична гармонія: рівнобіжне ведення септакордів на побічних шаблях ладу, накладання різних функцій, нестійкість гармонії тощо.

Поряд з цим у деяких піснях зустрічаємо устої на інших шаблях ладу, що з'являються не на початку і не наприкінці мелодії, а в середині її, однак сильно акцентовані і повторювані протягом усієї пісні. Прикладом цього може служити старовинна поліська пісня в обробці М. Колесси «Ой, поля, ви, поля». Тут головний устій співпадає з II шаблом ладу, що також є виявом певної ладової нестійкості.

Andante passionato
Т. Ой, по_ ля ви по_
Б. Ой, по_ ля ви шир_ ро_ кі і по_ ля,
і т.д.

(М. Колесса, Вибрані хорові твори, «Мистецтво», К., 1952, стор. 41).

Ведучи мову про закінчення мелодії тим чи іншим стійким або нестійким звуком, необхідно також торкнутись докладніше питання кадансів у хорових обробках українських народних пісень. Взагалі в кадансі, як відомо, особливо виразно виявляється національно-специфічний колорит народної мелодії. Побудова кадансових зворотів органічно пов'язана з усім розвитком мелодичного руху і найбільш яскраво виявляє ладову особливість тієї чи іншої мелодії.

Українські радянські композитори здебільшого йдуть по лінії освоєння кадансів, властивих народному багатоголосю. Чудовим зразком у цій галузі служить для них творчість М. Леонтовича.

Найпоширенішими закінченнями кадансів хорових обробок радянських композиторів України є зведення всіх голосів до унісону чи октави, або терції чи квінти з октавним звуком уторі. Значно рідше каданси закінчуються повним акордом на тонічному тризвуку, хоча слід підкреслити, що це не стосується обробок композиторів західних областей України, наприклад С. Козака, М. Колесси, С. Людкевича, Л. Ярославенка та ін. У названих авторів акордові закінчення зустрічаються частіше, особливо в обробках лемківських пісень. Такі ж закінчення мають місце і в обробках закарпатських народних пісень Д. Задора та С. Мартона.

Саме в кадансах, як у самому способі закінчення (унісонному чи акордовому), так і в наявності функціонального значення тих чи інших акордів, що передують остаточному закінченню, тобто в цілій акордовій послідовності, яка характеризує каданс з ладово-гармонічної точки зору, виявляється локальна своєрідність і широка різноманітність української народної пісенної творчості, багатогранність її стилістичних особливостей.

Щодо гармонічних послідовностей, то всю різноманітність акордових сполучень в кадансах, звичайно, неможливо охопити якоюсь однією чи навіть кількома схемами, тому ми обмежимося лише висловленням нашої загальної думки, яка склалася на основі розгляду численних обробок різних авторів.

В хорових обробках ліричних протяжних пісень, де яскраво виступає принцип народного багатоголосся підголоскового характеру, широко використані риси кадансів, що зустрічаються в народно-пісенній практиці такого типу. Тут перед заключними інтервалами октави чи унісону натрапляємо на різні види трізвуків та септакордів з їх оберненнями, на найрізноманітніші інтервали: терції, сексти, паралельні октави, квінти і кварта. Зв'язок між окремими шаблонами та цілими акордами в хоровій тканині здійснюється на основі натурально-мелодичних функціональних співвідношень. Кожен голос самостійно виводить свою мелодичну лінію, часто поступовим рухом, через що головного значення в кадансах обробок даного типу набувають послідовності VII—I; II—I.

Наведемо кілька прикладів таких кадансів у піснях-обробках радянських композиторів: «Ой, у лузі при дорозі» (Л. Ревуцький), «Ішов кобзар чистим полем» (М. Вериківський), «Крутий берег», «Ой, пила, пила» (П. Козицький) та ін.

(«Українські народні пісні в обробці українських радянських композиторів для хору без супроводу», Державне вид-во образотворчого мистецтва та музичної літератури, К., 1959, стор. 1, 26, 36, 106).

Крім цього, слід відзначити, що в обробках вищезгаданого типу привертає до себе увагу також субдомінантна сфера, яка також найяскравіше виявляється в кадансах і випливає з самих інтонаційних властивостей українських народних пісень. Про це свідчать найрізноманітніші види плагальних кадансів, де поряд з різними акордами побічних шаблів ладу та їх оберненнями нерідко зустрічаються альтерації II, IV, VI і VII шаблів, які надають їм різних ладових забарвлень (фригійського, лідійського, дорійського, міксолідійського) і таким чином збагачують народно-пісенні зразки цікавими гармонічними поєднаннями та співзвуччями.

Особливо любить субдомінантну сферу П. Козицький. В його обробках вона набуває першорядного значення, аж до впливу на тематичний розвиток матеріалу включно. Так, у пісні-баладі «Ой, у полі» імітаційне проведення голосів у поліфонічній розробці проходить у відношенні S і T; співставлення окремих частин або куплетів у багатьох його обробках більш розгорнутої форми нерідко базується на субдомінантному відношенні.

Особливості другої групи кадансових зворотів, які полягають у гармонічно-функціональних співвідношеннях, яскраво виявляються в танцювально-

шартивливих піснях, народних піснях-романсах, але найяскравіше в піснях закарпатських областей України, особливо в лемківських, закарпатських, гуцульських, бойківських. Гомофонічна фактура, спосіб голосоведення та ряд інших музичних компонентів наближають їх до академічного стилю хорового письма, в якому виробились певні загальні норми, теоретично розроблені в курсах гармонії. Тут переважають автентичні співвідношення акордів, тобто їх домінантно-тонічні поєднання, посилюється роль головних функцій, особливо відповідного тону, через що гармонічний міжор набуває виключного поширення. Автентичні каданси для даних пісень стають визначальними, проте далеко не єдино можливими. Наприклад, в деяких обробках лемківських та закарпатських пісень Є. Козака зустрічаємо надзвичайно цікаві гармонічні сполучення саме в плагальних кадансах («Про Довбуша», «На поточку-м прала»).

Говорячи про дві основні групи кадансових зворотів, не можна не відзначити окремо цікавих кадансових закінчень хорових обробок у фортепіанному супроводі Л. Ревуцького (широкорозвинених, наскрізьних за формою). Вони привертають до себе увагу розширенням гармонічно-функціонального значення акордових послідовностей, які утворюються шляхом накладання одних акордів на інші, інколи далеких за своєю функціональною належністю. Так, використовуючи в хорі які-небудь два звуки акорду якогось одного шабля (часто порожні квінти) в партії фортепіано митець накладає акорд іншої функції, наприклад, в кінцевому кадансі пісні «Ой, вінку, мій вінку» застосовує одночасне значення II і VI шаблів ладу.

(Л. Ревуцький, П'ять українських народних пісень для мішаного хору в супроводі фортепіано, «Мистецтво», К., 1949, стор. 11).

Таке накладання різних шаблів ладу або навіть різних функцій, серед них часто бувають акорди, віддалені між собою на квінту вгору або вниз, утворює квартові та квінтові сполучення, про що згадувалось вище і що характерне не тільки для творчості Л. Ревуцького, але й ряду інших композиторів — Ю. Мейтуса, М. Коляди, Б. Лятошинського.

Кварто-квінтові акорди дедалі частіше застосовуються в композиторській практиці і в інших жанрах творчості. Наприклад, вони вельми поширені в камерних і симфонічних творах Я. Штогаренка, М. Коляди, Ю. Мейтуса та ін.

Однією з особливостей музичної мови українських радянських композиторів у хорових обробках народних пісень є широке використання різноманітних септакордів побічних шаблів ладу і, очевидно, їх обернень. Деякі з них, як і інші більш складні гармонічні сполучення, утворюються завдяки поліфонічному сплетенню різних самостійних голосів хорової тканини, що

особливо має місце в хорових мініатюрах поліфонічного складу. Інші виникають з гармонічно-функціонального осмислення акордових зв'язків. В першому і другому випадку вони застосовуються композиторами переважно свідомо, з метою посилення виразності художніх образів народних пісень.

Однак слід відзначити, що деякі композитори надживають таким засобом музичної виразності, як гармонія. Інколи вони не цілком відчують природу поодиноких зразків українського фольклору або не розуміють, що не всяка мелодія піддається гармонізації складними співзвуччями, в тому числі різними видами септакордів, котрі утворюються на побічних щаблях ладу або I і IV щаблі (в мажорі великі септакорди).

Надто ускладнена гармонізація, безперечно, не підносить вартості народних мелодій і не посилює їх краси. Для прикладу наведемо пісню в обробці О. Зноско-Боровського «Ми прийшли із Верховини». Ця обробка, на нашу думку, невдала: поряд з примітивною гармонізацією трьох перших куплетів, у четвертому, на словах «У колгоспах наше щастя, бо в колгоспах вільна праця» композитор не виправдано вводить різке звучання I⁷, тобто великого септакорду, що зовсім чуже для даної закарпатської мелодії.

(«Ми прийшли із Верховини».)
Обробка О. Зноско-Боровського, Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури, К., 1958, стор. 4).

З подібним явищем можна зустрітись і в деяких обробках Ф. Надененка, Ю. Мейтуса, Б. Лятошинського.

Отже, перед радянськими композиторами стоїть завдання глибоко вникати в ладову будову українських мелодій, збагачувати народнопісенну творчість гармонічно на основі ще повнішого розкриття її ладових особливостей і, звичайно, бути більш вимоглими у застосуванні засобів музичної виразності, зокрема гармонії, враховуючи її відповідність до того чи іншого народнопісенного зразка. Тонке відчуття ладового багатства і своєрідності українських народних пісень є і завжди буде запорукою справжнього творчого успіху композитора-професіонала.



М. В. КРАСИЛЬНИК

ПРИСЛІВ'Я І ПРИКАЗКИ В РОМАНІ М. О. ШОЛОХОВА «ПІДНЯТА ЦІЛИНА»

Важко назвати в радянській літературі твір, за яким так невідступно, в таким хвилюванні стежили б мільйони читачів, як за романом М. О. Шолохова «Піднята цілина». Кожний новий розділ цього твору, з'явившись у пресі, ставав своєрідною літературною подією. Нарешті, в 1960 році, роман був опублікований повністю. За цей твір М. Шолохову було присуджено Ленінську премію.

У романі Шолохова читачів захопила суворість і в той же час величність правди боротьби народу за соціалістичне перетворення села, змальована пензлем видатного художника-реаліста. Шолохов стверджує в своїй творчості іншу форму народності нашого мистецтва — комуністичну партійність. З надзвичайною переконливістю він розкриває думку про те, що ідеї партії виражають корінні інтереси трудящих мас.

Письменник часто звертається до джерел народної творчості, надаючи особливого значення прислів'ям і приказкам. Він дуже цінить і любить влучно і дотепне народне слово. «Великий скарб народу, — писав Шолохов — його мова! Тисячоліттями збираються і вічно живуть у слові незчисленні скарби людської думки і досвіду. І, можливо, ні в одній формі мовної творчості народу з такою силою і такою різноманітністю не проявляється його розум, так кристально не відкладається національна історія, суспільний устрій, побут, світогляд, як у прислів'ях»¹.

Перечитуючи «Підняту цілину», знаходимо понад 140 прислів'їв і приказок, що побутують в середовищі донського козацтва. Цей жанр народної творчості не випадково привернув увагу письменника. В бурхливому водотороті класової боротьби, що розгорнулася на Дону в роки колективізації, в боротьбі за соціалізм, прислів'я і приказки стали дуже гострою зброєю.

Шолохов відзначає, що ідея артільної праці не нав'язувалася козацтву зверху, — вона жила в його свідомості й раніше. Про це свідчать прислів'я і приказки, що характеризують незламну силу колективу, його працю: «Что миром положено — тому быть так», «Мир — велик человек», «Мир — великое дело», «Мир за себя постоит», «Мир по слюнке плюнет, так море», «Все на одного, и один за всех», «Мир — золотая гора»².

Думки, висловлені в цих прислів'ях і приказках зрозумілі й близькі трудовому козацтву хутора Грем'ячий Лог. Колишній партизан Любишкін, підтримуючи заклик партії об'єднати дрібні одноосібні господарства, заявляє комуністу Давидову: «Да ты нас не агитируй! Мы с потрохами в колхоз

¹ М. Шолохов. Сокровищница, народной мудрости, Передмова в книзі: В. Даль, Пословицы русского народа, М., 1957.

² В. Даль, Пословицы русского народа, М., 1957, стор. 404.

пойдем». У відповідь на цю репліку, на зборах бідноти лунають голоси: «Согласны с колхозом!», «Артелем и батьку хорошо бить»³.

Включаючи в діалог народне прислів'я про переваги артільної праці над одноосібною, Шолохов навмисне не назвав конкретної особи, що згадала прислів'я, підкреслюючи тим, що думку, виражену в цьому афоризмі, поділяє вся маса бідноти. Гіркий досвід переконав цих людей, що в одноосібному господарстві не позбавитися їм нестатків, не зможуть вони також без допомоги робітничого класу організувати нове життя. Той же бідняк Любишкін скаржиться Давидову: «Не за что нам ухватиться. А на быках — одной рукой погонять, а другой слезы утирать» (I, 25).

У свідомості цього бідняка давно зародилась думка про нове життя. «Я сам до колхозного перевороту, — признається він зборам, — думал Калинину письмо написать, чтобы помогли хлеборобам начинать такую-то новую жизнь. А то первые годы, как при старом режиме, плати налоги, живи как знаешь. А РКП для чего? Ну, завоевали, а потом что? Опять за старое, ходи за плугом, у кого есть что в плуг запрягать. А у кого ничего? С длинной рукой под церковь» (I, 25).

Остання фраза Любишкіна звучить як влучне прислів'я і перегукується з багатьма народними афоризмами про безвихідне становище бідняка-одноосібника: «Разума много, да не к чему руки приложить», «Семь деревень, а лошадь одна», «Наш двор крыт небом, а обнесен ветром», «Ни кола ни двора, а рубаху виши съели», «Нивка не моя, а серп чужой», «Семь сел, один вол, да и тот гол» та ін.⁴

Влучні прислів'я і приказки дають можливість Шолохову краще розкрити ідею ліквідації куркульства як класу. В яскравих діалогах грім'ячінців часто з'являються прислів'я, в яких зафіксовані судження народу про тих, хто наживається на чужій праці, в них — суровий осуд жадоби і лицемірства сільських глитаїв. Образ куркуля-хижака здавна був об'єктом дошкульної народної сатири. Згадаймо колись дуже поширені прислів'я: «Сыта свинья, а все жрет; богат мужик, а все копит», «Богатый никого не помнит — только себя», «Богатый позатеет, бедный тощает»⁵.

Описуючи розкурчування глитая Лапшинова, Шолохов змальовує своєрідну картину народного суду над класом експлуататорів. Він включає тут і невеликий діалог, який відбувається в групі жителів хутора. Хтось із підкуркульників шепоче: «А то чего же! Наживал, наживал, а зараз иди на курган» (I, 71). У відповідь на цю репліку лунають голоси тих, кому не раз доводилось потрапляти в кабалу до Лапшинова: «Небось не нравится так-то, а как сам при старом прижмем забирали за долги у Трифонова имущество, об этом не думал». Хтось із бідняків цю думку уточнює прислів'ям: «Как аукнется, так и откликнется». Шолохов дає лише першу половину прислів'я, досягаючи цим більшої сили його художнього звучання. Зміст прислів'я розкривається в іншій репліці: «Так ему, дьяволу, козлу бородатому и надо: сыпанули жару на подхвостницу» (I, 71).

При змалюванні життя Грім'ячого Логу особливо важливого значення набувають прислів'я і приказки, що відображають складний процес перевиховання трудової маси казачства, переборення власницьких звичок. Нелегко розірвати Кондратові Майданникову незримі пута, що зв'язують його з власницьким світом. «Гадюка-жалість» не дає йому спокою, душа його тягнеться «до свого», до приватної власності. Але цю селянську звичку до старого одноосібного господарства Майданников зовсім не має наміру стверджувати як закон життя. Виступаючи на зборах грім'ячінських козаків, він осуджує звичку одноосібників думати лише про свою власність. У його мові старовинне селян-

³ М. Шолохов, Поднятая целина, Гослитиздат, М., 1960, стор. 25. Далі поси- лання на це видання подаємо в тексті, вказуючи лише книгу (I, II) і сторінку.

⁴ В. Даль, Пословицы русского народа, стор. 102.

⁵ Там же, стор. 82, 100, 150.

ське прислів'я «Хоть сопливое — да свое» вживається в іронічному значенні, а не як вираження тієї істини, яка вважалась незаперечною в дореволюційно- му селі. Згадаймо, такі, наприклад, старі прислів'я, як от: «Всякая лиса свой хвост хвалит», «На себя работать не скучно», «Своя рука только к себе тинет»⁶.

Майданников добре розуміє, що власницькі звички перешкоджають ко- лаку-трудівнику вибитися з нестатків, стати на шлях нового, розумнішого життя; він всіляко прагне задушити в собі гадюку-жалість до одноосібного господарства. Тим самим Майданников заперечує «мудрість» застарілих при- слів'їв, що виправдовують індивідуалістичні пережитки селян.

По-новому звучить в романі і старовинне прислів'я: «Кто старое вспо- мнит — тому глаз вон». Народ цим прислів'ям засуджував злопам'ятних людей. Але в класово-антагоністичному суспільстві це прислів'я іноді звучало як за- клик до абстрактного гуманізму. В романі Шолохова думка, вкладена в дане прислів'я, значно поглиблюється, а саме прислів'я стає дійовішим. Воно сповнюється духом революційного пролетарського гуманізму і характеризує вза- мовідносини не окремих осіб, а особи і колективу, партії і народу. Прислів'я згадують колгоспники Грім'ячого Логу на зборах, що відбулися після дуже пам'ятної в хуторі події — «жіночого бунту», що був спровокований куркуля- ми. Цим прислів'ям трудове козацтво виражало визнання своєї вини перед партією, перед Давидовим, усвідомлення своїх помилок.

Комуніст Давидов розуміє всю складність процесу переробки свідомості людей, за щастя яких він готовий віддати своє життя. Тому він забуває особисті образи, нанесені йому під час бунту. Але прислів'я «Кто старое вспомнит, тому глаз вон» Давидов витлумачує в дусі революційного гуманізму, підкре- слюючи в своїй промові на зборах: «Большевики не мстят, а беспощадно кара- ют только врагов». Причому, цей влучний вислів Давидова про уважне і чуле ставлення партії до людей праці сприймається як своєрідне нове прислів'я, що виникло на основі старовинного прислів'я про гуманне ставлення до лю- дини.

Давидов приділяє велику увагу перевихованню маси. Під час масового забою худоби, що проводився під впливом куркульської агітації, він терпляче і наполегливо пояснює колгоспникам їхні помилки, викриває ворогів колгосп- ного ладу. На пропозицію Нагульнова застосувати каральні заходи до кол- госпників, що забивали свою худобу, Давидов відповідає словами: «Кого бить, а кого и учить». Короткий і влучний вислів двадцятип'ятитисячника звучить як прислів'я. В той же час Давидов суворий і безпощадний з тими, хто ухиля- ється від роботи в колгоспі, підриває основний закон нового життя, намагається розвалити трудову дисципліну.

Цікава в цьому відношенні його розмова з дружиною Нагульнова Луш- кою, що заявила Давидову про своє небажання працювати в колгоспній брига- ді. На приватновласницьку «мудрість» свавільної жінки, виражену прислів'ям «Где хочу — там и топчу», Давидов відповідає прислів'ям «Кто не работает — тот не ест», в якому виражене зневажливе ставлення народу до дармоїдів, що намагались досягнути щасливого життя за рахунок праці інших.

Мова Давидова пересипана прислів'ями, якими він виражає своє ставлен- ня до людей. Так, уважно перевіряючи інвентар, відремонтований ковалем Ша- лим, Давидов свої зауваження формулює словами прислів'я: «Мое дело такое: словам верь, а руками шупай» (II, 162). Зміст цього прислів'я відповідає ба- гатьом іншим, в яких говориться про народну оцінку ставлення людини до справи. В них (у найрізноманітніших варіантах) висловлюється думка про необхідність перевіряти людей у праці: «По работе и работника звать», «Не гляди на дело, гляди на отделку», «Дело шутки не любит», «С делом не шу- тят»⁷.

⁶ В. Даль, Пословицы русского народа, стор. 608.

⁷ Там же, стор. 510.

Іноді зустрічаємо в Шолохова приклади використання народного прислів'я про працю в невідповідному контексті, тобто, застосування його для характеристики явищ, що суперечать змісту прислів'я. В таких випадках прислів'я втрачає свою первісну мудрість і набуває іншого значення. Так, наприклад, мудре прислів'я «Толкач муку покажет» підкреслює, що народ у судженнях про людей дотримується одного критерію — як показує себе людина в праці. Зовсім в іншому контексті це прислів'я з'являється в романі Шолохова. Його використовує колгоспник Дубцов для захисту відсталих форм землеробства. Не згоджуючись з пропозицією Давидова встановити для кожного орача денну норму виробітку Дубцов радить працювати без всяких норм і пустити справу на самоплив: «Пройдет сев, а толкач муку покажет» (I, 140). З явним спотворенням змістом вжито в романі прислів'я «Цыплят по осени считают» (його використовує відсталий колгоспник Устин Риклів, щоб виправдати свою недостатню участь у колгоспній праці).

Підкреслюючи гнучкість прислів'їв, різноманітність контекстів їх використання, Шолохов тим самим указує на той факт, що прислів'я можуть бути використані і в інтересах народу, і проти нього — в залежності від того, хто і з якою метою застосовує їх в тому чи іншому випадку.

Шолохов звертає увагу на нездатність до творчості експлуататорських верств села. Куркульське середовище черпає прислів'я або із скарбниці фольклору трудящих мас, або з книжних джерел релігійного змісту. Так, наприклад, в мові Островнова, який особливо часто і охоче використовує народні афоризми, ми зустрічаємо прислів'я створені трудовими масами селянства, але використовуються вони зовсім не в тому значенні, якого надавав їм народ.

Прислів'я «Поганая овца все стадо портит», що відображало мудрий досвід людей праці, говорило про вплив зіпсованої людини на оточуюче середовище, застосовується Островновим в особливому контексті. Поганою вівцею він вважає казака-трудівника Хопрова, який провинився перед Радянською владою в роки громадянської війни, але не побажав брати участі в контрреволюційному русі куркулів, в їх боротьбі проти колгоспного ладу. По-своєму перефразувавши відоме прислів'я, Островнов в іншому випадку говорить: «Высоко Советская власть летит, поглядим как она сядет», висловлюючи цим самим свою надію на крах планів соціалістичних перетворень в СРСР, на повернення до старого життя, хазяїном якого були капіталісти, експлуататори.

Куркульський зміст вкладає Островнов і в прислів'я «Попытка не пытка», яким народ схвалює творчі дерзання людини, її ініціативність. У контексті міркувань Островнова це прислів'я служить виправданням спроб куркульства «повалити» Радянську владу. Але в міру зміцнення грім'ячинського колгоспу все більше й більше вивітряється надія Островнова на відновлення старих, куркульських порядків у хуторі.

Підкреслюючи безсилля та приреченість куркульських змовників і впевнену ходу козацтва до соціалізму, Шолохов «заставляє» Островнова зрозуміти в буквальному значенні тільки одне народне прислів'я: «Сила соломѣ ломит». Багатий врожай на колгоспному полі наводить Островнова на сумні роздуми, підриває його надії на Половцова. «Вся природность стоит за Советскую власть, этак когда же дождемся износу ей? Нет, ежели союзники не пособят пихнуть коммунистов, сами мы ни хрена ничего не сделаем. Никакие Половцовы не устоят, какого бы ума они ни были. Сила соломѣ ломит, куда же супротив силы попрешь» (I, 314).

Островнов вважає, що людина людині — лютий ворог; він приховує свої думки не тільки від комуніста Давидова, але і від свого ватажка Половцева. Роздумуючи про плани повалення Радянської влади, розроблені Половцевим, Островнов сумнівається в обіцянках білогвардійського офіцера, і висловлює це словами прислів'я: «Мягко стелешь, а каково спать будет». Островнов боїться довіряти свою долю людям, які так само, як і він, борються за свої егоїстичні

інтереси. Він згадує приказку «Подведут они меня, как слепого под монастырь» (II, 349).

В ув'язненні Островнова людина не може піднятися вище жадоби багатства, ситості і нічим не відрізняється від тварини. Свої судження про людей він прагне підтвердити прислів'ями, що відображають власницьку мораль куркульства. «Голодный человек — волк в лесу, куда хошь пойдѣт». Цією думкою Островнов прагне заспокоїти себе, сподіваючись, що колгоспників Грім'ячого Лога спіткає неврожай, і голод примусить іти їх на поклін до куркуля. Всупереч сподіванням Островнова колгоспні поля вкрились дорідним колоссям пшениці, і його злість проявляється в іншому прислів'ї: «Сытый человек — свинья у кормушки, его и с места не сдвинѣшь».

Досить яскраво розкриває Шолохов з допомогою прислів'їв релігійне лицемірство куркульства, його маскування в час колективізації. Притворно благочестивим і тихим голосом Островнов нагадує своїй матері прислів'я: «Что бог ни послал, то все к лучшему». В цей же час у черствій душі цього хижака не знаходить місця синівське почуття — заради збереження свого багатства він міг рідну матір замучити голодом. До співчуття апелює також куркуль Лапшинов, коли його господарство забирають до колгоспу. Лицемірно звучать в устах цього глитая евангельські вислови: «Падающего не пихай», «Полюби ближнего, как самого себя» (I, 77).

Шолохов, зриваючи маску овечого смирення з куркуля, ставить його перед судом народу. У відповідь на зойки Лапшинова чути гнівний голос Кіндрита Майданникова, що нагадав куркулеві про те, як він грабував тих, хто попадав до нього в кабалу. «А не совестно было тебе, — говорить Кіндрат, — с меня за две меры проса, какие на семена брал, три меры взять» (I, 77).

Лапшинов був відомий як глитай і ханжа. Відвідуючи церкву, він хитрував перед попом і однією свічкою користувався цілий рік. А коли йому дорікали за скупість, він виправдовувався: «Бог умнее вас дураков. Ему не свеча нужна, а честь» (I, 72). Наче павук облутував Лапшинов козака Микиту Хопрова, який довірив йому таємницю свого злочину перед Радянською владою. «Из года в год, пособляя Лапшинову, задаром пахал, волочил, совал лапшиновской молотилке лапшиновскую пшеницу, стоя зубарем. А потом приходил домой, садился за стол, хоронил в чугуных ладонях свое широкое рыжеусое лицо, думал: «До каких пор так?» (I, 77). Безовісну експлуатацію людини, що потрапила в залежність, Лапшинов лицемірно виправдовує прислів'ям: «Рука руку моет» (I, 77), називаючи кабальну працю Хопрова взаємною послугою.

Важливо відзначити, що Шолохов не включає в мову ватажків донського куркульства Половцева і Лятевського прислів'їв і приказок. І це цілком природно: їм чужа культура і творчість народних мас, вони далекі від їх життя. Лише один раз ми зустрічаємо прислів'я, вжите білогвардійцем Лятевським у розмові з Островновим. Характерно, що за змістом воно дуже консервативне. Лятевський іронічно відповідає на запитання Островнова прислів'ям «Много будешь знать — скоро состаришься» (I, 16). В цих словах помітне глузливе, іронічне і навіть презирливе ставлення Лятевського до свого співбесідника; розмовляють з ним він вважає нижче своєї гідності.

Шолохов любить дотепний жарт і майстерно використовує різноманітні прислів'я для змалювання комічних епізодів, що надають романові необхідної повноти зображення подій. Багатий репертуар жартівливих прислів'їв і приказок вносить в роман щедрий на видумки дід Щукар. З одного боку, в цьому образі розкривається комізм людських взаємин, що виникають в середовищі селян-одноосібників, а з другого — Щукар як людина, що вступає в новий світ, стає втіленням невичерпного оптимізму трудового колективу, його віри в своє майбутнє. Недарма козак Дубцов жартома називає Щукаря — «агитбригадой».

З добродушним гумором Шолохов включає в мову Щукаря, який провинився перед колгоспом, прислів'я «Кто старое вспомнѣет, тому глаз вон», роз-

криваючи комізм становища, в яке потрапляє під впливом приватновласницьких звичок бідняк Щукар. Читачам, що вже знають, скільки неприємностей принесла Щукареві зарізана ним телиця, яким смішним і жалюгідним зробила його наївна жадоба, щукареве прислів'я, яким він хоче пом'якшити гнів Нагульнова, дає можливість глибоко зрозуміти протиріччя в свідомості і психології бідняка, який ступив на шлях нового колгоспного життя.

Оригінально використав письменник при зображенні «бабського бунту» прислів'я «Пропал ни за понюшку табаку», яке згадує до смерті наляканий Щукар в розмові з Давидовим (I, 261). Щоб приховати своє розгублення перед Давидовим і якось оправдати свій переляк, Щукар дає простір видумці, приписуючи собі всілякі заслуги. Щукар настільки переляканий, що мимоволі сам повірив у видумане ним. «Ну,— говорю сам себе,— пропадеш ты Щукар, ни за понюшку табаку! Ить бабы все до одной знают, что только мы с вами, товарищ Давыдов, со дня революции на платформе и что мы сочинили в Грем'ячом колхоз и Титка раскулачили. Кого им перво-наперво надо убивать? Ясное дело — меня и вас! Плохи наши дела,— думаю,— надо хорониться, а то Давыдова убьют и до меня доберутся, а кто же тогда про смерть товарища Давыдова следователю будет показывать» (I, 261).

Включаючи в сцену, сповнену напруженого драматизму, жартівливе прислів'я, Шолохов не тільки розкриває комічні риси переляканого обставинами Щукаря, але й прагне показати повноту і різноманітність життя людини, постійне поєднання в ній темного і світлого, смішного і трагічного.

Баєчки Щукаря часто пересипані влучними прислів'ями та приказками. Дружним сміхом супроводжують колгоспні збори Грем'ячого Логу розповідь Щукаря про те, як сповідався у попа бідняк Мовчун. Затурканого і понурого бідняка, що не знаходить потрібних слів, щоб відповісти на питання сердитого попа, Щукар характеризує словами прислів'я: «Ну, а он толечко сопит и глазами лупит, как баран на новые ворота» (I, 142).

Нове колгоспне життя все більше й більше втягує Щукаря в трудовий колектив грем'ячинських колгоспників, підносить у ньому почуття власної гідності; все ближчими і ріднішими стають йому передові люди колгоспу — комуністи. Сміливішим і гострішим стає гумор діда Щукаря. Як з рівними, розмовляє Щукар і з секретарем колгоспного партосередку Нагульновим, і з головою колгоспу Давидовим. Говорить він Нагульнову про його недоліки мовою народного прислів'я: «Чья бы корова мычала, а его молчала». Щукар уміє знайти в кожному випадку прислів'я і тонко висміяти слабості свого співрозмовника. Він кепкує з голови колгоспу, знаючи про невдалий роман Давидова з Лущкою Нагульною. На зауваження Давидова про те, що надто повільно він запрягає коней, Щукар відповідає: «Проворность нужна, когда блох ловишь, да когда от чужой жены ночью бежишь, а за тобой ее муж гонится, на пятки наступает» (II, 546).

З образом Щукаря пов'язаний цілий ряд прислів'їв, що характеризують родинні звичаї і побут хутора Грем'ячий Лог. Показуючи крах старих традицій в побуті, письменник не приховує, що в житті хутора ще залишається багато пережитків минулого. Часом у веселих розповідях Щукаря про своє одруження, подружнє «сосуществование» проривається біль за згавблену молодість, скалічене життя. Прислів'ям «Жениться — не меду напишется» Щукар наче підтверджує правдивість розповідей про родинне свавілля батьків по відношенню до дітей в дореволюційному селі.

Характерно, що веселий і сміливий в колгоспному трудовому колективі, Щукар має жалюгідний і затурканий вигляд вдома. Грубо топче людську гідність Щукаря його сувора і швидка на розправу дружина. З тонким (і разом з тим сумним) гумором Шолохов змальовує сцени домашнього безправ'я Щукаря, використовуючи прислів'я. У одній з цих сцен лайлива жінка батькує діда. Він же відповідає їй прислів'ям: «Палка в двух концах», намагаючись показати свою сміливість. Але грізний вигляд старої, що збиралась пустити

и дію свої здоровенні кулаки, наганяє на Щукаря страх. Ніколи не бачачи в своїй родині взаємної поваги, ширих почуттів, зате раз у раз спостерігаючи фальш свавільної дружини, дід Щукар вірить прислів'ю «Бабы слезы — божья роса».

Прислів'я і приказки, що характеризують родинні порядки і звичаї селян, введеші Шолоховим в роман не тільки для змалювання комічних ситуацій, в які потрапляє невдаха Щукар. Вони також виникають при колгоспному ладі. Дід Щукар, розповідаючи про свої домашні знегоди Давидову, який збирається одружитися з Варєю, наче порівнює безрадісну молодість, що проходила без любові й щастя за часів одноосібного життя, з радісним життям колгоспної молоді.

У романі Шолохова часто звертаються до прислів'їв і приказок Давидов, Нагульнов, Разметнов та інші. Беззлобним гумором відзначаються прислів'я, які письменник адресує до колгоспної маси. Козакам, що заявили про своє бажання вийти з колгоспу, Давидов каже: «Баба с телеги — кобыле легче». Добродушний дотеп, що міститься в прислів'ї, не викликає образи у козаків, що кинули тимчасово колгосп (I, 206). Вони відповідають Давидову також беззлобним прислів'ям: «Горшок об горшок и без обиды врозь». Читачу стає ясно, що суперечки між головою колгоспу і деякими козаками тимчасові; козики знову повернуться в колгосп (I, 207).

Зовсім інший характер мають у романі Шолохова прислів'я, звернені до морогів колгоспного життя. Ненависть до підкуркульників, що не бажують здати хліб державі, Нагульнов виражає прислів'ям: «Я тебя, гада, так грабану, что всем чертям муторошно станет». Жадоба козака Безхлебнова заставляє Нагульнова згадати афоризм: «У него серед зимы снегу не выпросишь» (I, 177). Цим же прислів'ям козаки, що відмовились брати участь в куркульському «Союзі», характеризують інтервентів. «Коммунисты — они нашего рода, сказать, свои, природные, а энти черт-же по-каковски гутарют, ходют гордые все, а серед зимы снегу не выпросишь, и попадешься им, так уж милости не жди» (I, 195).

Шолохов рідко використовує прислів'я в тому вигляді, в якому воно зафіксоване в словниках. Частіше його знаходимо у зміненому, відповідно до контексту, вигляді. Яскравим прикладом органічного злиття народних афоризмів і живої розмовної мови в романі Шолохова може служити сцена сварки козаків сусіднього колгоспу, що приїхали по насіння в Грем'ячий Лог, з колгоспником хутора.

Іноді в прислів'я і приказки роману Шолохова проникають місцеві слова, що побутують в живій мові донського козацтва. Наприклад: «Я тебя гада так грабану, что всем чертям муторошно станет», «Сор из куреня не выносишь» та ін.

Майстерно використані Шолоховим прислів'я і приказки, що побутували в різних веретвах козацтва, не тільки збагатили мову його роману, але і допомогли надати йому тієї мудрої простоти вираження думок і почуттів, яка так прикрашає твори великого мистецтва.

Постійне звертання Шолохова до джерел народної творчості не лише сиріє зміцненню його зв'язку з народом, але і надає могутньому і самобутньому таланту письменника виняткової сили.



М. С. ЛИСАК

ВИКОРИСТАННЯ НАРОДНОЇ САТИРИ В ДРАМАТУРГІЇ О. Є. КОРНІЙЧУКА

Кращі фольклорні твори завжди позначені високим рівнем художньої досконалості і наповні мудрістю народу. Тому великі митці часто звертались і звертаються до усно-поетичної народної творчості як невичерпного джерела художніх зразків. «Письменник, — говорив М. Горький, — який не володіє знаннями фольклору, — поганій письменник. В народній творчості приховані безмежні багатства, і добросовісний письменник повинен ними оволодіти»¹.

Видатний український радянський драматург О. Є. Корнійчук широко використовує фольклор, зокрема кращі зразки народної сатири і гумору. В зв'язку з цим слід відзначити, що хоча творчість О. Корнійчука привертає увагу багатьох дослідників все ж зв'язок п'єс драматурга з народною творчістю, вплив фольклору на підсилення окремих образів досліджені ще недостатньо. В статтях М. К. Боженка («Народне слово в драматургії О. Корнійчука», журн. «Жовтень», 1960, № 9; «Місце народної творчості в становленні української радянської драматургії», журн. «Народна творчість та етнографія», 1961, III; «Фольклор у драматургії», журн. «Література в школі», 1961, № 6) в широкому плані говориться про фольклорні підвалини української радянської драматургії, але принципи засвоєння надбань народної сатири в п'єсах О. Корнійчука тут майже не висвітлюються. Детальне ж вивчення творів драматурга дає багатий матеріал для висвітлення цього питання.

Перш за все, варто зазначити, що О. Корнійчук для збагачення комічності сатиричного портрета часто використовує ідку насмішку українських народних анекдотів. Так, наприклад, дотепи народних анекдотів допомагають драматургові успішно користуватися прийомом опосередкованої комічної характеристики архітектора Барабаша («Чому посміхалися зорі»). Дочка архітектора Ольга, щоб урезонити батька, вголос читає листа матері до свого сина Якова Барабаша: «Дорогий синочку, цього листа пише тобі наша вчителька, а я наговорюю. Ти слухай, Якове. Хата наша, де ти народився, стала дуже ветхою, солома на стрісі давно прогнила. Як дощ великий, відрами виношу воду. Неабиякий ремонт потрібен. Я тобі вже одного листа послала, а ти не відповів. Коли у тебе нема грошей, то напиши, щоб сусідів угамувати, а то дуже тебе заплюждать. Я вже з ними посварилася, твоє ім'я бережу, але баби у нас такі зловредні, брешуть на тебе, як пси люті... Напиши, синку: так, мовляв, і так... не ображусь. Дивись, не застуджуйся! Вклоняюсь вам усім. Поцілуй мою онучку Ольгу. Твоя мати Марфа»².

Такий засіб опосередкованого викриття, коли зло характеризується через мимовільні висловлювання людини, прихильної до об'єкта авторського осмілення, зв'язаний з народним гумором.

Багатство гумору народних анекдотів використовується драматургом для створення оригінальних комічних ситуацій, розрахованих на своєрідний сміх «дальнього прицилу». Такою є розмова між Галушкою і секретарем обкому з п'єси «В степах України». Силою злої іронії цей експромт-притча наближається до народного дотепу, що відчувається в фольклорному оповіданні «Помирив», де селянин, вдаючись до алегорії, царських сатрапів називає поганню. Секретар обкому Степан у Корнійчука також, по суті, піддає різкій критиці Галушку, але опосередковано, вдаючись до алегорії.

Колючим сміхом забарвлена і сцена зустрічі «вченого» лектора Овчаренка з робітниками МТС («Крила»). Лекція просякнута духом псевдоакадемізму і бездумного начотництва. В сучасному народному анекдоті «Освічена людина»³ таким же чином висміюються безпорадні пропагандисти.

Прагнучи до розширення викривальних можливостей сміху, О. Корнійчук використовує досвід народної мудрості, де часто вживається так званий «акордний» сміх, вістря якого одноразово направлене на кілька об'єктів. Це помітно, наприклад, в комічній трактовці образу Галушки з п'єси «В степах України». В бесіді з Галушкою секретар обкому дав недвозначний ватяк, що в районі панує негідний стиль керівництва. У відповідь на це Галушка вибухнув хвилею незаслуженої похвали на адресу районного начальства:

Степан: А як в районі у вас, начальство добре?

Галушка: Не ображаємось — люди тихі, смирні, їм аби план був виконаний, цифра щоб була справна, бо їх, коли цифра не справна, то дуже б'ють вверху...

Сатирична емкість репліки Галушки обумовлена обабічною дією сміху. З одного боку, він б'є по явищах бюрократичного методу керівництва, при якому єдиним критерієм оцінки роботи колгоспу вважається «справність цифри». З другого боку, викривається обмеженість, інертність самого Галушки, який ладен вихвалити кожного, хто санкціонує його тихе і безтурботне життя. Цим же сатиричним прийомом керується О. Корнійчук, викриваючи завідувачого міськздороввідділу. Ініціативний, енергійний... Аркадія в п'єсі «Платон Кречет». Розмовляючи з головою райхосонком Берестом, Бочкарьова захоплено говорить про те, що в районі є хороши лікарі, вони читають «блискучі доповіді «Ідеалізм в хірургії» та «Діалектичний метод в лікуванні туберкульозу».

Берест: Чия це ідея?

Бочкарьова: Аркадія Павловича. Видатна людина. Все перевертає вверх дном. Я прошу тебе звернути на нього увагу. Я думаю його перекинути до міськздороввідділу. Ініціативний, енергійний...

Вихваляючи порочні дії вульгаризатора в медицині, Бочкарьова видає себе з головою як керівник-невіглас.

В народних сатиричних творах часто можна зустріти використання смислового підтексту слова, його багатозначність в підсиленні комічно-викривального зображення. Цим досягається значний сатиричний ефект. О. Корнійчук широко застосовує такі підтекстові способи вирішення теми. Виступаючи на II з'їзді радянських письменників, він закликав драматургів виганяти сірість із п'єс шляхом широкого використання художніх можливостей підтексту⁴.

Драматург урізноманітнює засоби створення комічного, вдаючись до смислової двоплановості репліки, діалога; репліка персонажа подається з явним підкресленням другого, «підводного» значення, з чітко вираженою настановою

¹ А. М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стор. 303.

² Олександр Корнійчук, Чому посміхалися зорі, Держлітвидав, К., 1958, стор. 13.

³ 36. «Україна сміється», т. III, Вид-во «Радянський письменник», К., 1960, стор. 499.

⁴ Див. «Літературная газета», 19 грудня 1954 р.

на переосмислення. Так, у п'єсі «Калиновий гай» О. Корнійчук, використовуючи такий засіб підсилення сатиричної значимості, малює портрет голови колгоспу Романюка, який всіляко намагається приховати недоліки в своїй господарській діяльності. Готуючись до зустрічі знатного гостя, Романюк дає вказівки:

Романюк (до Кандиби): Мартине, ти, як секретар сільради, після свіданку покажи йому наше село. Ти, Василю, теж підеш. Проведіть по головній вулиці, зверніть коло Мотрі Бабенкової праворуч...

Кандиба: Та чого звертати? Прямо поведу.

Романюк: Не треба прямо, слухай, що тобі говорять. Там же місток розвалений перед правлінням колгоспу. *Та й саме правління дуже облупилось, треба його спішно побілити.* Я дав команду, сьогодні побілять, а завтра приймемо його у правління. Виділені слова натякають на інше їх значення — правління колгоспу працює погано і його треба замінити.

О. Корнійчук, широко використовуючи зазначену особливість народного комізму, урізноманітнює форми «підводного» сміху. З цією метою він інколи глибоко заховає іронічний зміст репліки чи діалога в цілому, що надає сцені особливого сатиричного забарвлення. Саме в такому плані побудована репліка Береста до Аркадія («Платон Кречет»), який повідомив про нові «компрометуючі» Платона факти.

Берест: Це дуже важлива справа. Дякую за попередження, Аркадій, але зараз слухати таку відповідальну справу не можу. Мені треба їхати... Заїди позавтра, розкажеш все докладно. А зараз треба їхати... Ти заходь неодмінно... На тоби хустинку, — це чиста хустинка, — витри обличчя, а то ти так поспішав, спітнів, вийдеш надвір, вітер — застудишся. Треба за здоров'ям дивитися, а то ми такі варвари. Витри обличчя. На...

В цьому візиті Аркадія побачив Берест зловорожість, але, не маючи достатніх підстав прямо обвинувачувати Аркадія в цьому, він картає його злою іронією, при допомозі якої вчинок завідуючого лікарнею кваліфікується як варварство.

Різні методи вживає народ для досягнення комічної гостроти. Серед них зустрічається прийом комічної омонимії. Це спостерігається, наприклад, в народному анекдоті «Солдат молебень заказує» («Україна сміється», т. I, стор. 103).

Застосування комічної омонимії у Корнійчука значно підсилює вразливість сміху. У п'єсі «Приїздить у Дзвонкове», наприклад, такий прийом сприяє ще глибшому викриттю хибних дій архітектора Придорожного, який не вірив у вірогідність грандіозних планів відбудови післявоєнного українського села.

Придорожній: Це утопія, утопія...

Прокіп: Може хтось і утопиться, бо діло велике починаємо, бо на селі у нас тепер нова ситуація...

Спільна схема комічного лежить в основі народного оповідання «Брехун» і монолозі-вигадці колгоспника Остюка про те, як він «воював німця поганого» («Приїздить у Дзвонкове»). Тут (шляхом навмисного ошукання) осміювані постаті зводяться на рівень придуркуватих людей. Закохані в минуле України, поет Гайовий і архітектор Придорожній на події часів Великої Вітчизняної війни дивляться крізь рожеву призму націоналістичної романтики. Героїзм партизанського руху вони хочуть бачити втіленим лиш в старій людині, інакше, за їх словами, «з сивини віків» не буде «проглядати сила дика й войовнича».

Такого «героя-партизана» за чарку горілки люб'язно удає з себе прирливий дід Остюк. Він охоче вигадує всілякі небиліці партизанської боротьби.

Остюк (випиває): Згадую, як зараз. Послали мене за «язиком». Два тижні все їздили за язиком, ніхто добути не міг. Приходять до мене партизани: «Виручай, Гавриле». Я згодився, виїхав у степ, один на коні. Дивлюсь,

нема нікого. Іду я, співаю на весь степ, щоб німці почули (заспіває «Гоп, мої гречаники»).

Гайовий: Пробачте, будь ласка, яку пісню ви співали?

Остюк: «Гоп, мої гречаники» (Гайовий записує). Іду й співаю. Дивлюсь, на дорозі машина легкова, я ближче під'їжджаю, бачу, три хриця стоять, а один коло мотора крутиться. Зіпсувалася у них машина. Я все ближче і співаю. Виду не подаю, все вдивляюсь. Офіцери. Серед них полковник з автоматом. Тут і задача, їх вісім, а я один.

Зіна: Пробачте. Ви казали, що їх було чотири: один коло мотора, три — коло машини.

Остюк: Еге, чотири. А з-за машини ще чотири виглядало. От яке питання. Вирішив я, баришня, взяти полковника живим. Пустив коня на них. Іду і співаю: «Гоп, мої гречаники». Фашисти спочатку наставили на мене автомати, я ж і вусом не веду, іду й співаю. Як побачили вони, опустили автомати і слухають, а я наближаюсь до полковника і все голосніше співаю. Полковник на мене дивиться і морду кривить, собака. Я вдарив коня, підлетів, схопив на сідло полковника і як рвонув від них... Вони підняли стрілянину, але в повітря, бо-боялись, що свого полковника уб'ють. Домчав я до лісу, прив'язав клятого фашиста до хвоста своєї кобили, іду й співаю. Хлопці як почули, повибігали й дивляться: я їду, полковник іде прив'язаний до хвоста моєї кобили, а я співаю на весь ліс «Гоп, мої гречаники».

Хитрий Остюк точно визначив діагноз «хвороби» своїх слухачів і мобілізує буйну фантазію свою, щоб розбурхати їх націоналістичну екзальтацію, підкреслюючи роль української пісні в блискавичній перемозі над «хрицями». Тому в уяві Гайового і Придорожного постала картина баталії, переможний кінець якої визначила українська пісня (невипадково Гайовий допитався, яку саме пісню співав Остюк). Таким чином, ця вигадка перетворилася в дійовий засіб розкриття хибного світогляду поета Гайового і архітектора Придорожного.

Гострі комічні ситуації, в яких змушені діяти персонажі, — один із широко застосовуваних прийомів народної сатири. В створенні таких обставин невчепна кмітливість народу йде найрізноманітнішими шляхами. В анекдоті «Циган сватом» комізм ситуації полягає в тому, що осміюваний персонаж за допомогою «помічника» виявляє свої негативні риси. За таким же принципом будеється комічна сцена першої зустрічі голови облвиконкому Дремлюги з секретарем обкому партії Ромоданом («Крила»). Дремлюга бере до себе на дачу свого помічника Пилипа, щоб, на випадок потреби, скористатися його послугами. Такий випадок насправді трапився, і сам процес користування такими послугами набирає у п'єсі комічно-викривального значення. Ромодан запитує Дремлюгу, скільки в області за минулий рік загинуло худоби від нестачі харчів:

Дремлюга: Приблизно, тисячі три з половиною...

Ромодан: Не приблизно, а точно — скільки?

Дремлюга (крикнув): Пилипе! (З-за куца вискочив Пилип).

Ромодан: Хто це?

Дремлюга: Мій помічник. Дуже здібний, виключно пам'ять має.

Пилип (підійшов): Слухаю, Гордіє Опанасовичу.

Дремлюга: Скільки у нас подохло корів за минулу зиму? Тільки точно?

Пилип: Чотири тисячі триста десять. Свиной шість тисяч п'ятсот двадцять, овець...

Дремлюга: Іди, іди... Тебе про корів питають...

В нестерпному пориві старання Пилип чинить багато неприємностей своєму «платрону»: він «проливає зайве світло» на постать голови облвиконкому як неспроможного керівника.

На основі народного прислів'я з сильно вираженою комічною експресією

у п'єсах О. Корнійчука виникають сатирично-ударні репліки афористичного звучання. Так, жалюгідно виглядають збанкрутілі політичні діячі буржуазних партій в радісні хвилини перемоги пролетаріату над урядом Керенського («Правда»). В уста матроса Дримби письменник вкладає дотепні репліки, що картають представників всіляких буржуазних партій:

Д р и м б а: Бійці, припиніть мечту — контра йде!

Цей лаконічний, сповнений ідкої іронії, заклик своїм змістом і синтаксичною побудовою нагадує українську поговорку «Роздайся море — жаба лізе». Нею народ влучно висміює пихатість і нікчемність багатіїв.

Інколи комічну природу народного прислів'я О. Корнійчук використовує для створення карикатурних образів. Комуніст Катерина Безсмертна («Чому посміхалися зорі») сміливо говорить архітектору Барабашу про його недоліки: «До шиї ви — важна особа, Барабаш, мій сусід дорогий. А на шиї вашій замість голови — гарбуз. Так, гарбуз!»⁵

Структурна основа цієї карикатурної побудови базується на народному прислів'ї про дурнів «Глуп по самий пуп, а что выше, то пуше». В цілях сатиричного загострення драматург дещо змінює смислові елементи народного прислів'я за принципом різко вираженої антитестичності: один із компонентів образу різко протиставляється іншому.

Різноманітні афористичні форми народної мови драматург полюбляє вживати в трансформованому вигляді. Цим він посилює комічну експресію і викривальність мови дійових осіб. Так, народний вираз «завдати бані», що означає покарати винного хорошим прочуханом, в переробці драматурга набирає більш загрозливого звучання, хоча й подається в забавно-веселій формі. Так, у відповідь на питання моряка, що діється біля Зимового палацу («Правда»), авроровець з радістю заявляє: «Нічого, товариші, спокійно, коло Зимового палацу, по-моєму, передбачається невеличка баня з сухим перцем».

Народний фразеологізм «гнути кирпу» або «задирати носа», що викриває пихатість людини, О. Корнійчук значно розширює, передаючи його смислову суть іншими словами. Наприклад, в бесіді з секретарем обкому партії Ромоданом рядова людина Самосад радить не обирати на відповідальні посади негожих працівників:

С а м о с а д: Так не треба таких обирати! А раз обрали, дивіться за ним гуртом, помагайте, щоб борозну не портив. Тоді і Дремлюга, — тільки між нами, — не буде так авторитетно носом у небо дірки пробивати.

Видозмінюючи зазначений фразеологізм, письменник іде по лінії посилення його метафоричного начала, чим збільшує сатиричну навантаженість.

В п'єсах О. Корнійчука можна знайти оригінальні переробки народних фразеологізмів. У п'єсі «Крила» колгоспниця Оксана Коломієць про порочну практику в керівництві сільським господарством пише, що секретар райкому партії силою нав'язав на посаду голови колгоспу п'яничку Гарбуза: «Як сів Гарбуз на нашу шию, все пішло прахом. Просимо Гарбуза з шиї нашої зняти і настановити нам голову, інакше люди всі розбіжаться...»

В наведеному прикладі комічно-викривальна спрямованість фразеологізму «сісти на шию» підсилюється шляхом використання окремих його компонентів у буквальному значенні («Просимо Гарбуза з шиї нашої зняти»). Така деформація фразеологізму більш унаочнює паразитичний характер діяльності «нав'язаного» райкомом голови колгоспу Гарбуза.

При переробці фразеологізмів фольклорного походження О. Корнійчук досягає значних комічних результатів, вдаючись до прийому контамінації. Знамените Галушине «не кажіть гоп, поки не в курсі д'єла» само по собі полонить нас свіжістю комізму, бо в новому прислів'ї несподівано з'єднані любий вираз персонажа з елементом старого народного прислів'я «не кажи гоп, поки не перескочиш». За таким же принципом контамінується народне

прислів'я «людей питає, а свій розум май» в устах Палажки, яка радить євнухардці колгоспу: «На науку завжди уважай, а свій розум май» («В степах України»).

В оновленні старої приказки чи прислів'я О. Корнійчук, безперечно, використав досвід радянського фольклору. Сучасне прислів'я «Трактором орати — не лопатою копати» виникло на базі синтаксичної схеми давнього прислів'я «Язиком вихати — не ціпом махати», а прислів'я «На машину надійся, а сам не плошай» має відповідник у старому прислів'ї «На бога надійся, а сам не плошай». Новий зміст вливається в стару поетичну форму.

Авторська настанова в художньому використанні новоствореного прислів'я не обмежується його, так би мовити, іманентним сміхом. Драматург комізм контамінованого прислів'я поєднує з комізмом певної ситуації.

Використання народних приказок і прислів'їв у «чистому» вигляді не зв'язане в п'єсах О. Корнійчука з скільки-небудь сильним сатиричним струменем. В мові дійової особи вони виступають здебільшого як означально-констатуючий елемент відносно іншого персонажа чи певного явища. Такою є репліка Ромодана («Крила») на адресу Дремлюги, який з обласного апарату на роботу в район посилає гірших працівників. «Ви послали за принципом: на тобі, небоже, що мені не гоже». Саливон Часник («В степах України») бездіяльного секретаря райкому партії характеризує народною приказкою «Ні богу свічка, ні чорту коцюба».

Обмежена сфера сатиричної дії фольклорних афоризмів, вжитих в «чистому» вигляді, в прямому значенні пояснюється, очевидно, своєрідними їх властивостями. Відомо, наприклад, що своєчасно вимовлене народне прислів'я прикрашає мову, але не завжди достатньо розширює наші уявлення про характер того, хто його виголошує. Так само невдалий дотеп часто малює людину яскравіше, ніж вдалий. Виходячи з цього, О. Корнійчук в мові дійових осіб завжди зберігає потрібну художню міру. Духом народного гумору просякнута вся картина спорудження Галушкою високого тину з метою відгородитись від «вредного» сусіда. Сцену цю, відповідно до фольклорних традицій, драматург щедро розквітує соковитим жартом.

С т е п а н: А для чого це ви такий високий тин городите?

Г а л у ш к а: Відгороджуюсь від Часника, щоб мої очі його не бачили.

С т е п а н: А хіба це допоможе? На вулиці все одно доведеться з ним зустрічатись.

Г а л у ш к а: На вулиці я голову одверну, а тут, коли тину не буде, доведеться мені або в хаті сидіти, або цілий день крутити головою.

Проте жартівлива веселість містить у собі серйозний викривальний сенс. Сатиричний реєстр цього малюнка не в репліці Часника («Плети, до неба плети, будеш ти кукурікати на цьому тину»), як це твердить М. Боженко⁶, — вона лиш насичує атмосферу веселого комізму. Комічне розвінчання Галушки тут полягає в тому, що він сам під тиском незаперечних доказів змушений руйнувати тин, який в контексті п'єси набуває символічного звучання і означає прояви індивідуально-власницької замкненості від навколишнього життя.

Слід підкреслити ще один фольклорний засіб сатиричного забарвлення, що його вживає О. Корнійчук в своїх п'єсах. Мова йде про прізвиська персонажів, які криють в собі певну сатиричну ідею. Драматург спирається на традиції української класики та фольклору, де спосіб застосування власного імені в комічних цілях полягає в тому, що певна риса людини усвідомлюється нами через відповідні асоціації, породжувані назвою, яка виступає в ролі власного імені. Коли народ роззяву охресчує прізвиськом Халява, то це унаочнює наше уявлення про людину, що, рота розкривши, ловить гав.

⁵ Олександр Корнійчук, Чому посміхалися зорі, стор. 69.

⁶ Журн. «Література в школі», 1961, № 6, стор. 29.

Прізвищем Пузир Тобілевич тонко натякає на нестримне прагнення хазяїна-мільйонера до роздування свого багатства, а також на можливість раптового краху всього нагробованого.

Комічне прізвище негативного персонажа у Корнійчука інколи набуває досить розширеного художнього значення. Власне наймення Галушка своїм семантичним смислом підкреслює аморфність, м'якість, натякаючи на відсутність твердої чіткості в світогляді голови колгоспу «Тихе життя». Невипадково Саливон Часник обзиває галушками кавалеристів, що не вміють міцно сидіти на коні. Крім того, слово «галушка» натякає на споживацтво невеликого голови колгоспу. Саме цю обставину має на увазі Часник, коли ставить перед Галушкою слушне питання: «Хіба товариш Ленін віддав своє життя тільки за те, щоб наші животи були набиті галушками?» Руїницька діяльність колгоспного агента Филімона Филімоновича Довгоносика ясніше усвідомлюється завдяки його прізвищу, оскільки воно походить від назви сільськогосподарського шкідника. Назву хижої риби шуки драматург переносить на прізвище войовничої міщанки із комедії «Калиновий гай» тощо.

Отже, О. Корнійчук в своїх творах широко користується кращими зразками народної сатири. Творчо застосовуючи різноманітні фольклорні прийоми комічного, О. Корнійчук скрізь залишається вірним принципам народної сатири: гострота сатиричного викриття виступає у формі веселого, але не легковажного комізму. Завдяки цьому сатира в п'єсах О. Корнійчука завжди дошкульна, соковита, сповнена глибоким викривальним змістом.



ПЕТРО КРАВЧУК

РЕВОЛЮЦІЙНІ ПІСНІ УКРАЇНСЬКОЇ ТРУДОВОЇ ЕМІГРАЦІЇ В КАНАДІ

Українська трудова еміграція в Канаді кінця XIX — початку XX ст., складалася в основному з вихідців із західноукраїнських земель. Виїжджаючи в далекий чужий край, емігранти, як найдорожчий скарб, везли з собою революційні пісні, які виражали соціалістичні ідеї, що поширювались в Східній Галичині вже в 1880-х роках. 1890 року трудящі Східної Галичини вперше організовано відзначали День міжнародної пролетарської солідарності — Перше травня. В одному тільки Львові на першотравневий мітинг зібралося до чотирьох тисяч робітників. 18 вересня 1899 року тут було організовано Українську соціал-демократичну партію. Як відомо, вона відразу ж зайняла хибні позиції, ставши на ідейну платформу Австрійської соціал-демократичної партії, яка вславилась своєю опортуністичною політикою. Та все ж Українська соціал-демократична партія Східної Галичини і Буковини у певній мірі сприяла активізації революційного руху, оскільки вона в той час була єдиною партією на Західній Україні, що об'єднувала в своїх рядах робітників і залучала їх до політичної діяльності — боротьби за 8-годинний робочий день, за поліпшення умов праці на заводах і фабриках, за вибори своїх депутатів до парламенту.

У 1907 році було організовано перші три українські відділення Соціалістичної партії Канади — у Вінніпегу, Портедж ла Прері, Нанаймо. Тоді ж у Канаді почала виходити перша українська соціалістична газета — Червоний прапор¹.

На всіх мітингах, що їх влаштовували українські соціалісти, присутні співали революційні пісні, вивчені здебільшого ще в «старому краю». Це були «Гімн руських хлопів-радикалів» (слова І. Франка), «Шалійте, шалійте, скажені кати!» (О. Колесси), «Вгору прапор!» (В. Лебедевої), «Червоний прапор», «Марсельеза», «Варшав'янка».

Оскільки революційні пісні цікавили широкі кола української трудової еміграції, відділення Федерації українських соціал-демократів у місті Едмонтоні (провінція Альберта) 1909 року випустило збірку «Соціалістичні пісні», упорядковану Павлом Терненком — Павлом Кратом.

Книга відкривається піснею «Не пора!», що була написана, як вказують радянські фольклористи, на вірсець одного із творів І. Франка².

¹ Газ. «Червоний прапор» була першою українською соціалістичною газетою на всьому американському континенті.

² Див. «Українська народна поетична творчість», т. I, Вид-во «Радянська школа», К., 1958, стор. 793.

У збірці Павла Крата пісня починалася словами:

Не пора, не пора, не пора
Грубих трутнів на плечах носить,
Довершилась робітникам кривда стара,
Нам вже треба на себе робить.

Ця революційна пісня, пише П. Д. Павлій, широко побутувала на західноукраїнських землях³, але в дещо іншому варіанті. Наприклад, перша її строфа звучала так:

Не пора, не пора, не пора,
Грубих трутнів носить!
Довершилась робітників кривда стара,—
Нам пора вже на себе робить!⁴

Інакше звучать і другий та третій рядки у другій строфі (в третьому рядку слово «ката» замінено на «буржуя»). Звідки взяв Павло Крат цей текст, невідомо. Можливо, він сам його виготовив, зробивши деякі зміни у відомій пісні.

«Разом, товариші, в ногу» — це варіант знаменитої пісні «Сміло у ногу рушайте!» Він значно відрізняється від варіантів, які були опубліковані в збірках «Українські народні пісні» (К., 1954) і «Пісні та романси українських поетів» (т. II, К., 1956). Так само текст пісні «Червоний прапор» дуже відрізняється від варіантів, які були надруковані в інших збірках революційних пісень.

Як відомо, словесний текст пісні Олександра Колесси «Шалійте, шалійте, скажені кати!» має кілька варіантів. У збірці «Соціалістичні пісні» подається той (авторський) текст, який був надрукований в газеті «Земля і воля» (№ 22, 1907 р.) з певним скороченням: останню строфу, що починається рядком: «І вольні народи, як добрі брати», — зовсім випущено.

У примітках до «Пісень та романсів українських поетів» Г. Нудьга твердить: «Вперше почали співати українською мовою «Інтернаціонал» напередодні Жовтневої революції. Найраніший переклад був зроблений робітником московського заводу, прізвище якого не збереглося»⁵. Зараз ця думка вже потребує перегляду. Збірка «Соціалістичні пісні», що вийшла ще 1909 року, містила «Інтернаціонал» українською мовою. Ми покищо не знаємо, хто і коли переклав цю пісню, оскільки й упорядник про це нічого не говорить.

В українському перекладі, що подається в збірці «Соціалістичні пісні», є англійські зукраїнізовані слова — галя (від hall — зал) і майна (від mine — шахта). З цього видно, що пісню було перекладено у Канаді. Можливо, це зробив Павло Крат.

Ось як звучать перші строфи і приспів «Інтернаціоналу», опублікованого у згаданій збірці (стор. 2):

Підводьтесь ви, нуждарства діти! Весь лад насилля ми зруйнуєм
Підводьсь, що пуше на землі! Аж до підвалин, а потім —
За кращу долю вже на світі Своє нове жите збудуєм —
Осуди правди загули. Були ніщо, будемо всім!

Се послідний вже буде
Бій з неправдов за світ,
З Інтернаціоналом
Воскресне людський рід!

Як бачимо, переклад загалом дещо примітивний. Але він все ж заслуговує на увагу. Це, очевидно, була перша публікація «Інтернаціоналу» україн-

³ Див. «Українська народна поетична творчість», т. I, стор. 793.

⁴ Там же, стор. 794.

⁵ «Пісні та романси українських поетів, в двох томах», т. II, Вид-во «Радянський письменник», К., 1956, стор. 362.

ською мовою. На жаль, дослідники до цього часу не згадували її жодним словом.

Словесний текст «Похоронного маршу» («Ви жертвою в бою...») у збірнику «Соціалістичні пісні» подано майже без змін в порівнянні з первісним текстом. Певні відмінності спостерігаємо тільки в четвертій строфі. У найпершому українському перекладі четверта строфа мала такий вигляд:

Настане пора і повстане народ Розкине усе, що гнітило його,
І прапор підніме свободи, І скаже напасникам: годі!⁶

Але в збірці «Соціалістичні пісні» це саме місце перекладено так:

Надійде пора, і повстане народ Пірве ланцухи, що в'язали його
У силі могутній — свободі, І скаже напасникам: годі!⁷

Г. Нудьга у примітках до «Пісень та романсів українських поетів» говорить, що первісний текст пісні «Жалібний марш» («Ви жертвою в бою...») написав В. Г. Архангельський у 1900 році⁸. Однак він не зазначає, хто переклав її українською мовою. Текст пісні «Похоронний марш» («Ви жертвою в бою»), вміщений в збірці «Соціалістичні пісні», був також надрукований в газеті «Робочий народ» (Вінніпег) і в «Ілюстрованому січовому співанику» (Галицька накладня в Коломиї). В обох випадках він був підписаний псевдонімом Павла Крата — Павло Розвій-Поле. Зараз важко сказати, чому саме перекладач підписав пісню своїм псевдонімом: для того щоб привласнити собі її авторство, чи тільки переклад українською мовою⁹.

В збірці «Соціалістичні пісні» (стор. 11) вміщена пісня «Маївка», присвячена Міжнародному дню пролетарської солідарності — Першому травню. Пісня починається словами:

Сьогодні день — велике свято, Пани нам пекло вміли дати,
Сьогодні перший май! — Собі украли рай.

Хто автор пісні, у книзі не вказано. Але в збірці поезій «За землю і волю», що вийшла у Вінніпегу 1914 або 1915 року, автор передмови Микола Гишка говорить, що її написав Павло Крат¹⁰.

Збірка «Соціалістичні пісні» містила пісню «Марсельеза», яка крім назви, не мала нічого спільного з відомим твором Руже де Лїля. Це, мабуть, оригінальна українська революційна пісня, або, скоріше, переклад якогось твору з російської. Припущення про те, що її написала людина, яка жила в царській Росії, підтверджується тим, що твір спрямований проти російського самодержавства. Ось приклад:

Чи ще мало терпіли ми горя?
Встаньмо браття усі і ураз,
Від Дніпра аж до Білого моря,
Від Поволжя в далекий Кавказ,—
На злодюг, на собак, на багатих
І на злого вампіра — царя!
Бий, рубай їх злодіїв проклятих!

⁶ «Пісні та романси українських поетів», т. II, стор. 280.

⁷ «Соціалістичні пісні», Едмонтон, 1909, стор. 11.

⁸ «Пісні та романси українських поетів», т. II, стор. 359.

⁹ У збірці «Робітничі пісні», що вийшла 1917 р. в Торонто, пісня «Похоронний марш» також підписана псевдонімом Павла Крата — Павло Розвій-Поле. В газ. «Червоний прапор» (Вінніпег) від 6 лютого 1908 р. опубліковано «Похоронний марш» без підпису. У газ. «Робочий народ» від 1 січня 1911 р. був опублікований «Революційний похоронний марш» в перекладі М. Лозинського.

¹⁰ У газ. «Робочий народ» від 1 травня 1911 р. під віршем «Маївка» стоїть підпис — П. Крат.

Ця пісня була опублікована і в збірці «Робітничі пісні», що вийшла у Торонто 1917 року. До неї упорядник Іван Стефаніцький зробив характерну помітку: «Ся пісня співається переважно робітниками Росії». Василь Головацький, який видав у 1915 році у Вінніпегу збірку «Робітничі пісні», вмістив її під назвою «Робітничя марсельеза». Правда, пісня в цій збірці подається в іншому варіанті.

Пісня «Годі терпіти!», вміщена в збірці «Соціалістичні пісні», безперечно належить перу Павла Крата. Вона була опублікована також у книзі віршів Павла Крата «За землю і волю» і в збірці «Робітничі пісні», що вийшла у Торонто 1917 року.

У примітках до «Українських народних дум та історичних пісень» (К., 1955) і «Пісень та романсів українських поетів» (К., 1956), говориться, що пісня «Годі терпіти» була поширена в Галичині та Буковині в 1917—1920 роках. Але, як бачимо, ця пісня була відомою за океаном ще 1909 року. Більше того, вона була відома як в Галичині, так і на Наддніпрянській Україні ще задовго до того, як її було надруковано у збірці «Соціалістичні пісні». В. Півторадні встановив, що пісня «Годі терпіти» була надрукована в львівській газеті «Листок правди» 1 травня 1905 року¹¹. Вона була підписана псевдонімом Павла Крата — Павло Розвій-Поле. До речі, газета «Листок правди» нелегально переправлялася з Галичини до Росії і поширювалась на Наддніпрянській Україні.

На Україні в 1906 році була поширена революційна пісня «Ой, вже час, ой, вже час». Вона ввійшла до збірки «Соціалістичні пісні». Згодом П. Крат вмістив її у своїй збірці віршів «За землю і волю». Дещо пізніше Іван Стефаніцький передрукував пісню у збірці «Робітничі пісні», зазначивши, що її написав Павло Крат.

Збірка, впорядкована Павлом Кратом, невеличка — вона має лише 16 сторінок. Але значення її було велике: адже це була перша збірка українських революційних пісень у Канаді (можливо й на усьому американському континенті), які активізували громадсько-політичну діяльність української трудової еміграції. З появою цієї збірки революційні пісні проникали в усі куточки країни, де тільки жили українські робітники і фермери. З того часу серед українських робітників і фермерів встановилась хороша традиція, перенесена з Росії, — проводити на кладовище своїх товаришів, які померли або були вбиті на роботах, з піснею «Ви жертвою в бою...»

Приблизно у 1914 або 1915 році¹² у Вінніпегу вийшла збірка поетичних творів Павла Крата «За землю і волю». У передмові до неї Микола Гишка пише, що сюди включено майже всі політичні поезії Павла Терненка — Павла Крата, які він створив між 1901—1914 роками.

Павло Крат почав писати замолоду, коли ще був учнем гімназії. Тоді ж вступив до Української революційної партії, в якій, однак, перебував недовго. Вже в 1903 році він почав захоплюватися соціалістичними ідеями. В 1905 році П. Крат був одним з організаторів Української соціал-демократичної спілки, що входила на автономних правах до Російської соціал-демократичної робітничої партії. Вже в період своєї ранньої літературної діяльності він виступив проти реакційної теорії «мистецтво для мистецтва».

У своїх віршах і піснях, написаних у 1905—1906 роках, Крат закликав трудящих до повалення російського самодержавства, а коли почалась революція, брав у ній участь. Втікаючи від переслідування царської жандармерії, яка його занесла до «списку осіб сумнівної політичної благонадійності», він емігрував до Швейцарії, де продовжував свою громадську і літературну діяльність.

З Швейцарії Павло Крат переїхав до Львова, де брав участь у боротьбі студентів за український університет. Австро-угорська монархічна адміністрація, особливо царський намісник граф Андрій Потоцький, хотіли віддати Павла Крата в руки царської охорони. Тоді він емігрував за океан. Відразу ж після приїзду до Канади (1907 р.) Павло Крат розпочав соціалістичну агітацію серед українських робітників і фермерів. Він був одним із ініціаторів видання газети «Червоний прапор». Деякий час був редактором української соціал-демократичної газети «Робочий народ». Крім громадської і журналістської діяльності, він знаходив час для писання художніх творів — поезій, оповідань і повістей. Крім збірки поезій «За землю і волю», вийшло три книги прозових творів Павла Крата.

Однак не маючи стійкого марксистського світогляду, Павло Крат не зрозумів подій, які відбувались в 1917—1918 рр. в Росії і, особливо, на Україні, й відійшов у цей час від робітничо-фермерського руху, скотився на шлях опортунізму. Зрештою він опинився в пресвітеріанській церкві. На цьому і закінчилась його діяльність.

У збірці «За землю і волю», крім вже згадуваних творів, що стали революційними піснями («Годі терпіти!», «Маївка» та ін.), вміщено вірш «Досить терпіти!». Він тематично подібний до пісні «Годі терпіти!». Однак його текст зовсім інший.

Досить крові та сліз, досить дзвону ланцюгів,
Годі мовчки терпіти, конати!
Геть катюг — людодів, кривавих царів!
Гей, підводь ся робітнику — брате!
Наша сила вже міцно зросла,
Тісно їй поза треном сидіти,—
У терпінню до краю дійшла,—
Не бажає в сім бруді зогнити.
Гей, кінчайте ж, братове! Кінчайте, борці!
Хай покотяться в прірву тиранів!
Хоч здобудем собі з колючок ми вінці,
Так за те ж і неволі не стане!¹³

Найповніша збірка — «Робітничі пісні» вийшла в Канаді 1915 року. Упорядкував її один з діячів Української соціал-демократичної партії Канади — Василь Головацький. Він же написав «Вступне слівце» до збірки. Воно дуже цікаве і тому варто навести його повністю.

«Тихо наближається весна. Вона своїми пахучими рученьками відсвіжує наші сили. Всяке сотворінне починає будитися до нового життя. І ми любуємося сонячним теплом, розкошуємо. Хоч і не всі! Більша часть з нас весною більш чим в котрій-небудь іншій порі року відчуваємо недостачу средств до житя, хоч такі одинако витворюються нашою кровавою працею. Рівно ж, коли сильні світа сього радіють в надії, що зможуть ще більше любитись чарами весни, сподіваючись ще багатших пльонів з нашої праці, ми ж знов, хоч горем і лихом прибиті, вітаємо весну своїми многонадійними піснями, які скріплюють, зогрівають нас на духу повним надії, що в свідомості, солідарності й злуді всіх членів працюючої класи і в «наше віконце загляне сонце». Таке ось-ось вже веселенько всміхається до нас всіх, хто в живих, і так щораз, то блисне і частіше повторяється з настанем кожної ново по собі наступаючої весни. Бо тепленький, легенький та вільний вітерець вдирається в нашу грудь, чим підбадьорює й запалює серця наші та відсвіжає наші мізги до чимраз острішої боротьби, до якої, власне, пісеньки взнесені, свободолюбивих та чоловіколюбивих ідей виробляють в нас більш охоти, почуття обов'язку та завзятішої постанови покінчити з так дуже несправедливим ладом, аби такий зі всіма його підпорами провалився в про-

¹¹ В. Півторадні, Про одну революційну пісню, журн. «Жовтень», 1958, № 2.

¹² Рік випуску на книзі не зазначено.

¹³ П. Крат, За землю і волю, стор. 16.

валля, а на руїнах его настав би лад справедливий — лад соціалістичний. Тому-то в «Робітничих піснях» руководився я так, як на се дані, час та обставини і вимоги склалися, аби дати пролетаріатові пісні, які би були без найменшої закраски ріжного рода пересудів, а щоб такі репрезентували собою чисто ідейні думки оперті на тім, що тільки згідна акція пролетаріату всіх країн і народностей зможе усунути давлячий всіх лад.

За те отся книжечка являєсь як Местник за кривди працюючого ладу для гнобителів його під ріжною формою та барвою тих же, а благовістником крадших днів для всіх днесь прибитих і пригноблених та окрадених.

Хай же йде ся книжечка до рук тих, чиї інтереси хоронить і хай знайде собі так ширих прихильників, як широко думав той, хто єї для них приготував, а коли ся задача буде сповнена скорше — скорій розвидниться і скорій крашші дні для всіх нас настануть!...»¹⁴

Характерно, що збірка відкривається «Інтернаціоналом», який згодом став Гімном комуністів і Державним Гімном Радянського Союзу. Але текст «Інтернаціоналу», вміщений в збірці «Робітничі пісні», суттєво відрізнявся від його українського перекладу, який був опублікований в «Соціалістичних піснях». Щоб пересвідчитись в цьому, для прикладу, наведемо тут перші дві строфи і приспів:

Вставай, проклятем заклинений	Весь лад насилля ми зруйнуем,
Весь світ голодних і рабів,	Аж до підвалин,— а потім
Кипить наш розум розстроений —	Ми наш — ми новий — лад збудуем:
І нас у смертний би бій вів.	Хто був нічим, той стане всім.

І то буде останній
І рішаючий бій
З інтернаціоналом
Воскресне рід людський!¹⁵

Крім пісень, які опублікував 1909 року П. Крат, у збірнику «Робітничі пісні», що його упорядкував В. Головацький, були надруковані «Пісня Першого мая», «Пісня пролетарів», «Будись, будись, робочий люд!», «Ми робітники», «Марш робітників», «Робітничий гімн», «Царі кров нашу проливають», «Сльозами залита наша доля», «Пісня хлібороба». У збірці на 96 сторінках вміщено 39 творів.

Народна революційна пісня «Сльозами злита Україна», що була поширена на західноукраїнських землях в 1907—1908 роках, в збірці вміщена під назвою «Сльозами злита наша доля», що надавало їй зовсім іншого соціального звучання. Невідомо, чи Василь Головацький передрукував її з якогось «старокрайового» співака, чи сам вніс цю зміну. (В збірці «Робітничі пісні», що вийшла у Львові 1910 року, вона має назву «Сльозами злита Україна»).

Пісня «Царі кров нашу проливають», що була надрукована в кількох збірках на Україні, починалася строфою:

Царі кров нашу проливають,	Та вже недолі дні минають,
Пани і дуки гноблять нас,	І прийде, прийде слухний час! ¹⁶

В тексті пісні «Царі кров нашу проливають», що був надрукований в «Робітничих піснях» (1915 року), в другому рядку слово «пани» замінено чомусь на слово «хани», що значно послаблює соціальне звучання твору. Але, можливо, тут маємо справу із звичайнісінькою друкарською помилкою.

Як відомо, Іван Франко написав пісню «Гімн руских хлопів-радикалів», що часто друкувалася в календарях-збірках і набула широкої популярності на західноукраїнських землях перед першою світовою імпералістичною вій-

¹⁴ «Робітничі пісні», Вінніпег, 1915, стор. 5—6.

¹⁵ Там же, стор. 3.

¹⁶ «Робітничі пісні», Львів, 1910, стор. 48.

ною¹⁷. Василь Головацький вмістив пісню в збірці «Робітничі пісні» (під заголовком «Який-то вітер...») у дещо зміненому варіанті. Наприклад, у приспіві «Гей же враз, гей же враз, гукнемо» рядок «Ми рускі хлопів-радикали» замінений на «Ми соціальні демократи». Характерне й те, що в збірнику пісня має ще й таку строфу:

Ми ті, що платимо податки,	Котрим державні всі порядки
Собі ж лишаємо труд і плач,	Є тільки горе, тільки драч! ¹⁸

Цих слів немає в багатьох текстах, що друкувались в різних збірках пісень як на Західній Україні, так і за океаном. Правда, в «Українсько-руському співаннику» Остапа Нижанківського пісня має вище наведену строфу.

Пісня «Розвивайся, ти високий дубе», слова якої написав Іван Франко, подана у збірці із значними змінами. Автор переробки надав їй виразного соціального звучання і революційного пафосу.

У 1917 році «накладом газети «Робітничє слово» у Торонто (Канада) вийшла невеличка збірка «Робітничі пісні», яку впорядкував Іван Стефаніцький. На 29 сторінках вміщено 19 пісень. Сюди ввійшли всі пісні, які друкувались у збірках «Соціалістичні пісні» й «Робітничі пісні», крім однієї — «Робітничої пісні». Упорядник взяв цей твір з газети «Борба» (№ 7—8, 1908).

Через чотири роки у Вінніпегу (Канада) «накладом газети «Українські робітничі вісті» була випущена збірка «Революційні пісні». Ця збірка вийшла масовим тиражем і розповсюджувалась серед українських робітників і фермерів. На 32 сторінках вміщено 16 революційних пісень. Збірка відкривається «Інтернаціоналом» («Робітничим Міжнародним Гімном») у тому варіанті, який виконується сьогодні на Радянській Україні й українською трудовою еміграцією за океаном.

В збірці вміщено ряд пісень, що входили до вже згаданих у цій статті збірок («Червоний прапор», «Варшав'янка», «Ви жертвою в бою...» та ін.). Однак тут їх подано в нових редакціях і переробках. Наприклад, пісня «Який то вітер» замість рядка «Ми рускі хлопів радикали» має: «Ми пролетарські комуністи». (В збірці «Робітничі пісні» Василя Головацького в цьому місці стояли слова: «Ми соціальні демократи»). Отже, зміни цього рядка пісні відображають той процес, який відбувався серед української трудової еміграції, що від дрібнобуржуазного радикалізму через соціал-демократизм перейшла до пролетарського комунізму.

У збірці вміщено ряд таких революційних пісень, які до того часу були маловідомі у Канаді: «Ми не кинемо зброї», «Робітникам», «Земля і воля» («Туман ярм котиться»).

Особливо велике значення мала для піднесення революційних настроїв української трудової еміграції пісня «Робітникам»¹⁹. Вона звучала як прямий заклик до трудящих боротися за своє визволення:

Ви, що терпіли від віку до віку,
Ви, що терпіли без міри, без ліку!

Час вам повстати,
Кайдани скидати,
Волю дістати!²⁰

¹⁷ Ця пісня була опублікована в «Українсько-руському співаннику» (впорядкованому Остапом Нижанківським), що вийшов у Львові 1907 р.

¹⁸ «Робітничі пісні», 1915, стор. 28.

¹⁹ Вперше ця пісня була опублікована в газеті «Червоний прапор» від 26 грудня 1907 року. Вона починалась рядком «Ви, що робили від віку до віку». Під піснею стояв підпис — Ганна Супруненко.

²⁰ «Революційні пісні», Вінніпег, 1921, стор. 312.

У кінці збірки вміщено пісню на слова Тараса Шевченка — «Як умру, то поховайте...»

«Революційні пісні» — це, наскільки нам відомо, остання із випущених у Канаді збірок революційних пісень. Після 1921 року на Радянській Україні часто випускалися збірки таких пісень, які доходили за океан і поширювалися серед української трудової еміграції. Крім того, у Сполучених Штатах Америки вийшло декілька збірок українських революційних пісень, які розповсюджувалися серед робітників і фермерів Канади. У той же час і українська робітничо-фермерська преса («Українські робітничі вісті», «Фармерське життя», «Голос праці», «Робітниця», «Світ молоді») друкувала дуже часто на своїх сторінках революційні пісні («Інтернаціонал», «Червоний прапор», «Похоронний марш» та ін.).

Багато зробив для популяризації й поширення української революційної пісні у Канаді Іван Гнида — видатний громадський діяч і невтомний пропагандист соціалістичної літератури. Його видавництво «Новий світ» у Монреалі, що існувало з 1912 до 1934 року, випустило десятки календарів-альманахів, декілька видань «Червоного кобзаря», «Робітничої читанки». Тут, крім віршів Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, вміщувалися також і революційні пісні.

У другому випуску «Червоного кобзаря», що вийшов у видавництві «Новий світ» 1914 року, вміщено революційні пісні: «Марсельеза», «Червоний прапор» (у перекладі Л. Яворенка), «Робітницька пісня», «Шалійте». Вісімнадцять революційних пісень вмістив І. Гнида в «Ілюстрованому червоному кобзареві», який випустило видавництво «Новий світ» у 1928 році. У цій же книзі в розділі «Поезії» упорядник вмістив також вірші П. Тичини, В. Сосяри, В. Поліщука, О. Донченка, М. Ірчана, М. Тарновського.

У 1905—1918 роках революційна пісня виконувалась переважно на масових мітингах, під час першотравневих походів, демонстрацій безробітних, страйків. Пізніше, коли розгорнулася художня самодіяльність у відділеннях товариства Український робітничо-фермерський дім, революційна пісня посіла помітне місце у репертуарі хорів і оркестрів. На концертах часто виконувались пісні «Червоний прапор», «Варшав'янка», «Який то вітер» і т. д. Наприклад, у 1920—1930 роках кожен концерт хору або оркестру в Українських робітничих домах відкривався або закривався «Інтернаціоналом»; у наш час при вшануванні «пам'яті трьох» (В. І. Леніна, Карла Лібкнехта, Розі Люксембург) щороку в сідні виконується пісня «Ви жертвою в бою...» З цієї піснею, як уже зазначено вище, хоронять своїх товаришів члени українських прогресивних організацій.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції великого поширення серед української трудової еміграції в Канаді набрали революційні пісні, що були створені радянськими композиторами (Шилипом Козицьким, Михайлом Вериківським, Левком Ревуцьким та ін.) на слова українських радянських поетів.

Українська революційна пісня відіграла велику роль у пробудженні класової свідомості робітників і фермерів Канади, в залученні їх до боротьби за свої життєві інтереси та політичні права.

м. Торонто, Канада



В. Д. ДОВЖЕНКО

НАРОДНІ ОСНОВИ ОПЕРИ «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» С. С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО

Цього року український народ, а з ним і всі народи багатонаціональної радянської країни відзначатимуть ювілейні дати життя і творчості видатного українського співака і композитора Семена Степановича Гулака-Артемовського: 16 лютого — 150 років з дня народження, 17 квітня — 90 років з дня смерті, а 26 квітня — 100 років, як уперше на сцені Марїнського театру в Петербурзі було поставлено за участю автора оперу «Запорожець за Дунаєм».

Перед справжнім мистецтвом — час безсилий! 100 років повнокровного життя твору — строк цілком достатній для правдивої ідейно-художньої його оцінки, точного визначення місця, ролі й значення в художньому житті народу, в історії мистецтва. У світовій музичній літературі важко назвати твір великої форми, що так глибоко й широко увійшов би в побут народу, як «Запорожець за Дунаєм». Романс Оксани «Місяцю ясний», пісня Карася «Ой, щось дуже загулявся», дует Андрія і Оксани «Чорна хмара з-за діброви», пісня Одарки «Ой, казала мені мати» та інші стали в справжньому розумінні народними творами, а широко відомий дует Одарки і Карася — одним з найпопулярніших зразків класичної музики.

Кожна вистава «Запорожця за Дунаєм» в професіональних театрах проходить при повнісінських залах; преса дає постійні відомості про виконання цього твору в різних республіках Радянського Союзу; ставлять «Запорожець за Дунаєм» і сотні самодіяльних мистецьких колективів.

Історія всесвітнього мистецтва дає нам багато прикладів творчих суперечок між окремими критиками щодо вагомості того чи іншого великого твору; нерідко такі суперечки переростали в широкі дискусії. Але завжди на боці істини залишався час і народ. Історія відзначала тих митців і критиків, які враховували інтереси і запити народних мас.

Якщо з цієї точки зору розглянути долю опери «Запорожець за Дунаєм», то ми повинні констатувати, що шлях визнання мистецьких заслуг Артемовського ішов в основному не через професіональне мистецтво і критику, а з народних глибин.

Після перших вистав опери з'явилось ряд суперечливих відгуків. Частина критиків вважала, що «ні лібретто..., ні музика не претендують на розв'язання особливих завдань, і по суті досить безбарвні — глядач чує то розмову, то фрази італійські і чомусь знайомі... вона сама себе звільняє від... усяких претензій»¹. Інші ж рецензенти, відзначаючи успіх опери у публіки, розглядали її як чергову розважальну виставу.

Але в одній з критичних статей були глибші думки: «Головна заслуга п. Артемовського полягає в тому, що він поклав початок комічній опері, довів,

¹ Газ. «Санкт-Петербургские ведомости», 21 квітня 1863 р.

як хороше вона могла б прицепитися у нас, і особливо в народному дусі; він перший вніс на нашу сцену рідний нам малоросійський елемент»².

Після кількох вистав на сцені імператорських театрів «Запорожець за Дунаєм» переходить на сцени українських народних музично-театральних труп Старицького, Кропивницького, Саксаганського. Та однак всенародного визнання опера набула тільки після Жовтневої революції, коли всі кращі здобутки класичної музики стали служити естетичному вихованню трудящих.

Однак професійна музична критика і композиторські кола в переважній більшості ще довго вагались визнати оперу. Навіть такий видатний музикознавець, як Микола Грінченко вважав «Запорожця за Дунаєм» витвором дилетанта-аматора. «Звичайно, — писав він, — до справжньої опери, як окремої музично-драматичної форми, їй ще далеко, — це власне оперета... Музична вартість її невелика... Але ми повинні зазначити, що у «Запорожці за Дунаєм» майже вперше залунали зі сцени справжні українські мотиви — і в цьому іменно полягає все значення опери для історії української музики»³. Такої приблизно думки тримався і Д. Ревуцький⁴. Але ж українська народна мелодика звучала зі сцен різних театрів ще задовго до Артемовського, а тому не тільки цей фактор відіграв роль у популяризації опери.

Знаходяться і в наш час особи, які вважають неможливим використання традицій Артемовського в сучасній радянській музиці. Таких поглядів, наприклад, дотримувався музикознавець О. М. Котляревський на VII Всесоюзному пленумі комісії музичної критики Спілки композиторів СРСР (1958 рік). На його думку, такі твори є відгомном дилетантизму і навіть шкідливі для виховання смаку слухача⁵.

Але під тиском всенародного захоплення оперою почали народжуватися й інші погляди. Ми маємо на увазі першу серйозну спробу дати правильну оцінку творчості Артемовського музикознавцем Л. Б. Архімович. «У «Запорожці за Дунаєм», — підкреслює вона, — є надзвичайно цінні риси для розвитку національного оперного мистецтва, а саме: виведення народних образів, народних типів, народного життя на сцену великого оперного театру, глибоке осмислення народної музичної творчості, перетворення її в розгорнуті оперні форми і створення справжнього реалістичного методу музичних характеристик»⁶.

Такий екскурс в історію поглядів на оперу Артемовського ми зробили не лише для того, щоб показати принципово діаметральні оцінки твору, але й відзначити певне відставання мистецтвознавства від музичної практики. Потрібно було майже сто років для того, щоб відкинути несправедливу думку про «дилетантизм» обдарованого митця, який заклав підвалини української оперної драматургії взагалі і жанру музичної комедії зокрема.

Дійсно, С. С. Гулак-Артемовський не проходив якихось спеціальних музично-теоретичних класів у консерваторіях. Більше того, біографічні дані, що є в нашому розпорядженні, не дають підстав констатувати, що він у юнацькі роки подавав великі надії щодо музичної творчості. Сталося нібито диво: п'ятдесятирічна людина без відповідної композиторської підготовки і творчої практики написала оперу, яка пішла в народ і мелодіями, яскравими характеристиками та визначними художньо-драматургічними засобами захопила маси слухачів. Як відомо, після «Запорожця за Дунаєм» Артемовський не створив уже нічого капітального.

² Газ. «Сын Отечества», 19 квітня 1863 р.

³ М. Грінченко, Історія української музики, Вид-во «Спілка», К., 1922, стор. 170.

⁴ Див. Д. Ревуцький, «Запорожець за Дунаєм», «Мистецтво», К., 1936.

⁵ УП. Всесоюзний пленум комісії музичної критики Союзу композиторів СРСР. Сокращенная стенограмма, М., 1959, стор. 187—188.

⁶ Л. Архімович. Українська класична опера. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, К., 1957.

Проте, ніякого «дива» не було. Якщо уважно поставимось до деяких фактів з життя і творчої роботи С. С. Артемовського, то побачимо яскраву картину його мистецького зростання. Величезна, надзвичайно напружена його виконавська і сценічна діяльність, широке і глибоке знання найкращих на той час зразків музичної літератури, благотворне громадське літературно-мистецьке оточення — все це виявилось тією міцною школою, яка привела його до створення опери «Запорожець за Дунаєм».

Перший період життя композитора охоплює роки, проведені в Городищі, далі в Києві — аж до знайомства з М. І. Глінкою, тобто до 1838 року.

Хоч про дитинство Артемовського у нас немає певних відомостей, можна безпомилково припустити, що йому, як селянському хлопцеві були рідними і близькими народні пісні, танці і все, що пов'язане з сільським музично-співацьким побутом. Під час навчання в Київському духовному училищі, а потім семінарії Артемовський перебував під впливом не тільки народної пісенної стихії, а й вертепного мистецтва, «шкільних дійств» з піснями та інструментальною музикою, пісень моралізуючого змісту — кантів, псалмів.

Постановка хорового співу в київських духовних учбових закладах славилась високою виконавською культурою, професіоналізмом і вимогливістю. Спів по нотах-партесах вимагав і спеціальних музичних знань, які старанно прищеплювались виконавцям протягом усього періоду занять в нижчих, середніх і вищих духовних учбових закладах. Твори М. С. Березовського, Д. С. Бортнянського, А. Л. Веделя та ряду інших вітчизняних композиторів того часу були зразками виняткової технічної композиторської вправності. В них мало місця творчому використанню найновіших засобів поліфонії, гармонії й вокальних стилів видатних представників зарубіжної музики — Й. Баха, В. Моцарта, Й. Гайдна, а також італійських поліфоністів. В Києві була тоді найвища школа вітчизняної вокальної хорової майстерності, що дала країні безліч співців і хормейстрів. Отже Артемовський одержав значну професійну підготовку соліста і хориста.

Коли М. Глінка уперше з ним зустрівся, він не тільки вразив його своїм голосом, здібностями, а й був в основному підготовленим, щоб у найближчому майбутньому стати оперним співаком. «...Знайдений мною на Україні бас, — пише М. Глінка до своєї матері, — в своєму роді відмінніший за Іванова⁷ голосом, здібностями і, додаю, добрим серцем. Я його готую в театральні співаки і маю надію, що праця моя не буде даремною»⁸.

Другий період життя і діяльності майбутнього автора «Запорожця за Дунаєм» охоплює порівняно невеликий час перебування у М. Глінки в Петербурзі, майже трьохрічне життя за кордоном і кілька років праці в оперних театрах у Петербурзі та Москві (до 1850 року).

Глінка ввів Артемовського в коло видатних діячів столичної інтелігенції, познайомив з відомими літераторами, художниками, співаками. До цього періоду слід віднести і знайомство Артемовського з Шевченком. Разом з композитором Даргомижським Глінка допоміг організувати публічний дебют Артемовського і на зібранні кошти відрядити його за кордон.

Італія в роки перебування там Артемовського (1839—1842) була високо-розвиненою країною співу. На той час першокласні італійські співці запо-

⁷ Микола Кузьмич Іванов (1810—1880) — видатний співак-тенор, родом з Полтавщини, хлопчиком був взятий співаком до Петербурзької придворної капели. 1830 р. разом з Глінкою виїхав за кордон і залишився там до кінця життя. Для порівняння наводимо таку довідку про його вокальні дані: «...он пел с блестящим успехом на всех лучших итальянских сценах, главным образом в Ла Скала в Милане; не меньшие восторги вызывал Иванов в Париже и Лондоне. Его необыкновенно красивый, мягкий и гибкий голос доставлял ему славу соперника Рубини» (Г. Риман, Музыкальный словарь, 1901, стр. 543).

⁸ Л. Кауфман, С. С. Артемовский, Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, К., 1962, стор. 15—16.

нили всі оперні сцени Європи. Для італійської вокальної школи була притаманна специфічна постановка голосу і характерні засоби здобуття звуків різних тембрів і сили при повній свободі та невимушеності співу. Це був час бурхливого успіху численних оперних творів В. Белліні, Г. Доніцетті, Д. Россіні. Артемовський повністю ввійшов у музично-співацьку обстановку італійського оперного мистецтва, блискуче оволодів славнозвісною манерою співу *белль канто* і виразними й різноманітними прийомами речитативу; він навіть був запрошений до складу артистів Флорентійського оперного театру, де виконував відповідальні партії в операх В. Белліні («Беатріче ді Тенда»), Г. Доніцетті («Лючія ді Ляммермур») та ін. Учень Глінки Михайлов-Остроумов, перебуваючи разом з Артемовським в Італії, писав: «Маю надію, що Артемовський з часом перевершить успіх басів італійських. Його прекрасному голосу тут немає суперників»⁹. Всі ці факти підтверджують подальший зріст майстерності Артемовського, коли вже ні про які залишки «дилетантизму» не могло бути й мови.

Ще серйозніша творча школа співака і актора розпочалась після повернення на Батьківщину. В ґрунтовній праці про Артемовського Л. Кауфман вперше опублікував списки оперного і концертного репертуару співака, які вражають і кількістю, і різноманітністю, і складністю виконаних творів.

Зайнявши провідне місце серед вітчизняних акторів і зарубіжних гастролерів, Артемовський з величезним успіхом виконував ролі героїчні і ліричні, драматичні і комедійні. Це був надзвичайно різносторонній акторський талант, який захоплював слухачів і прекрасним голосом, і винятковою силою перекладення. З нагоди концерту 29 січня 1844 року ласа до італіянманії преса писала про Артемовського: «...незалежно від участі італійських артистів, він заслуговує на заохочення публіки як співак, що володіє свіжим голосом і невтомно вдосконалює себе»¹⁰.

В боротьбі за ствердження російської національної музики народились геніальні опери М. Глінки «Іван Сусанін» та «Руслан і Людмила». Починаючи з другої вистави опери «Руслан і Людмила» (29 квітня 1842 року), Артемовський по черзі з видатним російським актором О. Петровим виконували протягом певного часу партію Руслана. Критика одноставно відзначала перевагу Артемовського, який глибше й змістовніше розумів і передавав епічний образ російського казкового багатиря. «Ми вже казали,— писав один з критиків,— що роль Руслана перемінно виконують п. п. Петров і Артемовський і що при виконанні п. Артемовським вона більше сподобалась публіці. Для Руслана найбільше співав у другій дії. Тут у нього велика армія в пучелі:

О, поле, поле, хто тебе
Усеял мертвими костюми,—

в якій голос п. Артемовського вражає і захоплює значно більше, ніж голос п. Петрова»¹¹. Такої ж думки був і російський критик О. Серов, який, порівнюючи гру обох видатних артистів, надавав перевагу Артемовському: «При виконанні С. Артемовським партія Руслана... вийшла багато в чому ефектнішою»¹². В захопленні був і Т. Шевченко, прослухавши спів свого земляка в опері «Руслан і Людмила».

З середини п'ятдесятих років і до кінця своєї сценічної діяльності Артемовський був єдиним видатним інтерпретатором образу Руслана. Значні професійні дані й глибоке розуміння завдань пропаганди класичних зразків російської національної культури поставили Артемовського в перші ряди борців за становлення і розвиток самобутньої російської національної класичної музики.

⁹ Л. Кауфман, С. С. Гулак-Артемовський, стор. 20.

¹⁰ Там же стор. 33.

¹¹ Там же, стор. 28.

Третій період творчої діяльності Артемовського розпочався з часу створення так званого «молодіжного театру» (приблизно з кінця 1850 року).

До цього часу Артемовський був відомий як блискучий виконавець партій в зарубіжних оперних творах, що займали провідне місце в театрах Петербурга, Москви та інших культурних центрів Росії. Робота над партією Руслана висунула його в лави активних пропагандистів російської національної оперної творчості. А участь в «молодіжній трупі» посилила зв'язок з вітчизняною музично-театральною культурою, пробудила талант драматичного актора та автора ряду п'єс, водевілів, музично-драматичних творів і, нарешті, підготувала до створення «Запорожця за Дунаєм».

С. С. Артемовський, не кидаючи великої оперної сцени, почав одночасно виступати в нових ролях: режисера, драматичного актора і виконавця вокальних партій у водевільному репертуарі. Він брав участь в таких п'єсах як «Москаль-чарівник» (роль Михайла Чупруна), «Наталка Полтавка» (роль виборного Макогоненка), «Козак-віршувальник» (роль писаря Грицька), «Охтянка або диво з диваком» (роль Коваленка) та в багатьох інших.

Наведемо кілька уривків з тогочасних рецензій на його нове амплуа. «...ми майже не впізнали п. Артемовського, настільки він за цей час встиг вдосконалити свою гру, як актор. Сердечно вітаємо з цим успіхом і маємо надію, що нам доведеться повторювати про нього наші щирі похвали»,— так повідомляла тодішня преса про виконання Артемовським ролі Чупруна в п'єсі Котляревського «Москаль-чарівник»¹³.

«Рідко доводилось нам бачити на російській сцені щось настільки досконале, як гра п. Артемовського в «Москалі-чарівнику»... перед вами з'являється живий представник свого народу, з усіма особливостями мови, манери, звичаїв, розуміння дійсності і, крім того, з глибиною почуття, прихованого під зовнішньою безтурботністю і простодушністю»¹⁴. На цій виставі був і Т. Г. Шевченко, який занотував у своєму щоденнику: «...Смотрел в цирке-театре «Москаля-чарівника». Очаровательный Семен. А прочие — чужь»¹⁵. Старанне дослідження всіх цих фактів дозволяє включити Артемовського в число видатних артистів українського драматичного репертуару XIX ст.

Саме праця в згаданій театральній трупі пробудила в Артемовського здібності письменника і композитора. В травні 1951 року на сцені Александринського театру відбулась прем'єра водевіля Артемовського «Картина Степового життя циган». Роль старого цигана виконував сам автор. У липні того ж року відбулась перша вистава вокально-хореографічного дивертисменту «Українське весілля» Артемовського, який склався з семи завершених музичних номерів: інструментального вступу, кількох хорових аранжировок українських народних пісень і танців, а також оригінальних фрагментів, скомпонованих автором. Ряд уривків з «Українського весілля» згодом був використаний у майбутній опері «Запорожець за Дунаєм».

Через рік у приміщенні Александринського театру було поставлено новий твір Артемовського — «Ніч напередодні Іванового дня» — комедію-водевіль на дві дії. І тут автор намагався пов'язати творчі задуми з народними піснями та фольклорними інтонаціями.

На багатьох концертах Артемовський виконував свої пісні й романси: «Балада» (слова О. Толстого), «Романс» (слова М. Родзянко), «Я говорив тебе» (слова М. Лермонтова), «Стоїть явір над водою» (слова народні), «Спать мені не хочеться» (слова народні) та ін. Деякі з сольних пісень Артемовського виконували інші артисти, зокрема, відома російська співачка Д. Леонова, для якої автор написав оригінальний твір — пісню «Спать мені не хочеться».

¹² Л. Кауфман, С. С. Гулак-Артемовський, стор. 28.

¹³ Там же, стор. 50.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же, стор. 51.

Напевно, майбутні розшуки музично-творчої спадщини композитора приведуть до нових цікавих знахідок. Але наведених фактів досить, щоб відзначити те, що С. С. Гулак-Артемівський взявся до музичної творчості не випадково, не як аматор-дилетант, а з великою підготовкою видатного майстра російської й української сцени, провідного виконавця основних ролей зарубіжних опер і з певним досвідом творчої, режисерської і авторської роботи. Таким чином, виникнення опери «Запорожець за Дунаєм» було підготовлене довголітньою працею митця-професіонала, озброєного необхідними знаннями для створення великого оперного твору.

Українська опера прийшла до свого певного професіонального розвитку своєрідними, але багато в чому спільними з російською та зарубіжною оперою шляхами. Одна її лінія була міцно поєднана з народним, аматорським, а далі професіональним музично-драматичним мистецтвом. В ній поступово викристалізується провідна роль співу і музики взагалі, але ще зберігається значення слова як невід'ємного компонента драматичного (ще «неомузикаленого») тексту, а також роль театральної драматургії.

Друга лінія української оперної творчості бере свій початок від великої опери П. П. Сокальського, а в основному від опери М. В. Лисенка «Тарас Бульба», побудова якої зумовлена виключно законами музичної драматургії, де текст не виступає самостійно, а є органічною частиною компонентів співу і музики.

Опера «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемівського продовжує, з одного боку, лінію української музично-драматичної творчості, пов'язаної з французькою комічною оперою, італійською оперою-буфф, російським водевілем і такими українськими музично-драматичними творами, як «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, а з другого — ряд окремих фрагментів свідчить про наявність всіх елементів, властивих великій опері.

Якщо взяти до уваги завдання, яке поставив перед собою Артемівський, то слід підкреслити, що «Запорожець за Дунаєм» цілком задовольняв серйозні вимоги жанру комічної опери з погляду досягнень світового мистецтва. Артемівський сміливо, творчо використав на рідному ґрунті досягнення композиторської техніки зарубіжної музичної культури.

В світлі цього повинні відпасти всі обвинувачення щодо «переспівів» у «Запорожці за Дунаєм» оперних творів Моцарта, Белліні, Доніцетті. Користуючись деякими прогресивними прийомами музичної драматургії зарубіжних і російських композиторів, Артемівський аніскільки не втратив ні рідного ґрунту, ні амплуа композитора як автора першої справжньої комічної національної української опери.

Комічна опера передбачала наявність сюжету з життя простого народу, або, принаймні, основних героїв «третього стану», що протистоять легковажним, часто недоумкуватим аристократам-магнатам. Найчастіше дія розгорталась навколо любовних інтрижок винахідливої пари закоханих, якій шляхом лукавих вигадок щастить добитись дозволу шляхетної особи на одруження.

Ця тривіальна традиція комічної опери була порушена Артемівським, він пішов значно далі. Всі основні дійові особи «Запорожця за Дунаєм» — прості люди (Карась, Одарка, Оксана, Андрій, жінці, жниці). Вони прагнуть повернутися на батьківщину. Епізодичні дійові особи турецького табору, зокрема, ідеалізований Султан, який хоч і виступає в ролі добродійника (маємо на увазі текст Артемівського, а не пізніші текстові додатки), що звільняє від турецького полону українських козаків, мають певне гостре викривальне соціально-політичне забарвлення, спрямоване проти самодержавства. Так, ми не обмовилися — саме російського самодержавства: зловісний турецький режим, відомий усьому світові своїми жорстокостями, каторгами, гнобленням ніби навмисно поданий в опері більше «гуманним». Під виглядом добродушного гумору, щодо турецького табору, композитор таврує режим самодержавця всієї Русі; тут прихована гостра сатира на існуючі порядки національного гніту

з боку царських сатрапів. Зрозуміло, про це нічого не було «написано» в опері «Запорожець за Дунаєм», але народний слухач і прогресивна інтелігенція Росії, України й інших пригнічених націй завжди влаштовували овації опері, догадуючись про що йде мова. В історії української музики був іще аналогічний приклад — хор «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, в якому гнівна і сповнена протесту музика та карбовані слова «турецькі султани звелили ще гірші кувати кайдани» викликали політичні демонстрації слухача, бо і в цьому випадкові турецький каторжний режим ототожнювався з російським царизмом.

С. С. Гулаку-Артемівському пощастило засобами гумору, жарту й лірики об'єднати всіх основних позитивних героїв опери глибокопатріотичною ідеєю любові до України і розв'язати драматургічний конфлікт, що має яскраве національне забарвлення.

Образ головного героя опери Карася — це чудовий цільний і яскравий портрет, що вимальовується завдяки кольоровій гамі рис і рисочок, тонко виявлених і розвинутих в процесі розгортання дії і змін ситуацій. Початковий вихід Карася на сцену демонструє перед нами одчайдушного гульвісу-пияка (розгониста мелодія танцювального характеру «Ой, щось дуже загулявся»).

Дует Одарки і Карася — цілий світ влучно схоплених мінливих інтонацій, що передають то вдавну хоробрість, то погрозу, то боягузтво перед лицем суворої розплати за негідний «спосіб життя», то глузливості чи хитрості героя.

Каватина Карася «Тепер я турок, не козак» переносить до іншої сфери музики, в якій гумор виступає в навмисне бундючних, невластивих народній пісні фразах.

Так само в другому дуеті Карася і Одарки («На туркених оженюся») завдяки засобам досить примхливої ритмічної структури мелодії та речитативу гумор набирає нового відтінку, що передає почуття вдової гордості чи незалежності.

Речитатив Карася «Чи не можна зараз знати», витриманий на пунктирному ритмі, імітує белькотіння переляканого. Партія ж Карася у фінальній сцені зливається з загальним радісно-урочистим хором.

Ми обминаємо тут надзвичайно дотепні репліки, монологи і драматичні діалоги, де так само образ Карася має багатобарвну характеристику.

Образ Одарки втілено то в лірико-танцювальних тонах (пісня «Ой, казала мені мати»), то в інтонаціях говірки-скоромовки, що малює характер невгамовної сварливої баби, або тужливою, благально-драматичною мелодичною сферою жіночих голосів (в дуеті Одарки і Карася).

Обидві ліричні партії Оксани та Андрія подані не однопланово. В романсі Оксани «Місяцю ясний» переважають задушевні, зворушливі, навіть, дещо сентиментальні інтонації. Дует Андрія і Оксани напоений солодкою знемогою і жагучою пристрастю. Молитва Андрія («Владико неба і землі») насичена якимось чарівним спокоєм, зосередженістю.

Українські танці в опері — це справжні шедеври національного балетного мистецтва, що вперше були показані в класично-завершеній комічній опері. Скільки там грації і разом з тим завзятої мужності, легкої прозорої витонченості і гумористичної винахідливості!

Музика опери позбавлена «порожніх» місць і завжди несе в собі смислову функцію. В цьому розумінні вона ніяк не поступається відомим італійським операм Белліні або Доніцетті, де поряд з визначними знахідками є й немало гамоподібних пасажів, арпеджіо на звичайних мажорних чи мінорних тризвуках або фігураціях, що не впливають зі змісту дії, ситуації чи характеристик.

Народні риси твору виявлені, передусім, в тому, що в основу його покладено сюжет, взятий з життя і побуту українського народу. Звичайно, світогляд автора опери не спроможний був підвестись до проголошення соціальних і національних свобод, як ми це тепер уявляємо. Проте, на той час заклик до

звільнення від гніту, висловлений в яскраво художній і дохідливій романтичній формі робив свою прогресивну справу.

Народні основи опери полягають також у правдивому, реалістичному зображенні характерів і типів, духовного життя українського народу. В самій музиці вони виявляються, здебільшого, через інтонаційну сферу фольклору. Композитор користується народними джерелами. У вокальних партіях переважає стиль української народної пісні-романсу, а також широко наспівної кантилени сольних народних пісень.

В інструментальних фрагментах, зокрема в танцях, відчуваємо типово народні мелодії і ритми української народної танцювальної музики. Артемовський втілював фольклорні елементи не пасивно. Маючи перед собою завдання створення саме комічної опери, він використовував українські фольклорні елементи цілком творчо, на основі сучасної йому техніки композиції зарубіжних і російських митців.

Творче застосування досягнень світової музичної драматургії жанру комічної опери в поєднанні з українськими народними елементами — і надали творові нової якості національного стилю музики. Тому ми вважаємо оперу «Запорожець за Дунаєм» цілком новаторським і оригінальним явищем в українській музиці XIX ст. Новаторство завжди виростає на міцному ґрунті народності й реалізму.

Особливу увагу слід звернути на всю вокальну фактуру опери, що відзначається винятковим знанням можливостей кожного голосу, використанням вигідної теситури, тембрів.

До Артемовського ніхто так широко й досконало не використовував у великих музичних творах комедійного плану віртуозні (але осмислені й змістовні!) технічні засоби вокальної виразності, які, завдяки врахуванню можливостей кожного виду й типу голосу, порівняно легко засвоюються співаками-аматорами, не кажучи вже про професіоналів. В цьому виявився досвід багатолітньої роботи Артемовського в італійських і російських операх, перенесений ним у свою оригінальну творчість.

Мине час, зітрутся в українському музикознавстві суперечки щодо «дилетантизму» основоположника української класичної комічної опери. «Запорожець за Дунаєм» продовжуватиме свій тріумфальний похід серед народів світу, і з вдячністю будуть згадувати того, хто відкрив нову сторінку в культурному житті й мистецтві України.



В. М. СКРИПКА

ПРО КОМПОЗИЦІЮ УКРАЇНСЬКОЇ, ЧЕСЬКОЇ ТА СЛОВАЦЬКОЇ НАРОДНОЇ ЛІРИЧНОЇ ПІСНІ

Своєрідність будови ліричної пісні найлегше можна зрозуміти при порівнянні її з епічною. Лірична пісня відображає об'єктивну реальність, але її композиція в цілому визначається суб'єктивним фактором, тобто розвитком певних почуттів чи думки. В основі епічної пісні лежать події; закономірність їх розгортання завжди на увазі у творця. Він дотримується «логіки фактів» об'єктивної дійсності. Саме у розвитку подій розкривається внутрішній стан тих дійових осіб, що їх змальовує епічна пісня.

Візьмемо, для прикладу, поширену в фольклорі всіх слов'янських народів баладу з мотивом — дівчина потопає¹. Це — ліричний твір, хоч він стоїть дуже близько до епічної поезії. Значну частину його складає оповідання про конкретну подію. Чому ж все-таки цей твір ми відносимо до лірики?

Розглянемо це питання детальніше. Переживання, настрої дівчини, що про неї розповідає балада, не є наслідком якоїсь зовнішньої події, скажімо, якогось зримого конфлікту. Тільки почуття (неприємні) дівчини до парубка є причиною її смерті, про яку й розповідається (епічно) в даній баладі. Таким чином, основа твору тут лірична, бо нелюбов дівчини обумовлює пригоду.

При розгляді епічного твору спостерігається зворотний процес, коли події передують розкриттю характерів. Дума про втечу трьох братів з Азова, змальовуючи характери козаків, підкреслює в них жадобу до волі, пристрасну любов до рідної землі, ненависть до каторги, здатність до героїчних дій. Все це, так би мовити, моменти суб'єктивні. Але не вони визначають суть думи. Втеча — конкретна подія — показала, що старший брат не допомагає у біді молодшому. Заради свого порятунку, своїм користі він здатний зрадити найсвятіше — братерство, людяність. Ми не знали цього до втечі, не здогадувались, що може таке статись. У розвитку дії розкрились характери, виникла трагедія, не мислима раніше. Таке завершення подій обумовило і композицію думи як епічного твору.

Народна пісня, як відомо, стверджує все найпрекрасніше, найлюдяніше в житті. Але робить це вона не за допомогою якихось нудних повчань. Суха дидактика, моральні сентенції не характерні для народної лірики, хоч зрідка

¹ Найновіший український варіант цієї пісні — балади розпочинається словами:

Од броду до броду Налетіла хвиля,
Брала дівка воду, У воду і збила.

(Відділ рукописів Інституту МФЕ АН УРСР, ф. 14—5, од. зб. 314).

З деякими відмінами сюжет цієї балади зустрічаємо у збірках: Я. Ф. Головацький, Народные песни Галицкой и Угорской Руси, ч. I, М., 1878, стор. 183; А. Метлинский, Народные малорусские песни, К., 1854, стор. 101, та ін.

їх і зустрічаємо в народних піснях, особливо в баладах. В українській пісні про дівчину, що дозволила підманути себе на мандри, зустрічаємо такі слова:

Ой, хто дочок має	Із ранку до вечора
Нехай навчає	Гулять не пускає.

Ця настанова, до того ж висловлена нещасною дівчиною, не є чимсь іногородним в пісні. Вона породжена трагічним випадком з дівчиною і наче сама собою впливає з її переживань.

У чеських та словацьких ліричних піснях (зокрема крамарських, тобто в ліриці напівнародній) досить часто зустрічаємо відверті моралізаторські повчання. Так, наприклад, у пісні «Nedaleko mlina» розповідається, як на перешкоді одруження закоханих стали їх батьки. Це закінчилося драмою: у зелену гаї вночі милий застрелив з рушниці кохану, а тоді покінчив з собою. Пісня закінчується словами:

Z teho si, rodiče,
Dobří příklad vemte
A lasku svým dětem
Nikdy nic nebrante².

Українська пісня (із Закарпатської області) «Широко, глибоко, вісеко, далеко» змальовує трагічні події, що привели до смерті Гапички і Яничка. Зла мати, яка прокляла дочку, теж покарана: вона перетворюється в скелю. Балада закінчується такою порадою:

Люди добри, люди,	Мої ся любили,
На мні ся чудуйте,	Побрать сем не дала,
Де ся двое люблять,	Тепер на старині
Побрать їм ся дайте.	Сивов скалов стала ³ .

У відомих пісенних збірках Ербена та Барташа балади про дочку, перетворену в дерево прокльонами матері, містять такі сентенції з приводу трагедії: «Пренещасна мати, що клене своїх дітей», «Яка мати добра, хай не проклинає дітей».

Однак, повторюємо, таке моралізаторство не є тим основним засобом, з допомогою якого творці народних ліричних пісень прославляли, стверджували прекрасне в житті. Боротьбу за моральний ідеал, як основу прекрасного в дійсності, вони здебільшого проводили досконалішими методами. Один із них — показ зіткнення характерів.

Чеська пісня подає таку колізію: дівчина була б гарна для хлопця, якби мала гроші, але вона сміється з грошолюбця, який про гроші думає, а не думає про те, хто йому рад.

І в українській пісні дівчина відповідає козакові, який хоче її посватати, хоч цінить не моральні якості дівчини, а багатство:

«Ой, якби ж я, козаченьку,	Наплювала б я на тебе
Була багатенька,	Й на твого батенька».

У ліричній пісні рідко спостерігаємо еволюцію почуття. Найчастіше пісня зосереджена на якомусь одному моменті переживань чи роздумів. Саме тому, на нашу думку, лірична пісня, як правило, невелика за розміром.

Чеська пісня, за винятком балад і крамарських пісень, розповідає про всі події стисло, констатує. Українські пісні (у певній мірі й моравські) подають обставини докладніше, ніж чеські та словацькі.

Але цим ми не хочемо сказати, що українська пісня відзначається надмірно детальними описами. Відомо, що такі детальні картини зустрічаємо в ук-

² Відділ рукописів Інституту МФЕ АН УРСР, ф. 14—5, од. зб. 312. Записано 1961 року в Закарпатській області.

³ Там же.

раїнських піснях при змалюванні найдраматичніших подій. Тому ці описи у них завжди художньо вмотивовані і не сприймаються як щось нудне і непотрібне. Наприклад, у рекрутській пісні: коли виряджають вдовиного сина у солдати, за ним іде дівчинонька, «дрібними ридає».

Поливайте доріженьку, Щоб не журилася, Гей, гей, гей, гей! Щоб не журилася.	Полувала доріженьку, Та й куриться курно, Гей, гей, гей, гей! Та й куриться курно;
--	---

Розважайте дівчиноньку, Щоб не журилася, Гей, гей, гей, гей! Щоб не журилася.	Розважали дівчиноньку, Та й журиться журно, Гей, гей, гей, гей! Та й журиться журно ⁴ .
--	---

Або в іншій пісні дівчина іде, побивається за козаком, заламуючи білі руки.

Для композиції ліричної пісні відіграє дуже важливу роль зачин. Він здебільшого надзвичайно тісно, органічно пов'язаний з образною системою твору, допомагає розкрити зміст мотиву.

Зачин визначається настроєм співаків, що відразу ж настроюються на певний лад. У деяких піснях навіть говориться, наприклад, так: «Заспіваймо пісню веселеньку». У рекрутській пісні, записаній вчителькою Г. Ходанич в с. Семеркова, Закарпатської області (1961 р.), солдат на вимогу капітана заспівати пісню відповідає:

Я співати знаю,	Сльози ллються личеньком
Зачати не знаю:	Тяжко слова вимовлять ⁵ .

Тут «зачати не знаю» вжито в значенні «не можу, не здатний розпочати». Пісня вийшла з середовища солдат, яких у 1918 році вели на революційний Київ, і передала їх відчай.

Слов'янські ліричні пісні дуже часто в зачині містять якийсь символ. Пригадаймо початок відомої пісні:

Сидить голуб на березі,	Скажи, скажи мое серце,
Голубка — на вишні...	Що маєш на мислі? ⁶

У чеській та словацькій пісенній ліриці подібний (символічний) зачин вживається рідко. Тут частіше говориться, наприклад, про птаха чи грушку, як про якусь алегорію або місце, де відбувається подія.

Зачин, як правило, перебуває у прямому зв'язку з ліричним героєм пісні. Згадка в пісні коня, орла, сокола, явора, дуба заставляє кожного очікувати розповіді про парубка чи жонатого, а якщо згадано чайку, голубку, сосну, вербу, то мова йтиме про особу жіночого роду. Таким чином, відразу ж, підводячи до головного в пісні, зачин часто не лише визначає настрій, а й вносить ясність в тему твору.

Для багатьох чеських і словацьких пісень, зокрема крамарських, дуже характерним є початок: «що сталося в місті такому-то», або «що сталася за новина». Такий вступ акцентує увагу слухача на події, викликає зацікавлення. Він епічний за своїм стилем. Ясна річ, що подібний стереотипний початок не має нічого спільного з поетичними, повними глибокого змісту символічними зачинами в народній ліриці.

Дослідник крамарських пісень Б. Ваглавек вважав початок «що сталося», «ось послухайте» і т. ін. — своєрідною ознакою пісень міського, ярмаркового репертуару. Зауважимо принагідно, що й відома лірична пісня «Кощуленка тенка» набула оповідального характеру і примкнула до звичайних крамар-

⁴ О. Хведорович, Збірничок українських пісень, Одеса, 1903, стор. 92.

⁵ Відділ рукописів Інституту МФЕ АН УРСР, ф. 14—5, од. зб. 312.

⁶ «Українські народні пісні», кн. I, «Мистецтво», К., 1954, стор. 317.

ських балад тільки тоді, коли почала оспівувати подію як новину — «C'ó sa sta-vo v nové v m'ésté Hodoniné?»⁷.

Ф. Бартош наводить ще ряд характерних зачинів чеських та словацьких пісень: «знаю я гай зелений» (доріжку, одну оселю) «пасло дівча паву» (гуси, корів і т. д.)⁸.

Основу композиції в багатьох піснях давнього походження, що живуть в народі й досі, становить паралелізм. У таких випадках нерідко твір ділиться на дві рівнозначні частини (злиті в ціле, вони разом розкривають тему). Перша частина паралелізму (символічна) іноді буває настільки прозора, зрозуміла, що сама заповняє увесь твір, набуваючи властивостей алегорії. Справжня дійова особа проте усвідомлюється. І хоч вона існує тільки в уяві (про неї догадуємося з контексту), все ж специфічний контур композиції залишається.

Часто паралелізм проводиться куплетно. Наприклад:

Ой, чого ти, дубе,	Молодий козаче,
На яр похилився,	Чого зажурився.

У подібних випадках спершу розповідається про символи — траву, вербу, дуб, орла, голуба, а потім — про людину, про її переживання.

Те ж саме спостерігаємо і в словацькій народній пісні:

Travička zelená, ktože teba sozne?
Dievčatko chudobne, ktož teba vezme⁹

Паралелізм є і однією з досить поширених форм використання символіки в піснях. З його допомогою деяка неясність символу цілком компенсується. Важлива і друга особливість такого паралелізму. Символ може бути загальним і масштабним, тобто стосуватись у всіх випадках до цілого ряду явищ або різних осіб, але завдяки паралелізму він відноситься тільки до конкретних явищ і осіб.

Найяскравішим прикладом паралелізму є пісня (відома в українців, чехів та словаків) з символічним образом калини. Вона розповідає про палкі (в буквальному розумінні слова) переживання — «сухоти» (як співається: «любов мене сушить, любов мене в'ялить»). Тут винятково вдало використано символ, що допомагає якнайглибше розкрити почуття закоханого.

Нову своєрідну роль виконує той же символ у пісні, де розвивається мотив: калина-малина посихає — козак-бурлака зажурився¹⁰.

Тут зігнорована належність символу, що вживався переважно на означення дівчини, жіночої долі, кохання. При допомозі давнього символу тут зроблена спроба перейти до розповіді про бурлацьке життя та безталання.

У такому вигляді пісня, очевидно, виникла у XIX столітті. В цей час один з найпоширеніших у народній пісенності символів міг бути використаний для характеристики тяжкого становища убогого бурлаки.

Важливу роль у композиції пісні відіграє діалог. Функції його різноманітні. Зокрема, діалог допомагає реалістично відтворити внутрішній стан людини, показати її характер, світогляд, ідеали.

У родинно-побутовій народній ліриці та в піснях про кохання, які відзначаються виразним живим зображенням взаємин людей, при допомозі діалога прискорюється розвиток того чи іншого мотиву. Освідчення в кохання, суперечки з різного приводу, непорозуміння між людьми і їх усунення знаходять свій вираз найчастіше у досконалій діалогічній формі. Діалог вносить у ліричну пісню струмись живого розмовної мови, збагачуючи її новими барвами.

Слід зупинитись на розгляді питання про значення метафор у композиції ліричного твору. В українській пісні говориться про дівчину, що вона, мабуть,

із «шовку ізвита», бо «протримала парубка до білого світа». З цим художнім образом не може витримати порівняння будь-яке докладне, описове зображення сили дівочої принадності. «Виорала дівчинонька мисленьками поле»; «Своїми сухотами увесь сад ізсушу» — такі зображувально-виражальні засоби надзвичайно посилюють звучання всієї ліричної пісні, впливають на її композицію. Чеські та словацькі пісні теж мають метафори, що відіграють важливу композиційну роль. Приклади цього можна знайти в першому-ліпшому збірнику народної лірики.

Те ж саме слід сказати і про порівняння: адже метафора розвинулась із зіставлення одного явища з іншим. Деякі вчені, розглядаючи метафоричні вирази, навіть не відділяють їх від порівнянь, бо різниця між ними буває незначна. Так, наприклад, метафорам «Я йсем панна руже», «Щогайку, душа ма, лелія вонява» (пахуча лілія) не вистачає лише формальної ознаки (сполучника *як*), щоб вони набули вигляду звичайних порівнянь. Цілий ряд порівнянь дуже близько стоїть до метафор, про що можуть свідчити приклади з чеських пісень: «цілуватись, як два голуби», «старий вдівець, як старий глекчик», «ходить, як гуска обскубана», «дівчина, як рожа» і т. п.

Композиційне значення часто має і протиставне заперечення. Завдяки йому народна лірична пісня завжди справляє особливо помітний художній ефект. Ось приклади з українських пісень:

Ой, у лузі, в лузі, Там калина стояла, А на тій калині, Там зозуля кувала. Вона ж не кувала, Вона правду казала ¹¹ .	Тече вода каламутна, Мила моя чогось смутна? «Я не смутна, лем сердита: Через тебе м зночі бита» ¹² .
--	---

У композицію чеської та словацької пісні теж часто входить подібний елемент — протиставне заперечення, що стверджує певну думку, розкриває почуття.

Лірична пісня здебільшого має куплетну форму. В багатьох піснях перші чи останні рядки куплетів повторюються і тим самим сприятливо впливають на розвиток мелодії одним співаком або хором. Таким чином, існує тісний зв'язок словесних повторень з мелодією.

Різноманітні риси і ознаки, які зближують пісні слов'ян. Схожими тут часто бувають не тільки герої, пригоди, зображувані ситуації, а й окремі елементи композиції, художні деталі, ритм, початкові чи заключні рядки і т. д.

Лірична слов'янська пісня відзначається надзвичайною ідейно-емоційною насиченістю. Це обумовлено глибоким розкриттям у ній характерів, застосуванням яскравих образів, метафор, порівнянь, паралелізмів, символів тощо. Особливо важливе значення тут має також досконала композиція.

В цій статті ми порушили лише незначну частину питань, пов'язаних з композиційними особливостями українських, чеських і словацьких народних ліричних пісень. Ми прагнули підкреслити тут ознаки і риси, які, на нашу думку, обумовлюють ідейно-художню спорідненість ліричної пісенної творчості братніх слов'янських народів.

¹¹ «Українські народні пісні», кн. I, стор. 199.

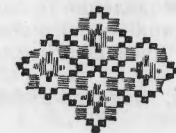
¹² «Закарпатські народні пісні», Ужгород, 1959, стор. 163.

⁷ Див. F. Bartoš, Sto lidových pisni, Прага, 1903, стор. 748.

⁸ Там же, стор. 7—8.

⁹ J. Kollar, Narodnie spievanku, кн. I, Братіслава, 1953, стор. 553.

¹⁰ «Українські народні пісні», кн. II, «Мистецтво», К., 1954, стор. 60.





Д. І. МИШКО

З ІСТОРІЇ ДВОРИЩА НА УКРАЇНІ

На Україні в період розвитку феодально-кріпосницьких відносин в житті і трудовій діяльності селян значне місце посідало дворищне землеволодіння, землекористування і ведення господарства. В історичних документах таке спільне господарство селян на Україні називалося «дворищем», «службою», «сім'єю», «братчиною», «маєтністю», «отчиною»; в Росії й Білорусії — виступало під назвою «печище», «огнище», «потуга», а в Сербії — «задруга».

Дворищна форма спільного господарювання кількох окремих сімей, об'єднаних в одну велику родину, за феодалізму характерна не тільки для українського народу, а й для всіх слов'янських та ряду інших народів Європи, хоча й виступала під різною назвою. Дворищні господарства були переважно в селах і містечках. Часто вони розташовувались на значному віддаленні від села. З таких окремих дворищ нерідко виникали нові поселення.

Про господарчу і громадську роль дворища в житті сільського населення українських та білоруських земель у свій час писали різні буржуазні історики. Одним з перших істориків-юристів, хто звернув увагу на життя селян дворищами, був І. Новицький¹. На підставі документів він зробив спробу вивчити дворищне землеволодіння, показати господарчу діяльність селян, але ці питання в нього не знайшли правильного висвітлення.

Значно більше уваги вивченню дворища приділила О. Єфіменко². На фактичному матеріалі вона показала характер дворищного землеволодіння, висвітлила спільну господарчу діяльність людей і взаємовідносини між ними. О. Єфіменко говорить про зародження і розвиток дворища та неминучий його розпад. Незважаючи на те, що вона досліджувала лише окремі сторони дворища, її праця для того часу мала важливе наукове значення.

М. Владимирський-Буданов торкався розмірів земельних володінь окремих дворищ, кількість жителів у них, родинних зв'язків тощо³. Інші буржуазні історики, зокрема М. Любавський⁴, В. Лешков⁵, М. Довнар-Запольський⁶,

¹ И. П. Новицкий, Общественно-бытовое устройство Литовско-Русского великого княжества в период до издания [Литовского] статута, «Архив Юго-Западной России», ч. VI, т. I, Киев, 1876, стор. 3—27.

² А. Я. Ефименко, Дворищное землевладение в Южной Руси, «Южная Русь», т. I, СПб., 1905.

³ М. Владимирский-Буданов, Формы крестьянского землевладения в Литовско-Русском государстве XVI в., «Киевский сборник в помощь пострадавшим от неурожая», К., 1892.

⁴ М. Любавский, Областное деление и местное управление Литовско-Русского государства ко времени издания Первого Литовского статута, М., 1892.

⁵ В. Лешков, Общинный быт древней Руси, «Журнал Министерства народного просвещения», 1856, № 8—9.

⁶ М. Довнар-Запольский, Западно-русская сельская община в XVI, в., СПб. 1897.

Ф. Леонтович⁷, І. Лучицький⁸ вказували, що дворище було лише податковою одиницею. Залишивши поза увагою спільну боротьбу дворищних господарств проти наступу феодалів-кріпосників та ряд інших важливих питань з життя і трудової діяльності дворищних селян, вони не змогли показати історичного значення дворища в житті сільського населення епохи феодалізму.

Українські буржуазні історики також однобоко підходили до вивчення цього суспільного явища. Під дворищем вони розуміли селянське землеволодіння та виконання селянами повинностей, не звертали ніякої уваги на господарювання, спільну трудову діяльність селян, на їх побут. Популяризуючи своєю безглуздою теорією про «безкласовість» українського народу, українські буржуазні історики намагалися довести, що дворища були основою рівності «демократичного» життя всього українського народу. Тому в їх працях не мавши свого відображення соціально-економічне життя селян і боротьба дворищ проти феодально-кріпосницького гніту.

Недостатньо висвітлені ці питання і в радянській історичній літературі. Зокрема, про роль дворища в житті сільського населення України XV—XVI ст. в загальних рисах говориться в праці К. Г. Гуслистого⁹. Автор правильно пише, що дворище було великим господарством, мало орну землю, ліси, пасовища, сінокоси та інші угіддя, займалося землеробством, спільно виконувало натуральну данину, платило грошовий чинш тощо.

Про дворищні господарства на Україні в XV—XVI ст. згадує в своїй монографії Б. Д. Греков¹⁰. Він показує різницю між крупним дворищем і малим селянським двором, підкреслює, що дворище було великим господарством і мало визначне місце в житті сільського населення того часу. Однак, він не робить аналізу господарчої діяльності дворища. Окремі його узагальнення не дають певної яви про трудове життя дворищ і їх роль в епоху феодалізму.

З численних історичних джерел відомо, що дворищні господарства виникли ще в період розкладу первісного родового ладу. Тоді вони відіграли велику позитивну роль в розвитку сільського господарства, в заснуванні сіл і міст. У період формування і розвитку феодалізму дворища продовжували розвиватись, пристосовувались до нових суспільних умов.

Різні літописні джерела, описи литовським урядом замків, повітів, волостей, сіл і окремих господарств, а також великокнязівські жалувані грамоти, видані феодалам на землеволодіння, судові акти та інші документи і матеріали свідчать, що на Україні в XIV—XVI ст. в селах були великі селянські дворища і двори. Дворищем тоді називалося велике селянське господарство, яке володіло кількома ланами (або волоками) землі¹¹ та різними угіддями, а селянським двором — господарство, що мало від 5 до 15 моргів землі¹². Майже в кожному селі були також селянські господарства, які володіли лише городами. Їх господарі називалися городниками. Всі дворища, двори і городники входили до складу сільської общини.

Про життя селян великими дворищами говориться в різних актових документах, купчих і жалуваних грамотах XIV — першої половини XV ст. Зокрема, у жалуваних грамотах литовського князя Свидригайла, виданих у 30—40 роках XV ст. феодалам Київщини і Волині на землеволодіння, села і поселення, говориться, що в кожному селі були дворища і невеликі селянські двори¹³.

⁷ Ф. Леонтович, Крестьянский двор в Литовско-Русском государстве, «ЖМНП», 1896, № 2, 3, 4, 7, 10, 12; 1897, № 4—5.

⁸ И. Лучицкий, Следы общинного землевладения в Левобережной Украине, «Отечественные записки», 1882, № 9.

⁹ К. Г. Гуслистый, Нариси з історії України, в. II. Україна під литовським пануванням і захоплення її Польщею, К., 1939.

¹⁰ Б. Д. Греков, Крестьяне на Руси, М., 1946.

¹¹ Один лан землі становив від 19 до 23 га.

¹² Один морг землі становив 0,56 га.

¹³ «Южнорусские грамоты», т. I, К., 1917, стор. 61.

З інших тогочасних документів відомо, що дворищні господарства відігравали велику роль в розширенні селянами орних земель, у піднесенні землеробства, розвитку тваринництва і промислів.

Значно більше історичних документів, які свідчать про роль дворищ в житті сільського населення, збереглося до наших часів від другої половини XV і першої половини XVI ст. На цей час особливо загострилися суперечки між Великим князівством Литовським і Російською державою, які проявилися у тривалих війнах між ними за російські, українські та білоруські землі. Українське гурдяще населення чекало приходу російських військ, щоб спільними силами вигнати литовських феодалів з України. Тоді на Україні посилювався рух за зміцнення економічних, політичних і культурних зв'язків між українським і російським народами. Знаючи про таке бажання гурдящих мас України, литовський уряд намагався при допомозі жалуваних грамот зміцнити свій вплив на українських феодалів і ще більше укріпити свою владу над українськими землями. У реєстрі великокнязівських жалуваних грамот говориться, що тоді на Волині були пожалувані феодалам села Дубровець, Пісочне, Бутятичі, Мокрець, Костенець, Тишковичі, Липове та інші, в яких було по кілька дворищ¹⁴.

У 1498 р. князь Олександр дав панові О. Трісці двоє дворищ в Луцькому повіті — Кракосовське і Лашовське «...вечно ему самому и его жоне, и их детям, и напотом будучим их шадком со всем и потому, што здавна к тым дворищом слухало»¹⁵. Того ж року великий князь пожалував пана І. Пишневича п'ятьма дворищами у Мельницькій волості, Луцького повіту¹⁶. У 1503 р. князь Олександр видав підтверджуючу грамоту пану Є. Сенютичу на право володіння дворищами і людьми в селі Хмелевому, Володимирського повіту. До пожалуваних дворищ належали орні поля і угіддя, водяний млин і бортні дерева.

Великий литовський князь Сігізмунд у 1515 р. пожалував князя Ф. Чорторийського дворищами і людьми в Новгородському повіті «на имя: Миленевица, Михалковича, Малышевича, Ходоровича, Горбачевича», а також дворища татарських поселенців: Юхна Мосиревича, Болота Кожича, Розлуковичів, Тулатовичів, Велинковичів, Шиломановичів та інших. Правда, в жалуваній грамоті було сказано, що татари мали право покинути свої землі князю, а самі переселитись в інші волості¹⁸.

В Галичині, на Волині і Поділлі переважали невеликі дворища, які мали по 1—2 лани землі. На Поліссі — по 3—4 і більше ланів. В багатьох документах Литовської метрики говориться, що на Поліссі, Волині і Київщині в першій половині XVI ст. більшість селян жила дворищами і великими дворами¹⁹.

Жителі кожного дворищного господарства були тісно зв'язані між собою родинними, трудовими і побутовими відносинами. У великому дворищі було багато дорослих людей, які могли освоювати нові землі, вирощувати там зернові та городні культури. Спільно виконуючи різні роботи, населення дворища мало можливість краще використовувати орні землі, одержувати більші врожаї. Об'єднані жителі дворища могли також більш активно провадити боротьбу проти свавілля місцевих феодалів, урядовців, відбивати напади грабіжників та різних злочинців, які часто завдавали селянам великого лиха.

В книгах записів Литовської метрики та інших історичних документах говориться, що кожне дворище мало якусь назву. Під час перепису польських волостей литовськими урядовцями в середині XVI ст. у реєстрові книги були за-

¹⁴ Див. Центральний Державний Архів давніх актів у Москві (далі ЦДАДА), Литовська метрика, Книги записів № 6, арк. 105—109, 124—125, 159—160, 168; № 9, арк. 40; № 15, арк. 100—106 і т. д.

¹⁵ ЦДАДА, Литовська метрика, Книги записів № 6, арк. 105; «Акты Литовской метрики», в. I—II, Варшава, 1896, № 383.

¹⁶ Там же, арк. 109; «Акты Литовской метрики», в. I—II, № 397.

¹⁷ «Акты Литовской метрики», в. I—II, № 644.

¹⁸ ЦДАДА, Литовська метрика, Книги записів, № 9, арк. 200; № 10, арк. 85.

¹⁹ Там же, № 24, арк. 254—255; № 43, арк. 40—42; № 50, арк. 81; Книги судових справ, № 237, арк. 185; Книги переписів, № 563, арк. 185—186.

писані дворища таких сіл: в селі Безеревичах — дворища Неровича, Стребусівське і Заспича; в селі Лопатині — Смоляновича, Собановича, Піщаниковича і Лошаковича; в селі Стахово — Кожем'ячича, Кохновича, Кривчевича, Шепеловича, Демидовича, Мамоновича; в селі Остров — Лохочевича, Перевальчича, Сидоровича²⁰. У Турійській волості, Володимирського повіту на Волині, були дворища, які називалися Біликівське, Ходорівське, Дігтярівське, Михнівське, Корчмишське²¹. Майже кожне дворище називалося ім'ям його засновника.

В опису Ратненського староства, проведеному польськими урядовцями в 1565 р., зазначається, що там основна маса сільського населення жила дворищами; більшість дворищ мала по одному лану землі. З опису села Щодрогоса відомо, що в ньому були дворища Близнівське, Ходорівське, Свитківське, Маньківське, Говенівське, Микичинське, Клодківське, Гаврилівське, Селимівське, Хурівське, Ласківське, Жажівське, Ковалівське, Толвічське, Сутківське, Харівське, Лукашівське та інші²². В селі Дубечя було шість дворищ, зокрема, у Куретковському дворищі жили сім'ї Онанка, Сієнка, Хмельовича, Кулбая, Вакули, Бакунова; в дворищі Сапрана Масла були сім'ї Гавенковича, Шаваньковича, Дудовича, Дісковича. Дворище Маньчиківське об'єднувало сім'ї Ярмоли, Мроша, Хача, Вереска, Романовича. В Малиновому дворищі жили сім'ї Тереховича, Фелька, Жука, Дениса, Тарашовича. Кожне з цих дворищ платило податок по два злотих на рік, а дворища Лішовичове і Гулевичове платили податок лише по одному злотому²³. З опису с. Радомиського, Луцького повіту, дізнаємося, що в одному дворищі була одна хата, в чотирьох — по дві хати і в одному — п'ять хат²⁴. З багатьох інших документів відомо, що на Волині і Поділлі в XVI ст. дворища переважно мали по дві-три хати, в яких жили окремі сім'ї, але господарство було спільним.

Дворища в ті часи були по всій Україні — майже в кожному селі, поселенні, містечку і навіть у містах. Садиба кожного великого дворища становила близько гектара землі. На ній розташовувалися різні будівлі — хати, сараї, стайні, комори, клуні. У кожному дворищі біля будівель був сад, город, іноді сінокіс.

Кожне дворище було великим і складним спільним господарством. В ньому жили діди, баби, дядьки, брати, сестри, невістки, сини, дочки, племінники, онуки, правнуки. Всі вони були близькими або далекими родичами. Правда, в тогочасних документах дуже важко встановити родинні взаємовідносини між жителями великих дворищ. По-перше, якщо дворище вже існувало багато десятиліть, то в ньому проживали сім'ї, які мали свої прізвища, придбані ними в різні часи. По-друге, не слід забувати, що селяни тоді не завжди зберігали свої спадкові прізвища; дуже часто в одному дворищі жили рідні і двоюрідні брати, які мали різні прізвища. По-третє, варто підкреслити, що в XIV—XVI ст. на Україні відбувався процес юридичного закріплення за селянами прізвищ; під час перепису місцевого населення для оподаткування вуличні прізвиська селян заносилися у переписні книги і фактично закріплювалися за селянами. По-четверте, селяни, які втікали від феодалів, навмисне міняли свої прізвища, щоб не потрапити знову в кріпацтво.

Все це разом узятє й пояснює чому в одному й тому ж дворищі зустрічаються різні прізвища. Проте різні прізвища не можуть бути доказом того, що там жили сім'ї різні за своїм походженням. Правда, дворища часто приймали в свою родину приймаків, безпритульних дітей та інших людей, з яких

²⁰ «Писцовая книга бывшего Пинского староства, составленная по повелению короля Сигизмунда Августа в 1561—1566 годах пинским и кобринским староство Лаврином Войною», ч. I—II, Вильно, 1874, стор. 223—224, 224—233, 257—273 і т. д.

²¹ ЦДАДА, Литовська метрика, Книги записів, № 12, арк. 149—151, № 15, арк. 104—106.

²² «Архив Юго-Западной России», ч. VII, т. II, К., 1890, стор. 305.

²³ Там же, ч. VII, т. II, стор. 289—290.

²⁴ Там же, ч. VII, т. I, К., 1886, стор. 180.

перетворювалася на повноправних членів дворища, а інші жили лише тимчасово. Але основну масу людей кожного дворища становили родичі, які мали свого спільного предка.

Дворища за кількістю населення були різними: у невеликих жило від двох до чотирьох сімей, а у великих — шість-сім і більше²⁵. З опису поліських волостей, складеному в середині XVI ст., видно, що в селі Плещичі в одному дворіщі жили: Гаврило, Яків, Іван, Охрім, Трохим, Михайло, Ждан, Кирило, Іван, Василь, Жданець Гриневич, Василь Гнатович, Перхур Гацевич, Сидор Перхурович, Величко Кохневич, Іван Величкович, Пилип Кохневич, Михайло Корнілович, Яків Перхурович, Іван Пилипович, Федір Карпович, Богдан Романович та ін. Це дворіще мало в своєму розпорядженні понад шість ланів землі. Лише з переліку сімей зрозуміло, що в ньому жили близькі і далекі родичі, у яких міг бути спільний прагид. В цьому дворіщі жило і спільно вело своє господарство не менше 70—80 осіб різних за віком і статтю²⁶. Такі великі дворіща були рідким явищем і зберігалися переважно на Поліссі.

Нерідко дворіща приймали сторонніх людей (потужників), яких тимчасово використовували на збиранні врожаю, очищенні поля від чагарників, для роботи на промислах. Великі дворіща іноді мали по два-три і більше потужників. Господарі використовували їх працю ціле літо, а восени давали їм певну винагороду і відпущали. Бувало і так, що потужники залишалися у дворіщах повноправними їх членами. Використовували дворіща і працю безземельних селян — «дольників», «сусідків», «підсусідків», яким за роботу платили зерном, городніми культурами тощо.

Переважно в ті часи орні землі розташовувалися недалеко від поселення. Пасовиська, сінокоси, рибні і мисливські угіддя були в різних місцях, але в спільному користуванні всього села. Дворища освоювали вільні угіддя, які називалися «входами», «слідами», «бортями».

Великокнязівські жалувані грамоти іноді дворіщами називають незаселені місця, де раніше жили люди до нападів татар або втечі селян в інші волості. В таких випадках говорилося: «дали пустые дворіща», «дворище пустое с полями, сеножатями, дубравами, водами и з лесы и з деревом бортным».

В документах Литовської метрики говориться, що дворіща на Україні користувалися орною землею, яка була в їх спадковому володінні. Основним доказом, який визначав право дворіща володіти і користуватися землею, була спадковість. Нові освоєні землі дворіща заносили у волосні реєстрові книги, платили за них податок, а через 10 років вважали їх власними. Дворища мали право освоювати нові землі лише за дозволом сільської общини, волосного старости або іншого урядовця і при умові, що вони сплачуватимуть всі платежі. В інших випадках сільська община забороняла селянам освоювати нову землю, щоб не нести додатковий тягар повинностей всією громадою.

Великі дворіща зобов'язані були посилати своїх людей на військову службу, за що іноді звільнялися від податків і одержували від уряду додаткові земельні володіння та інші привілеї. З таких дворіщ часом виходили сільські землевласники, що поповнювали клас феодалів. В окремих урядових грамотах говориться про одержання господарями багатих дворіщ за певну службу шляхетських привілеїв.

Привілейовані дворіща виходили з сільських общин і перетворювалися на феодальні господарства. Так із багатих дворіщ утворювалися землевласники, які захоплювали селянські землі і покріпачували селян.

З описів повітів Київського воєводства, проведених литовським урядом в середині XVI ст., видно, що на Київщині було багато дворіщ привілейованих бояр. Були вони і на Волині та Поділлі. Дворища бояр розташовувалися

в селах, містечках і навіть містах. Але лише невелика частина боярських дворіщ одержувала шляхетські привілеї. Основна їх маса протягом XVI ст. потрапила на становище селян і покріпачувалася феодалами.

Крім дворіщ, які володіли державними орними землями і угіддями, на Україні в XV—XVI ст. були дворіща, що безпосередньо залежали від землевласників. Економічне і правове становище таких дворіщ було значно складнішим: вони користувалися чужою землею, населення їх було покріпачене і не мало права переселятися з одного місця на інше. Феодал брав з кожного дворіща натуральну і грошову ренту, примушував селян відбувати панщину та виконувати ряд інших повинностей, мав право їх судити, бити, продавати, міняти і т. д. Такі дворіща по суті перетворювалися на залежні господарства від землевласників. Феодал розпоряджався кожним дворіщем як своїм маєтком: захоплював кращу селянську землю для розширення власного посіву, а селянам давав неосвоєну, розселяв окремі сім'ї на різних ділянках землі тощо. При такому становищі дворіща, захоплені феодалами, швидко розпадалися на дрібні селянські двори.

Кожне дворіще було замкнутим господарством. Воно в основному забезпечувало себе всім необхідним: знаряддями праці, продуктами харчування, одягом, взуттям, речами домашнього вжитку. У дворіщах для свого часу була певна організованість і необхідний трудовий порядок. Всі роботи виконувалися спільно під керівництвом засновника дворіща, а коли його вже не було, тоді жителі обирали собі другого найбільш досвідченого господаря. При розв'язанні складних питань він завжди опирався на літніх людей, всіляко турбувався про розвиток господарства, одержання кращого врожаю, поліпшення становища жителів дворіща, спорудження нових житлових та інших будівель, розглядав суперечки між окремими членами родини, підтримував зв'язок дворіща з сільською общиною і т. д.

Дворишня форма землеволодіння і господарювання була широко відома усім слов'янським народам в епоху феодалізму. Зокрема, деякі сторони життя і господарювання південно-слов'янської задруги, яку охарактеризував Ф. Енгельс²⁷, були властиві і українським дворіщам.

У дворіщі не було приватної власності на засоби виробництва, на знаряддя праці, речі домашнього вжитку і доходи від господарства. Жителі дворіща становили одну велику родину, яка спільно господарювала і спільно споживала те, що мала. Переважно в кожному дворіщі люди харчувалися спільно. Про таке суспільно-побутове життя селян в історичних джерелах говориться: «Люди сидять посполу домами на одном хлебе». В іншому місці підкреслюється, що вони живуть «за одними воротами», «на одном хлебе»²⁸. Але у крупних дворіщах організувати спільне харчування було дуже важко. Тому тут було по кілька приміщень, в яких жили окремі сім'ї, кожна з яких восени одержувала для себе з спільних запасів зерно, городину та інші продукти харчування. Про це в тогочасних документах говориться, що люди живуть в одному дворіщі, а «особливого хлеба вживають»²⁹.

За використання орних земель і угідь кожне дворіще зобов'язане було платити державні податки та виконувати інші повинності. Для цього дворіща восени виділяли з своїх спільних запасів відповідну кількість зерна, худоби, меду, хутра. Натуральну данину дворіща відвозили в замки. Частина зерна і худоби селяни продавали на ринках, а виручені гроші йшли на виплату грошового поземельного податку, купівлю залізних знарядь праці та різних товарів для себе.

У XVI ст. ще більше посилювалося захоплення магнатами і шляхтою дво-

²⁷ Див. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, М., 1961, стор. 62.

²⁸ «Акты Виленской комиссии», т. XIV, Вильно, 1887, стор. 67; т. XXV, Вильно, 1898, стор. 211, 221, 216, 228.

²⁹ «Акты Виленской комиссии», т. XIV, стор. 67.

²⁵ «Южнорусские грамоты», т. I, № 2, 5, 9, 23, 24, 29, 33, 43, 48, 59 і т. д.

²⁶ «Писцовая книга бывшего Пинского староства...», стор. 199, 204, 236, 247, 257, 262, 281—290.

ришних господарств з землею в густозаселених повітах Волині, Поділля і Київщини. В результаті цього багато дворичних господарств було роздроблено або запустіло. Намагаючись зберегти свою незалежність, місцеве населення переселялося в південні волості Брацлавщини, Київщини, на Переяславщину. У багатьох захоплених феодалами селах дворища були повністю ліквідовані, а кількість дрібних селянських дворів значно збільшилася. Негативно позначилася на становищі дворич і «Устава на волоки 1557 р.». Там, де селянська земля поділялася на волоки, великі дворища були ліквідовані; феодала захопили краді селянські поля, а селяни змушені були освоювати гірші землі. Але на волоках нерідко утворювались нові дворища невеликого розміру. Довше зберігалися великі дворичні господарства на Поліссі, де повільніше розвивалося фільваркове господарство, був слабший феодално-кріпосницький гніт, а населення виконувало платежі грошима, хутром, медом, залізом, дерев'яними виробами тощо³⁰. Там великі дворичні господарства зберігалися у XVII і пізніших століттях.

Проте на певних етапах розвитку в кожному дворичі загострювалися внутрішні протиріччя і його члени змушені були ділити між собою майно, худобу, зерно, реманент, будівлі, землю і т. ін. Суперечки, що послаблювали єдність дворича, були за своїм характером різними. Зокрема, велике двориче при більш-менш сприятливих умовах господарювання намагалось всіляко розширяти свої орні поля і угіддя, споруджувало там житлові і господарчі будівлі. В кожній хаті оселялася окрема сім'я, яка не хотіла коритися керівникові дворича, прагнула відокремитись, одержати землю і самостійно займатися своїм господарством. Роль керівника у дворичі поступово послаблювалась і кінцем кінцем зводилася нанівець. Чим більше у дворичі було сімей і більше людей, тим складніші виникали суперечки трудового і побутового характеру.

Поділ праці між ремісниками, мисливцями, пасічниками, рибалками, пастухами створював деяку нерівність в особистому житті окремих членів дворича. В таких умовах кожний глава сім'ї більше турбувався про власні інтереси і менше цікавився загально-дворичними питаннями. Все це викликало недовір'я між главами окремих сімей. При слабому керівництві суперечки дедалі посилювались і прискорювали розпад дворича.

Окремі сім'ї не хотіли жити і працювати в дворичі і вимагали рівномірного розподілу його. Коли більшість людей погоджувалась припинити спільне життя, тоді приступали до розподілу всього майна і землі дворича. В опублікованих і архівних документах говориться, що селяни під час розпаду дворича всю землю, худобу і майно ділили між собою порівну. Керував таким розподілом господар дворича, але кожне питання погоджував з усіма главами окремих сімей. Якщо під час розподілу майна виникали гострі суперечки, які не можна було розв'язати власними силами, двориче зверталось за допомогою до сільської общини, в копний суд і навіть до волосного старости.

Судові та інші акти засвідчують, що селяни розподіляли між собою дворичне майно, землю тощо за допомогою жеребків³¹. Такий розподіл господарства між сім'ями в епоху феодалізму, характерний для багатьох країн Європи, був складовою частиною звичаєвого права, відомого тоді в громадсько-побутовому житті людей. Одержану так землю називали «жребієм» або «жеребком». Бувало, один селянин володів двома або трьома «жребіями». Це траплялося тоді, коли він привласнював землю свого брата або дядька, що померли без спадкоємців. В документах також зустрічаються згадки, які свідчать, що на «жребії» розташовувалося поселення. Такі «жребії-поселення» виникали в результаті роздроблення великого дворича на двори.

У 1507 р. великий князь Сігізмунд своєю грамотою закріпив за паном М. Заранковичем у Берестейському повіті «жребій», на якому жив лише один

селянин. Поряд з цим у селі Збірози того ж повіту був «жребій», яким володіли Василь, Юхим і Левон Дробішевичі, Омелько, Павло і Юхим Хоцькевичі, Осташко Онікейович, Петро і Некраш Пашковичі, Колюх Пилипович, Омелько і Марко Байковичі, Андрій, Оверко, Труш, Лавринець і Хильц Осподарковичі. Лац і Мацко Лучкевичі, Парш і Вацько Коховичі та інші; всього там жило 25 чоловіків³². Переважна більшість «жребіїв» були дрібними; кожний мав лише по кілька моргів землі. В основному «жребій» належав окремому господарству — дворичу або дворові. До складу «жребія» входили не тільки орні землі, а й різні угіддя. Селяни, які володіли ними, платили грошовий податок, давали данину хутром, медом, воском і виконували різні повинності³³.

Жалувана грамота литовського князя Олександра, видана у 1504 р. Н. Грималичу на землеволодіння, свідчить, що під «жребієм» розуміється не лише ділянка орної землі або угіддя, а вся територія поселення з людьми, їх володінням, доходами і повинностями³⁴. Грамота також не говорить, що ці землі належали сільській общині.

Проте не завжди дворища розпадалися на дрібні селянські двори і припиняли своє існування. Нерідко вони існували протягом багатьох десятиліть; з них періодично виділялися окремі сім'ї, які одержували землю, реманент, худобу, різне майно і влаштовували свої господарства. Так біля кожного крупного дворича виникало ряд невеликих селянських дворів і утворювалось ціле поселення. У великих селах з дворичів виростали цілі вулиці і кожна з них мала свою місцеву назву, присвоєну їй від назви якогось дворича. У багатьох селах України, таким чином, виникали цілі поселення або окремі вулиці, де селяни мали однакове прізвище, яке походило від глави дворича або від якогось прізвиська.

Процес роздроблення одних дворичів і виникнення нових відбувався протягом багатьох віків. Частина новоутворених дворів при сприятливих умовах розвивалась. Деякі з них через кілька десятиліть ставали великими дворичами. Загалом дворича відігравали свою визначну роль у тих селах, де селяни зберігали свою особисту незалежність. Коли ж феодала загарибували землі селян, дворича втрачали своє значення. Землевласники насильно ліквідували дворичні господарства, щоб економічно ослабити селян, розділити їх на окремі ізольовані сім'ї, захопити краді землі під свої фільварки, а місцеве населення примусити освоювати малопродатні ґрунти і виконувати всі повинності. Швидке послаблення дворичного господарства на Україні припадає на другу половину XVI і першу половину XVII ст. Воно було зв'язане з дальшим розвитком феодалізму, посиленням феодално-кріпосницького, національно-релігійного гніту.

Дворищна форма землеволодіння, землекористування і ведення господарства остаточно занепала в часи розкладу феодалізму і формування капіталістичних відносин. Але на Поліссі, в Карпатах та інших економічно відсталих районах дворича в різних формах збереглися до початку XX ст. Таке тривале існування дворичних форм землеволодіння і господарювання свідчить про те, що дворича в історії сільського господарства епохи феодалізму відігравали позитивну роль. Лише на певному етапі розвитку продуктивних сил в сільському господарстві дворича віджили свій вік і зникли.

³² ЦДАДА, Литовська метрика, Книги записів, № 9, арк. 96—97.

³³ М. Любавский, Областное деление..., стор. 459—462.

³⁴ Див. «Акты Литовской метрики», в. I—II, № 691.



³⁰ «Архив Юго-Западной России», ч. VII, т. II, стор. 1—12.

³¹ «Архив Юго-Западной России», ч. VIII, т. I, К., 1893, № 35—36, 37, 39, 40.

Замітки та матеріали

СУСПІЛЬНІ ФОНДИ СПОЖИВАННЯ В ПОБУТІ ГІРНИКІВ КРИВОРІЖЖЯ

Соціалізм назавжди знищив несправедливий розподіл продуктів праці, коли левину долю національного доходу привласнювали експлуататори. При соціалізмі весь національний дохід належить народів, використовується в інтересах трудящих. Соціалізм не знає нерівності в оплаті праці чоловіка й жінки, людей різного віку, рас і національностей. За винятком тієї частини національного доходу, яка йде на громадські потреби, кожен одержує від суспільства стільки, скільки він йому дав.

За роки Радянської влади реальні доходи робітників та службовців зросли проти дореволюційного часу в 5,8 раза, в 16 разів збільшилось промислове виробництво предметів народного споживання (див. Ю. Б е л и к, Програма підвищення життєвого рівня радянського народу, журн. «Плановое хозяйство», 1962, № 1, стор. 4). В 1980 році в порівнянні з 1960 роком реальні прибутки на душу населення зростуть більш як у 3,5 раза (Програма Комуністичної партії Радянського Союзу, Прийнята XXII з'їздом КПРС, Держполітвидав УРСР, К., 1961, стор. 81).

Поряд з підвищенням індивідуальної оплати за працю, скороченням різниці в оплаті праці робітників з нижчим і вищим рівнем прибутків, поряд із зниженням роздрібних цін і скасуванням податків значне місце посідає розширення суспільних фондів споживання (освіта, медичне обслуговування, утримання дітей в дитячих установах, комунальні послуги, транспорт і т. ін.).

З року в рік суспільні фонди задоволення побутових потреб радянської сім'ї будуть збільшуватись і розширяться. В 1980 році передбачається збільшити річний обсяг суспільних фондів споживання більш як в 10 раз (див. М. С. Х р у щ о в, Про Програму Комуністичної партії Радянського Союзу, Держполітвидав УРСР, К., 1961, стор. 61).

Суспільні фонди споживання в 1980 році становитимуть у своїй сумі приблизно половину всієї суми реальних доходів населення (Програма Комуністичної партії Радянського Союзу, стор. 86). Неухильне зростання суспільних фондів споживання — доказ наближення комуністичного принципу «від кожного — за здібностями, кожному — за потребами». Сучасне розширення виплат і пільг за рахунок держави, що їх одержують трудящі СРСР, є яскравим свідченням неухильного піднесення народного добробуту.

Візьмемо для прикладу прибутки і видатки сім'ї кадрового гірника Л. А. Нечипуренка (шахта «Гігант» на Криворіжжі).

В цій сім'ї з 5 чоловік працює двоє. Старший син навчається і одержує стипендію. Глава сім'ї — прохідник, щомісяця він одержує не менше 200—250 крб., або близько 3000 крб. на рік, якщо врахувати виплату за вислугу років у розмірі 300—400 крб. Дружина Нечипуренка — Зінаїда Іванівна — гардеробниця, одержує 60 крб. у місяць — 720 крб. на рік.

Невелика присадибна ділянка дає продукції в переводі на ринкові ціни 20 крб. на рік.

Таким чином, загальний річний зарібок сім'ї становив 3740 крб. Але до бюджету сім'ї треба додати ще стипендію сина — 348 крб. на рік і одержану премію в розмірі 100 крб.

В цих прямих прибутках сім'ї Л. А. Нечипуренка ми вже маємо 448 крб. грошей, одержаних з суспільних фондів споживання, тобто безпосередньо від держави, безплатно. Та і взагалі, при обчисленні прибутків і витрат сім'ї радянського робітника слід мати на увазі те, що значну частину послуг робітник одержує від держави безкоштовно. З суспільних фондів споживання Радянська держава оплачує відпустки робітникам і службовцям, канікули студентам, бере на себе більш як половину витрат по забезпеченню відпочинку трудящих. Асигнування на пенсійне забезпечення в СРСР визначаються, наприклад, на 1963 рік у сумі — 8,6 млрд. крб. («Правда», 11 грудня 1962 р.).

На таку сім'ю, як сім'я Нечипуренка, держава в середньому витрачає за рік 410 крб. на оплату відпустки, відпочинку (в санаторії, будинку відпочинку, піонерському таборі, на безкоштовне медичне обслуговування тощо). В м. Кривому Розі, наприклад на безкоштовне медичне обслуговування кожного мешканця витрачається близько 20 крб. на рік, а на сім'ю Нечипуренка припадає, отже, близько 100 крб.

Далі, троє Нечипуренків вчать (з них двоє без відриву від виробництва). В цілому їх навчання коштує державі близько 150 крб. на рік, а також додатково 348 крб. стипендії. Інакше кажучи, сім'я Л. А. Нечипуренка одержує від держави з суспільних фондів споживання 1008 крб. на рік, або більше четвертої частини основних своїх прибутків.

Грошові виплати з суспільних фондів споживання у вигляді допомоги багатодітним і одиноким матерям, стипендій учням, пенсій літнім і непрацездатним, допомоги по тимчасовій непрацездатності, оплати відпусток зростають у нашій країні з року в рік.

Значні кошти держава асигнує на виховання дітей в дошкільних установах, школах-інтернатах, піонерських таборах тощо. Ці витрати становлять значну суму. Наприклад, витрати на утримання кожної дитини в дитячому садку становлять в середньому близько 30 крб. на місяць, з яких батьки оплачують лише четверту частину. На навчання кожного школяра держава витрачає близько 90 крб. на рік, а на навчання студента у вузі — 8000 крб.; в середньому підготовка молодого спеціаліста обходиться державі в 500 крб. на рік.

Всі виплати і пільги, що їх одержують трудящі СРСР від держави безкоштовно з суспільних фондів споживання, носять масовий характер. Візьмемо для прикладу рудоуправління ім. Дзержинського. Тут працює 8000 робітників і службовців. Протягом 1960 року ними було одержано понад 400 тис. крб. (у новому обчисленні) з фондів соціального страхування, на путівки до будинків відпочинку та санаторіїв, одноразової допомоги тощо; понад 500 тис. крб. витрачено на збільшення житлового фонду і поліпшення роботи побутових закладів. Більш як 1300 робітників і службовців провели свою відпустку в санаторіях та будинках відпочинку; 1850 школярів виїжджали в піонерські табори. Крім того, кожна робітнича сім'я користувалася безкоштовним лікуванням, навчанням тощо. Значні матеріальні засоби вкладено на утримання Палаців культури, бібліотек, спортивних споруд.

Варто відзначити, що в сім'ях членів колективів та бригад комуністичної праці немає прагнення до безглузких розкошів, мішури, міщанських мод, пияцтва, безмістовного проведення часу і тому вони найбільш повно користуються суспільними фондами споживання.

Як правило, в сім'ях гірників немає дармоїдів, нероб. Всі члени сім'ї працюють, вчать або перебувають на пенсії. Завдяки високим зарібкам (загальний прибуток сімей гірників часто досягає 400 крб. на місяць), піклуванню держави, яка бере на себе значну частину витрат, створюються необхідні матеріальні умови для задоволення потреб кожного члена сім'ї.

Загальний бюджет сімей членів бригад комуністичної праці Нечипуренка,

Курка та ін. (шахта «Гігант»), що мають по 5 чоловік, в середньому не перевищує 300 крб. на місяць. Тут зарплата, одержана членами сім'ї, складається у спільну касу, якою розпоряджається мати. Частина грошей відкладають на ощадну книжку на ім'я матері — «розпорядниці кредитів». Перед здійсненням крупної покупки (машини, телевізора, холодильника та ін.) радяться всі члени сім'ї. В таких сім'ях, як, наприклад, Аксенка, Долгих, одружені сини віддають зароблені гроші у спільну касу, залишаючи собі «кишенькові гроші» для придбання літератури, відвідування театру, кіно тощо. Ці сім'ї, як і цілий ряд інших, забезпечені всім необхідним і постійно поліпшують свій життєвий рівень.

Інше становище спостерігається в сім'ї кріпильника Дуклина. Загальний прибуток цієї сім'ї також не менше 300 крб. на місяць, а членів сім'ї навіть менше — 4 чоловіка. Дуклин любить випити. Одержавши зарплату, він зараз же йде в закуочну з такими ж, як і він сам, «співбутильниками». Додому приносить залишки грошей. «Культурні розваги» Дуклина обмежуються грою в карти. Звичайно, про цю сім'ю не доводиться говорити як про матеріально забезпечену і таку, що широко користується суспільними фондами споживання. Але причина тут не в малому заробітку, а в пережитках минулого, в тих родимих плямах буржуазного суспільства, боротьба проти яких невіддільна від боротьби за нову людину.

Важлива частка суспільних фондів споживання надходить до сімей криворізьких гірників у вигляді дешевого житла в державних будинках. Якщо в дореволюційному Криворіжжі житлові умови гірників були особливо важкими (близько 80% одиноких і 50% сімейних гірників наймали ліжка, кутки, або «будки»; на одного члена сім'ї припадало не більш, як 2 кв. м житлової площі), а жалюгідне житло без будь-яких комунальних послуг забирало чверть заробітної плати, то зараз питома вага витрат на оплату житла з усіма комунальними вигодами зменшилася більш, як у 5 разів проти дореволюційної, і становить приблизно двадцятку частину бюджету робітничої сім'ї, причому капітальний ремонт жилих будинків провадиться за рахунок держави.

Сучасне робітниче селище, наприклад рудоуправління ім. Держинського, забудовується три-, чотири- і п'ятиповерховими багатоквартирними благоустроєними будинками, має площу, кінотеатр «Батьківщина», парк культури та відпочинку, великий Палац культури, спортивний комплекс — Палац фізкультури, стадіон на 25 000 місць і т. ін. В центрі селища знаходиться фабрика-кухня, комбінат побутового обслуговування, магазини, школа, дитячі ясла, ательє, аптека, поліклініка, лікарня. Всі вулиці заасфальтовані; з центром міста Кривий Ріг селище зв'язане тролейбусними, трамвайними та автобусними лініями.

Вже у вигляді цих побутових благ ми маємо велику долю суспільних фондів споживання. Але надалі, разом з розширенням таких фондів, протягом другого десятиріччя користування квартирою, а також водою, газом, опаленням поступово стане безкоштовним, тобто повністю за рахунок суспільних фондів споживання.

Дослідження місця суспільних фондів споживання у задоволенні побутових потреб радянських людей мають привернути до себе належну увагу вчених.

В. В. Миронов

ПІСНІ, НАРОДЖЕНІ В БОРОТЬБІ

Правлячі кола буржуазної Польщі намагалися перетворити загарбані ними західноукраїнські землі в плацдарм для війни проти СРСР, у свою внутрішню колонію, а населення — в покірних рабів. Безправ'я і злидні були вічними супутниками пригнобленого народу. Від голоду і хвороб щороку вмирало

понад 20 тисяч чоловік. А скільки їх мандрувало світ за очі, шукаючи кращої долі. Обідраного, в латаній свитині бідняка із західноукраїнських земель можна було зустріти на всіх ринках робочої сили світу. За мізерну плату, якої ледве-ледве вистачало лише на те, щоб не вмерти з голоду, він надрирався в шахтах і рудниках США, зрошував своїм потом і кров'ю поля Канади, Бразилії, Аргентини та інших країн.

На західноукраїнських землях уряд буржуазної Польщі проводив жорстоку асиміляторську політику. Польські фашисти закривали українські школи, організації, культурно-освітні заклади, офіційно заборонили вживати навіть назви «Україна», «українець», переіменували західноукраїнські землі на «Малопольщу», а українців на «русинів», «хлопів». Та ніщо не могло вбити в тру-дящих потягу до свого визволення.

Період польсько-шляхетської окупації Західної України — це період тяжкої і нерівної боротьби трудящих проти своїх поневолювачів. У цій священній боротьбі трудящі показали приклад героїчного відстоювання своїх прав. Безпросвітне життя західноукраїнських трудящих, їх героїчні подвиги в боротьбі проти польсько-шляхетського, фашистського режиму Пилсудського знайшли своє відображення в західноукраїнській революційній літературі і народній творчості, зокрема в піснях, які дійшли до нашого часу.

Дослідженню західноукраїнських народних революційних пісень останнім часом історики і фольклористи приділяють все більше уваги (див., наприклад, статтю В. О. Замлинського «До питання про історичну достовірність змісту революційних пісень Західної України 1920—1939 рр.», журн. «Народна творчість та етнографія», 1962, II). В цій статті ми зупинимося на питанні про походження і побутування ряду пісень революційного підпілля, які відіграли визначну роль в організації революційних мас Західної України, у піднесенні їх свідомості та гартуванні мужності.

Наведені нижче зразки пісень записано нами у 1957—1959 рр. Тепер дуже важко встановити, як народилась більшість із них. Можливо, вони виникли під час маївок і демонстрацій, що відбувалися під керівництвом Комуністичної партії Західної України (КПЗУ) в дні революційних свят. Багато пісень складено селянами і робітниками, в'язнями, учасниками революційної боротьби. В цих піснях розповідається про безрадісне життя трудящих західноукраїнських земель, про перші спалахи народного гніву, бажання помсти і, нарешті, про свідомий протест та організовану боротьбу народу. Так, в пісні «Добре нам таки живеться», записаній в м. Олиці, Волинської області, а також в м. Здолбуново, Ровенської області, пансько-шляхетська окупація порівнюється з жорстокою кріпаччиною. Ця пісня є начебто відповіддю на заяви польських буржуазних політиків про «рівноправність», «щасливе життя» на західноукраїнських землях.

Добре нам таки живеться,
Нема що казати,
В понеділок іди зрання
На лан за сніп жати.
А в вівторок мусиш, хлопе,
Йти в'язати панські копи,

Щоб в середу пораненько
Йти горнути помаленьку.
Бо в четвер іде до сходу
Вилізай-но на підводу,
А в п'ятницю що є сили
Біжи скорше до машини,

Бо в суботу знов роботу
Пан знайде дурному хлопцу.

(Записано від Трофимчук Ольги Степанівни, 1902 року народження, жительки м. Олика, Цуманського р-ну, Волинської обл.).

Нема відпочинку бідняку і в неділю, бо в цей день

Прийде вийт до тої хати,
Брать послідне за податі,

Брать послідне, витягати,
Посаднику продавати...

(Там же).

Податки (а їх нараховувалось понад 100), численні штрафи, безземелля, безробіття великим тягарем лягали на плечі обездолених західноукраїнських робітників і селян. Про все це з боєм у серці розповідав в своїх піснях народ:

Ой, селяни ми, селяни, Нашу працю пожинають,
За наш труд живуть панамі, А селяни голодають.

В цій журливій пісні вже відчуваються ноти протесту, прагнення трудящого селянства стати на захист своїх прав і скинути ярмо гнобителів. Останні рядки її звучать, як заклик до боротьби:

Не прийде нам воля із неба, Час наш скоро, скоро буде!
Нам зібратись разом треба,— Псів-панів народ осудить!
Від панів і дармоїдів Будуть славить стяг свободи
Не залишиться і сліду. Всі селяни, всі народи!

(Записано від Гнатюка Івана Ілліча, колишнього члена КПЗУ, 1907 р. н., жителя с. Дідичі, Цуманського р-ну, Волинської обл.).

Свої надії на волю і щастя трудящі Західної України зв'язували з тим жаданим днем, коли вони стануть повноправними громадянами Радянської України. Взірець щастя західноукраїнські трудящі бачили за Збручем, на Сході:

Краще зір ми свій завжди звертаймо
На схід сонця, на Країну Рад.
Лише там побачимо життя ми славне
Без знущання, без панських оман.

(Записано в с. Цумань, Волинської обл., від Ромадука Степана Федоровича, 1901 р. н.).

Польські пани всіляко намагалися відвернути увагу трудящих західноукраїнських земель від Радянської України — складової частини Радянського Союзу. Вони ненавиділи Радянську країну, всіляко перебріхували всі найважливіші події, що відбувалися в СРСР, намагалися принизити і очорнити в очах трудящих першу в світі країну соціалізму.

Але не так-то легко було це зробити. Правда про життя в Радянському Союзі, де владу взяли в свої руки трудящі, доходила до народних мас, переборюючи кордони, поліцейську цензуру і голос буржуазної пропаганди. Внаслідок цього в Західній Україні все частіше стали відбуватися страйки, грандіозні маніфестації, масові революційні демонстрації і повстання, учасники яких вимагали знищення фашистського ладу, возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною.

Під час таких повстань, демонстрацій, маївок західноукраїнські трудящі співали «Інтернаціонал», «Марсельезу», «Варшав'янку», «Ідуть міліони», «Юнацький марш», а також «Пісню Червоних стрільців» В. Бобинського, бойові пісні на слова М. Марфієвича і М. Тарновського. Дуже поширеними в Західній Україні були пісні «Шалійте, шалійте, скажені кати», «Не панам покорятись», переробки народної пісні «Туман яром котиться» тощо.

Часто-густо народжувались революційні пісні на демонстраціях, в колонах революційних робітників і селян. Свідченням цього є широко популярна на Ровенщині пісня на слова поета-комсомольця Сергія Євчука, закатованого в застінках луцької тюрми в 1939 році — «Зникнуть фортеці, багнети-штики». Слова цієї пісні С. Євчук написав під час Курозванської маївки (с. Курозвани, Гошанського району на Ровенщині) в 1937 р. і там же вперше прочитав з імпровізованої трибуни. Він і не догадувався тоді, що його твір стане основою народної пісні, яку співатимуть трудящі на своїх численних сходах і зібраннях.

Зникнуть фортеці, багнети — штики,
Ненависть знесуть вікову,
І рівні з рівними разом підуть
Під звук барабанного зову.

Не буде голодних, обдертих рабів,
Божниць, кровопивців, пілатів.
Природа сама мозолястим рукам
Віддасть свої скарби багаті...

(Ровенський обласний архів, ф. 197, оп. 1, спр. 37, арк. 3).

Пісня «Чого нам сьогодні сумна неділя», що теж виникла на Ровенщині і була поширена на західноукраїнських землях в 30-х рр., відбиває конкретну революційну подію. В ній розповідається про революціонерку, комсомолку-підпільницю Марусю з с. Любані на Ровенщині, яка сміливо й безстрашно трималась перед катями — польськими жандармами. Дівчина вмерла героєм, не сказавши жодного слова на допиті.

Взяли тій дівчині
Очі зав'язали,

Шість катів проклятих
Разом вистріля дали.

(Записано в м. Гоша, Ровенської обл., від Михайлик Катерини Свиридівни, 1911 р. н.).

Про конкретні факти звірячої розправи над комуністами і революційно настроєними робітниками та селянами, про революційний вогонь, що розгорівся в 20-х рр. на Західній Україні, розповідається в піснях «Про мене, матінко, забудься», «Ой, в неділю пораненько», «Пани — орли хижі» та ін., що були особливо популярними на Прикарпатті.

Слід зауважити, що, незважаючи на трагічну загибель героїв, поразку окремих виступів, змальованих у названих піснях, в цих творах нема нот відчаю і безнадії. Вони сповнені оптимізму, віри в неминуче знищення пансько-шляхетського гніту.

Злякавшись розгортання революційного руху на початку 30-х років, уряд ката Пілсудського вирішив вдатися до найсуворіших заходів, розпочавши масові переслідування комуністів та прогресивно настроєних людей. На західноукраїнських землях прокотилась хвиля фашистських погромів, відомих в історії під назвою «паціфікації» (втихомиріння — М. Д.). Було розгромлено понад 800 сіл, вбито сотні людей, а тисячі — поранено. Такий був результат першого року «паціфікації». Ці нелюдські, ганебні дії уряду шляхетської Польщі знайшли широке відображення і справедливу оцінку в усній народній творчості. Ось що співається в одній з пісень про чорні дні «паціфікації»:

Кругом неправда і неволя —
Селяни гинуть від панів,
А кат панує в околиці.
Майно все нищить у братів.
Збирає люд той недобитий,
Всіх, хто під руку попаде,
Не два, не десять — цілі сотні
Іх так наляканих жене.

Жене від хати і до клуні —
Лишився тільки голий дах,
Селянам серце кам'яне,
І діти плачуть по хатах.
Придбав селянин своїм потом,
(Орав він, сів та збирав),
А жонд з проклятими катями
За півгодини зруйнував.

(Записано в м. Теремно, Волинської обл., від Т. І. Горового, 1920 р. н.).

Жахливу картину «паціфікації» знаходимо у іншій пісні «А в середу вранці».

А в середу вранці
Кіннота прибула,—
Де вікна вибиті —
Там кімната була...

Стіни попоролі,
Шафи поламали,
Українські книжки
В болоті топтали.

(Записано в м. Локачі, Волинської обл., від Третьевича Тимофія Олександровича, 1911 р. н.).

Вілий терор, яким були відзначені дні «пацифікації», вирвав з рядів КПЗУ і КСМЗУ десятки й сотні крапих синів і дочок народу, безмежно відданих справі партії, справі революції. В містах Волині, Станіславщини, Тернопільщини, Дрогобиччини відбулися численні судові процеси над комуністами і комсомольцями. Тисячі борців за народну справу потрапили в тюрми, на каторжні роботи. Багато з них було розстріляно.

Досить нагадати, що тільки за півтора місяця другий окружний суд, що діяв тоді на території нинішньої Ровенської області, в м. Ровно, виніс 16 смертних вироків борцям за свободу (Ровенський облдержархів, ф. 33, оп. 1, спр. 1807, арк. 31).

Народ не забував своїх синів. Він славив тих, хто віддав своє життя у боротьбі проти визиску і експлуатації. Про одного з багатьох героїв, який загинув за народну справу, була складена пісня «В неділеньку дуже рано», в якій так гордо і суворо звучать останні слова матері: «За що вони його вбили — про це кожен знає».

В 30-х роках на західноукраїнських землях були особливо поширені революційні пісні антиурядового спрямування, складені на мотиви народних пісень. Такими піснями зокрема були «Верховино, світку ти наш», складена на мотив відомої однойменної пісні; на мотив «Як засядем, браття, коло чари...» були складені пісні «Як підемо, браття, на Варшаву», «В нашій Польщі повно криміналів»; на мотив пісні «Чуєш, брате мій», складено пісню «Видиш, брате мій» і т. д.

Авторами цих переробок були західноукраїнські революційні поети, що входили до літературної організації «Західна Україна», а також передові західноукраїнські робітники й селяни, політичні в'язні. Нам пощастило записати кілька варіантів названих пісень у Ровенській, Волинській та Івано-Франківській областях.

Так, пісню «Верховино, світку ти наш» записано в м. Івано-Франківську від Гучка Ігоря Федоровича, 1918 р. н.; пісню «Гей підемо, браття, на Варшаву» записано від Богуті Віталія Захаровича; 1912 р. н., жителя м. Дубно, Ровенської обл.; пісню «В нашій Польщі повно криміналів» записано в с. Личани, Цуманського р-ну, Волинської обл., від Сосницького Віталія Максимовича, 1913 р. н.

Серед учасників революційного підпілля були поширені пісні «Голово, ти моя нелегальна», «Неправда», «Поросли вже бур'янами ті стежки», «Тихше, тихше» та ін. Першу написав О. Гаврилюк, другу — в'язень ровенської тюрми Юхим Куйбіда, третю — П. Козланюк, автор останньої — невідомий. (За змістом виходить, що остання пісня була складена політичним в'язнем в тюрмі).

Пісня «Тихше, тихше» нагадує, що підпільна боротьба вимагає сталевих сили, хоробрості і витримки.

Тихше, тихше!
Всі турботи геть в цю ніч!
Завтра може у цю пору
До нас друзі всі прийдуть,
А, можливо, у цю пору
Нас в кайдани закують.

Тихше, тихше!
Всі турботи геть в цю ніч!
Завтра може у цю пору

У нас буде свій ревком,
А можливо у цю пору
Ми за грати всі підем.

Тихше, тихше!
Всі турботи геть в цю ніч!
Завтра може у цю пору
У нас буде свій чека,
А можливо у цю пору,
Вража нас уб'є рука.

(Записано від Шестерини Марфи Климівни, 1909 р. н., жительки с. Новосичі, Цуманського р-ну, Волинської обл.).

Багато славних сторінок історії революційної боротьби Західної України належить комсомольцям і молоді. Складовою частиною цієї боротьби були виступи революційно настроєних юнаків і дівчат проти панської влади і церкви. Комсомольці розповсюджували листівки і прокламації, в яких викривалась підла роль релігії і духовенства. Так, в церквах Дубнівського, Олицького, Почаївського та інших повітів під час церковної відправи на великдень 1939 р. були розкидані листівки з закликами: «Геть релігійну отруту народу!», «Геть колонізацію українських шкіл!», «Вимагаємо українських шкіл без релігії!». Тоді ж під мурами церков, як грим з неба, пролунала антирелігійна пісня «І піп, і ксьондз, і рабин...», перейнята з Радянської України. (Нами записано варіант цієї пісні від Станкевич Варвари Олексіївни, 1898 р. н., жительки м. Почаїв, Тернопільської обл.).

Глибоким оптимізмом, вірою у визволення західноукраїнських трудящих з-під польсько-шляхетського гніту, життєутвердженням сповнені революційні пісні. Народ, який в неволі не здався, не став на коліна перед загарбниками, сміючись смерті в вічі, заявляв:

Не дждетесь ви, катюги,
Знушатись над нами,
Час прийде, пора настане —
Помстимось над вами...
Розлетяться ваші тюрми
Із вами, катами!

(Записано від Денисюка Савостіана Арсеновича, колишнього члена КПЗУ, 1914 р. н., жителя с. Дідичі, Цуманського р-ну, Волинської обл.).

І такий час прийшов. У вересні 1939 року Червона Армія визволила західноукраїнські землі. Розлетілись панські тюрми, було скинуто панське ярмо. Трудящі західних земель України назавжди влилися у велику сім'ю щасливих і рівноправних народів Радянського Союзу, які впевнено йдуть до вершин комунізму.

М. І. Дубина

СТОРИНКИ ДРУЖБИ НАРОДІВ КОМІ ТА УКРАЇНИ

Два братні народи — комі-зиряни і комі-перм'яки — здавна підтримували дружні зв'язки з багатьма народами нашої країни, в тому числі й з українським. Ці зв'язки знайшли відображення у фольклорі. На жаль, фольклорні матеріали на цю тему й досі не зібрані, не систематизовані і не вивчені. Тому навіть той невеликий матеріал, який ми зібрали за останні двадцять років, становить безсумнівну наукову цінність.

У дореволюційний час реакційні вчені вважали комі-зирян і комі-перм'яків інтелектуально відсталими народами, нездатними до творчості. Наприклад, професор С. В. Єшевський з дивічною зневажливістю писав, що «фінське або чудське плем'я (тобто зиряни) мало чим заявило своє право на ім'я народу історичного» (журн. «Вестник Европы», 1866, № 1). В такому ж дусі висловились буржуазні вчені й про комі-перм'яків. Апологет великодержавного шовінізму Х. Мозель твердив, нібито комі-перм'яки, «володіючи такою ж фізичною силою, як і росіяни», «далеко перевершують їх у ледарстві», крім того, вони начебто «надзвичайно злі і мстиві», відзначаються надзвичайною тупістю («Материалы для географии и статистики

России, собранные офицерами генерального штаба. Пермская губерния», ч. I. Составил генерального штаба подполковник Х. Мозель, СПб, 1864, стор. 337).

Ця вульгарна точка зору так вкорінилась в офіційній російській науці, що навіть у ґрунтовній багатотомній праці «Россия» (за редакцією відомого вченого-географа П. П. Семенова-Тян-Шанського) відзначалося, що «духовне обличчя перм'яків уявляється досить тьмяним, позбавленим майже всяких оригінальних і сильних рис» («Россия. Полное географическое описание нашего отечества», т. V, СПб, 1914, стор. 227).

Те, що С. Єшевський, К. Попов, Х. Мозель, М. Рогов, В. Янович, Я. Камасинський та ін. хотіли обґрунтувати наукоподібною писаниною про природу обмеженість маленьких народів, начебто нездатних до творчого мислення, О. О. Фет намагався ствердити своїми віршами

В сиртах не встретишь Геликона,
На льдинах лавр не расцветет,
У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет.

(А. А. Фет, Полное собрание стихотворений, т. I, Издание А. Ф. Маркса, СПб, 1901, стор. 88).

Не маючи ніякого уявлення про киргизів, їх історію, побут та мову, не знаючи чим були для них сирти, Фет навіть не підозрював, що саме в сиртах великого Тянь-Шаня киргизський народ створив свою яскраву, самобутню поезію — зокрема безсмертний «Манас», який стоїть поряд з «Іліадою» і «Одіссеєю». Що ж до комі-зирян, то тут Фет виявив ще більшу необізнаність. Він не мав ні найменшого уявлення про те, що комі-зиряни мали чарівну уснопоетичну творчість, своєрідну і хвилюючу, що народ висунув із свого середовища видатного поета Івана Куратова, який був чудовим перекладачем на комі-зирянську мову Пушкіна, Крилова, Кольцова, Лермонтова та інших російських письменників, знав європейські, східні та угро-фінські мови і переклав на мову комі-зирян Гейне, Шіллера, Беранже, Вольтера. Перекладав він також античних поетів, у тому числі Анакреона; при цьому зумів зберегти ідейний зміст і багатство барв оригіналу, що відзначали авторитетні угро-фінознавці.

Варта уваги та обставина, що Куратов був добре обізнаний з творчістю Фета, тоді як останній ніякого уявлення про Куратова не мав, хоч з чванливістю великодержавного шовініста твердив, що «до зирян Тютчев не прийде». А тим часом Куратов перекладав кращі вірші О. О. Фета на комі-зирянську мову і справедливо критикував його російські переклади Анакреона.

Те, про що не знав, але мусив би знати Фет ще задовго до появи Івана Куратова, зумів збагнути видатний російський критик, журналіст і етнограф Микола Іванович Надеждин, який був засланий самодержавством в комі-зирянський край (м. Усть-Сисольськ) за опублікування «Філософічного листа» П. Я. Чаадаєва на сторінках редактованого ним журналу «Телескоп». Близько трьох років (1836—1839 рр.) Надеждин вивчав мову, культуру й побут комі-зирян і прийшов до висновку, що цей народ обдарований, поетичний. В комі-зирянах М. І. Надеждин побачив побратима російського народу (див. альманах «Утренняя заря», СПб, 1839, стор. 281), помітив прагнення комі-зирян до дружби народів і братерських зв'язків з російським народом. У своїй статті «Народна поезія у зирян» М. І. Надеждин писав: «Вивчаючи зирян, я з ними зблизився і здружився... зиряни народ чудовий» (там же, стор. 266); він підкреслював, що в комі-зирянській народній творчості «в життя, в вираз, в чарівна краса!» (там же, стор. 282).

Коли В. Г. Белінський прочитав цю статтю, він високо оцінив її і висловив жаль, що в ній «шановний автор більше говорить про засоби, через

які він познайомився з поезією зирян, ніж про саму поезію їх» (В. Г. Белінський, Полное собрание сочинений, т. IV, СПб, 1901, стор. 87). Белінський співчутливо ставився до притічених царизмом комі-зирян і, як бачимо із його висловлювання, дуже хотів якнайповніше знати його уснопоетичну творчість.

Царизм і його апологети та трубадури розпалювали національну ворожнечу між народами, але всупереч їм прогресивні діячі дуже багато сил віддавали зміцненню дружби народів. Прикладом цього є діяльність О. І. Герцена, М. І. Надеждіна, Ф. М. Решетнікова та ін. В одному ряду з ними стоять видатні українські революційні демократи Тарас Шевченко, Павло Грабовський, Іван Франко. Так, наприклад, коли українські націоналісти почали цькувати Марка Вовчка за те, що вона ніби знехтувала українською мовою і тому стала писати свої твори російською мовою, Тарас Григорович мужньо заявив: «Да хай Марко Вовчок пише хоч по-самоєдськи, тільки б в її писаннях була правда» (журн. «Основа», 1861, № 6, стор. 6).

Комі-зирянський народ з великою пошаною ставився до великого Кобзаря і його творчості. Свідчення про це можна знайти в творах Івана Куратова, В. О. Савіна, В. Т. Чистолева та ін. Іван Куратов любив і знав Україну, її літературу і фольклор. Про це говорять його переклади поетичних творів Т. Г. Шевченка і ряд його віршів, написаних за мотивами української народної творчості.

Цю славу традицію дружби продовжували й наступні покоління письменників комі-зирянського народу, особливо в роки революції. Досить пошлатись на комі-зирянського письменника Віктора Олексійовича Савіна (пронього див. А. К. Микушев, Песенное творчество народа коми, Сиктивкар, 1956, стор. 89—90, 100, 107; А. Осипов, Песни народа коми, журн. «Советская музыка», 1959, № 11, стор. 94—99). У 1911 році в пошуках шматка хліба майбутній поет іде на Україну, де працює службовцем на рудниках аж до Великої Жовтневої революції, оволодіває українською мовою. Із епістолярних матеріалів поета видно, що Україна та її фольклор зробили на Савіна глибокий вплив. Він писав: «Життя на Україні справило на мене сильне враження. Інколи й тепер я згадую її природу й ніби сную за нею. Чарівна, м'яка, музикальна мова, веселощі, співи, ігри української молоді, танці тропака і гопака ніби сьогодні ще стоять перед моїми очима» (Небдинса Виттор, Гижод Чукор, т. 1, Сиктивкар, 1931, стор. XXVIII).

До числа перших творів Савіна слід віднести п'єсу, написану ним українською мовою. Досконало вивчивши українську мову, він мав змогу читати в оригіналі Т. Г. Шевченка, що зробило вплив і на його творчість. Так, у вірші, проїнятому високим духом оптимізму, «На майбутнє» («Водзокежло») поет ставить епіграфом слова Шевченка: «Як умру, то поховайте мене на могилі». У великого Кобзаря Савін навчився відчувати й розуміти всю задушевність української пісні, її високий гуманістичний пафос і спрямованість проти соціального зла.

Савін не тільки поет, драматург, критик і фольклорист, а й обдарований композитор. Відсутність професійної композиторської виучки, зрозуміло, відбилася на його творчості, але не позбавила її мелодійної свіжості. Обробляючи народні пісні, він перевтілював багато українських мотивів, надаючи їм самостійного комі-зирянського національного звучання. Наприклад, мелодія пісні «Світла зіронька» («Югд кодзув») співзвучна українській пісні «Світи, світи, місяцю». Глибокий знавець комі-зирянської народної творчості О. Осипов відзначив, що пісня Савіна «Світла зіронька» — одна з найпоширеніших у народі. Вона завоювала популярність завдяки свіжості інтонацій, зворушливому сюжетові, типовому для традиційної народної лірики (А. Осипов, Песни народа коми, журн. «Советская музыка», 1959, № 11, стор. 97).

Ще більше враження справила Україна на комі-зирянського письменника: Веніаміна Тимофійовича Чистолева (Тима Вень). Чистолев полюбив україн-

ську усно-поетичну творчість і з великою увагою вивчав її краді зразки. До перших його творів слід віднести жартівливу пісню «Муха і комар» («Гута номья») і вірш «Десь серед зеленої трави» («Конко, веж турун пове»), написані поетом за мотивами українських народних пісень. Характерно, що в наступних творах В. Чистолева неважко виявити вплив, стиль і ритміку українських пісень. Добре володіючи українською мовою, Чистолев збагатив народнопоетичний репертуар комі-зирянської поезії перекладами віршів Т. Г. Шевченка на мову комі.

Комі-зирянські фольклористи мають переконливі докази того, що у фольклор народів комі проникають мотиви української усної поетичної творчості. Ще в 1926 році П. Анісімов, який разом з В. Савіним збирав і вивчав музичний фольклор комі-зирян, відзначав, що великою популярністю в народі користується «наслідування української пісні з «Кобзи» і «Бандури» Давидовського — «Міча нывзас», «Горос чужомзас» та ін.» (П. Анисимов, Музыкальная этнография коми, журн. «Коми просвещенец», 1927, № 4, стор. 43).

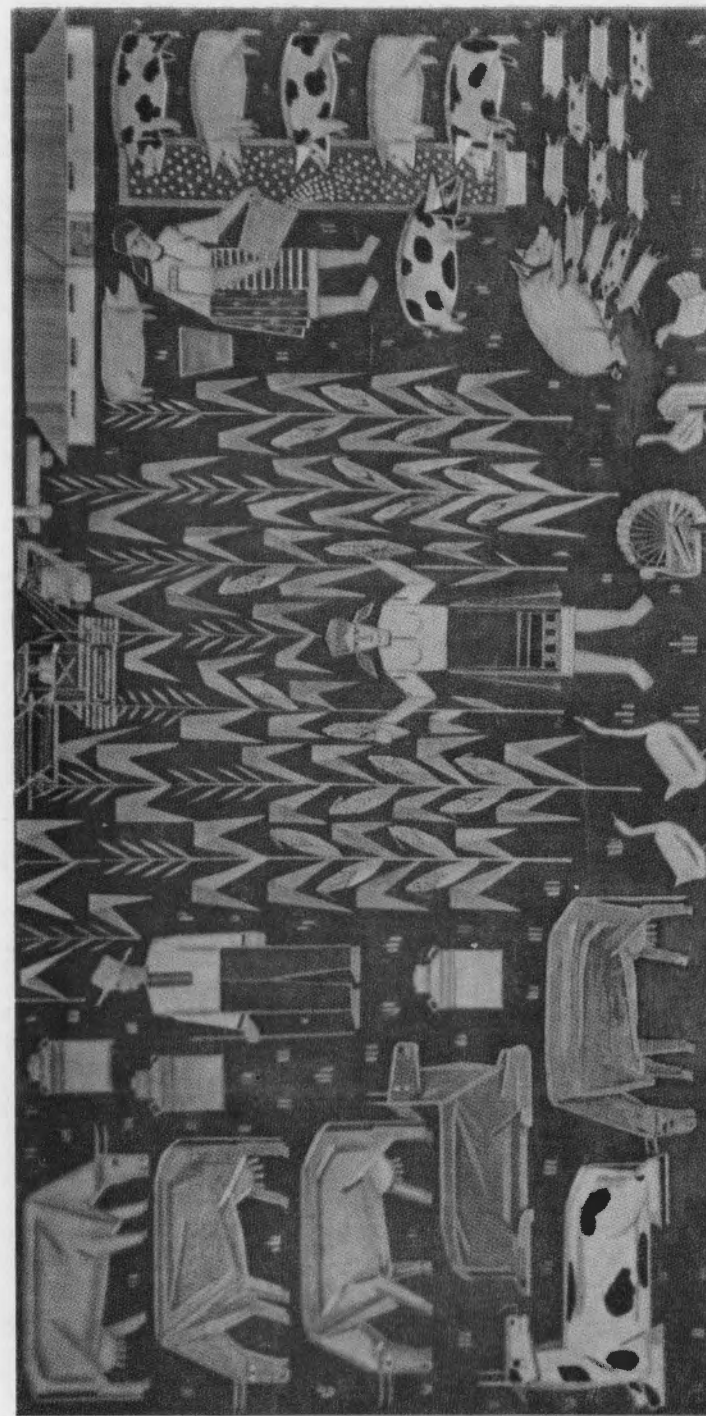
У сусідстві з комі-зирянами на Уралі багато віків живе й трудиться комі-перм'яцький народ, близький комі-зирянам спільністю історичної долі, мови, побуту і національними особливостями. З далекої давнини до наших днів комі-перм'яцький народ доніс свої краді думки і сподівання, втілені в його усно-поетичній творчості. Сивий Урал був свідком добросусідських відносин і зв'язків комі-перм'яків із Руссю. Це яскраво відображено в багатирському епосі «Кудим-Ош і його син Пера-богатир». Не тільки вождь комі-перм'яків Кудим-Ош іде в Київ до князя Володимира, щоб встановити дружбу, а і його син-богатир Пера, за прикладом батька, йде в Київ на допомогу руським і знищує ненависного змія.

З великими труднощами нам вдалося зібрати зразки цього стародавнього, майже всіма забутого епосу. Адже етнографи, фольклористи і краєзнавці (М. Рогов, В. Янович, Я. Камасинський, К. Жаков, М. Белдицький, І. Смирнов та ін.) всіляко ігнорували комі-перм'яцький епос «Кудим-Ош» і його високі соціальні ідеї. Це підтверджується тим, що з обслідуваної дожовтневої літератури нам вдалося виявити лише близько двадцяти незначних і здебільшого переколючених переказів та заміток про Перу-богатиря, десять опублікованих легенд про Чудську дівцю (Віджо), приблизно стільки ж публікацій і заміток про Полюда-богатиря і дві-три невеличких згадки про брата Пери — богатиря Мизю.

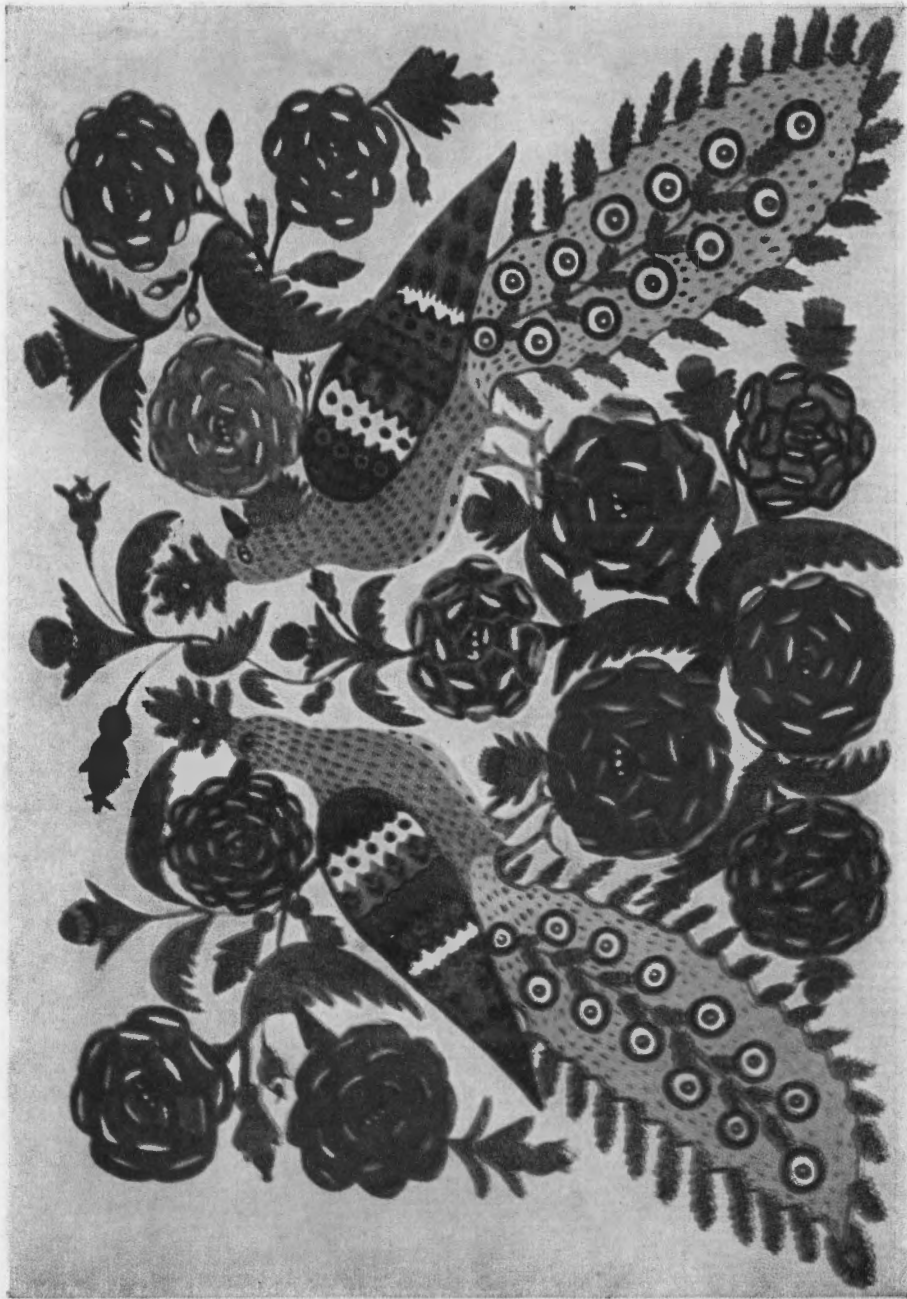
Щодо легендарного вождя комі-перм'яцького народу Кудим-Оша, то, переглядаючи величезну кількість літератури (за 200 років), нам вдалося виявити лише незначні зауваження професора М. Малієва про Кудим-Оша («Труды общества естествоиспытателей при Казанском университете», т. XVI, вип. 4, Казань, 1887, стор. 14), кілька слів, кинутих мимохідь в лінгвістичному аспекті професором І. Смирновим («Известия общества археологии, истории и этнографии», т. IX, вип. 2, Казань, 1891, стор. 84, 88—89, 118—119), і порівняно невеликий фрагмент О. О. Кічигина, «облітературений» в дусі казенної історіографії («Пермские губернские ведомости», 23 серпня 1915 р.). Ці рідкісні матеріали в 1945 році були нами вперше введені у науковий ужиток.

Згадані автори, як правило, переколючували ідейні тенденції і політичний зміст відомих їм фрагментів цього комі-перм'яцького епосу, особливо ідею дружби народів, у тому числі дружбу комі-перм'яків з українським народом.

Лише після Жовтневої революції вивчення епосу «Кудим-Ош» значно поліпшилося. Фрагмент про Перу-богатиря і висловлювання про нього більше сорока разів друкувались у пресі. Дещо публікувалось про Полюда-богатиря. Але найбільшою подією щодо цього була публікація значних уривків епосу «Кудим-Ош і його син Пера-богатир», записаних О. О. Крутецьким, чий та-



Поєма про кукуруду. Інкрустація соломкою. Робота О. Ф. Саєнка.
(м. Борзна, Чернігівської обл.), 1962.



Павичі. Декоративна композиція. Робота народного майстра М. А. Приймаченко (с. Боготія, Київської обл.). 1960.

лант був належно оцінений О. М. Горьким (див. про це лист Г. П. Шторма до автора цих рядків від 3 травня 1961 року; особистий архів автора).

Заслуга О. О. Крутецького полягає в тому, що він відшукав найстарішого виконавця «Кудим-Оша», прославленого барда комі-перм'яцького народу Пимена Матвійовича Яркова. Невипадково в редактуванні і публікації його записів брали діяльну участь П. П. Бажов і уральський літературознавець О. С. Ладейщиков (див. «Литературный альманах», Свердловськ, 1936, стор. 178—185).

Те ж саме слід сказати про найстарішого літератора Є. Г. Лундберга, який відредагував записи О. О. Крутецького та з своєю передмовою опублікував великі уривки «Кудим-Оша» на сторінках альманаху «Дружба народів» (1940, кн. V, стор. 269—298).

Проте це був тільки початок великої роботи. Протягом наступних двадцяти років нам удалося зібрати надзвичайно цінні матеріали відносно цього монументального епосу. Мова йде про автографи записів «Кудим-Оша» О. О. Крутецького (зі слів П. М. Яркова з Кудимкара; помер у 1935 р.), І. І. Лунегова (зі слів Ларіона Петрова з с. Ошиба; помер у 1913 р.), М. Л. Баталова (зі слів С. К. Надимова з с. Серва; помер у 1930 р.), С. Г. Соколової (зі слів Г. М. Путилової з м. Пермі; померла в 1961 р.). Поряд з цим ми збрали матеріали від сучасних оповідачів І. І. Лунегова (з м. Кудимкара), О. Д. Денисова (з с. Пешнігорта) і Ф. Д. Зубова (з с. Верх-Іньви), а також В. І. Сисолетіна (з с. Ленінська), який ще в роки молодості, задовго до Жовтня, і значно пізніше не раз слухав розповіді про Кудим-Оша у виконанні свого діда, батька та оповідача П. М. Яркова (див. С. Г. Лавров, Образ народного богатыря в коми-пермяцком фольклоре, журн. «Литературный Урал», 1943, червень).

Не менш цікавий космогонічний фрагмент епосу, записаний популярним на Уралі драматургом і актором М. П. Свечковим зі слів старого комі-перм'яка з с. Кекур. Більшість цих творів відображає дружбу Кудим-Оша й Пери-богатыря з українським народом.

Слід відзначити, що ці унікальні матеріали, яких покищо немає в Москві, Ленінграді, Пермі і Коми-Перм'яцькому національному округу, зберігаються на Україні.

Богатырський епос «Кудим-Ош» — монументальний твір стародавньої комі-перм'яцької усно-поетичної творчості. Це найяскравіший сяючий алмаз в короні народної поезії комі-перм'яків. Весь цей богатырський епос пройнятий одним почуттям — любов'ю комі-перм'яцького народу до Батьківщини і праці, бажанням жити по-мирному з іншими народами.

Комі-перм'яки протягом століть були зв'язані братерською дружбою з великим російським народом. Цілком закономірно, що ця дружба поширювалася і на братній український народ, що близький російському народові характером і мовою.

Ідея дружби комі-перм'яцького народу з українським народом своїм історичним корінням сягає глибокої давнини і підтверджується комі-перм'яцькою народною творчістю, архівними матеріалами і науковою літературою.

Передові прогресивні діячі Росії й України співчутливо ставились до комі-перм'яцького народу, виступали на його захист. Яскравим прикладом цього може бути опублікування «Современником», керованим Некрасовим, «Підлиповців» М. Ф. Решетнікова (журн. «Современник», 1864, кн. III і IV), підтримка «Колоколом» аграрного виступу в Іньвенському краї («Колокол», № 134, 22 травня 1862 р.), висока оцінка «Підлиповців» Решетнікова українськими революційними демократами П. А. Грабовським (журн. «Жите і слово», 1895, т. III, стор. 317) та І. Я. Франком (див. Іван Франко, Твори в 20-ти томах, т. III, Держлітвидав, К., 1953, стор. 92—93).

Тема дружби народів, зокрема братерська дружба комі-перм'яків з ук-

раїнським народом, відображена у фольклорі, який виник до середини XIX ст., в нерозривному зв'язку з його антикріпосницькими мотивами. Це підтверджує богатырський епос «Кудим-Ош». Головний герой твору — Перу охарактеризований не тільки як поборник дружби комі-перм'яцького народу з українським, а й як народний заступник кріпосних комі-перм'яків у їх боротьбі проти графів Строганових (див. «Коми-пермяцкие народные предания о Пере-богатыре», Кудимкар, 1956, стор. 35—38).

Варто також згадати популярну легенду «Настенька Радостева». В цій легенді, проникнутій драматизмом, прославлений російський зодчий Андрій Воронихін виступає як син кріпосної комі-перм'ячки Марфи Чероєвої, жінки надзвичайної краси, яка стала жертвою розбещеності графа Строганова. Там же розповідається, як Воронихін довгий час подорожував по Україні, захоплювався її чудовими краєвидами й полюбив український народ. (Переказ «Настенька Радостева» записав С. Г. Лавров зі слів Г. М. Путилової навесні 1942 р. в м. Пермі, а також М. Л. Баталов восени 1928 р. зі слів С. К. Надимова в с. Велика Серва, Кудимкарського р-ну; архів автора).

Нам пощастило знайти цінні архівні й літературні джерела, що стверджують історичну достовірність змісту даних переказів (див. про це також Р. А. Крутецкий, Е. Лундберг, Крепостные искусники Строганова, журн. «Штурм», 1935, № 7—8, стор. 122—127). З цих матеріалів видно, що навесні і влітку 1786 р. Андрій Воронихін дійсно мандрував по Україні і довго жив у Києві. Ж. Ромм в березні того ж року писав графу О. М. Строганову: «Ми будемо подорожувати запросто, ми беремо з собою Андрія (Воронихіна)...» (див. про це матеріали в альманасі «Прикамье», 1947, № 9, стор. 124).

Слід визнати, що зв'язки передових українських діячів з комі-перм'яцьким народом ще зовсім не досліджені. Тим часом є чимало цікавих матеріалів з цього питання. Наприклад, Микола Гулак — член і організатор Кирило-Мефодіївського братства, відбував заслання у Пермі (матеріали про це див. у Пермському облдержархіві, ф. 29, оп. 3, спр. 617), де він служив у губернському статистичному комітеті. Згаданий комітет у 1850-х рр., коли там був М. Гулак, приділяв багато уваги етнографічному обстеженню населення Пермської губернії, а тому не виключено, що М. Гулак добре знав комі-перм'яків та їх фольклор. Але це питання чекає ще свого дослідження.

Жовтнева революція принесла народам Росії соціальне і національне визволення. У братерській сім'ї народів Радянського Союзу розквітло життя комі-перм'яцького народу, розквітла його культура. Радянська усна поетична творчість комі-перм'яків барвиста і яскрава. Про це свідчить різноманітність її жанрів: казки, пісні, частушки, прислів'я та приказки (див. Т. В. Сторожев, Коми-пермяцкий фольклор (дореволюционный и советский), вип. I, Кудимкар, 1948).

Комі-перм'яки з любов'ю ставляться до братньої української народної творчості та літератури. Відомий поет Микола Попов переклав на комі-перм'яцьку мову такі твори, як «Заповіт», «Сова», «Сон», «Реве та стогне Дніпр широкий» Тараса Шевченка, «Партія веде» Тичини та ін.

Комі-перм'яки охоче співають українські народні пісні. В селі Юсьва нами записано від Ганни Євламівни Корольової пісні «Заповіт», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Зозуленька», «Повій, вітре, на Україну», «Ой, лопнув обруч» та ін. Усі ці твори мало чим відрізняються від тих, які побутують зараз на Україні. (Ці матеріали зберігаються в архіві Пермського облнаркому Будинку народної творчості). Ще в далекому минулому ці пісні принесли сюди з собою українці. Вони здавна осіли на цих землях, здружилися з комі-перм'яками і познайомили їх з своїми казками, мудрими прислів'ями та приказками. Про останнє наочно свідчить поширення серед комі-перм'яків с. Савино популярного сатиричного українського оповідання про губернатора

«Бик у людях» (див. зб. «Українська народна сатира та гумор», Львів, 1957, стор. 30—31).

Комі-перм'яки, які не менше за українців зазнавали нечуваних утисків від пермського губернатора, жандармерії та урядників, з охотою підхоплювали українську політичну сатиру, що озброювала їх на боротьбу проти самодержавства і династії графів Строганових («Бик Мишка». Записала Надимова зі слів В. І. Баталова з с. Савино; див. архів фольклорних матеріалів Комі-Перм'яцького музею ім. Суботіна-Перм'яка).

Ще більше зміцніла ця дружба в роки соціалістичного будівництва. Найяскравішим прикладом тут може бути дружба комі-перм'яцького оповідача І. І. Лунегова з українським оповідачем Москаленком, що помер у 1940 році. В с. Миси далекого Гайнського району Комі-перм'яцького краю осів нащадок українських політичних засланих, вигнаних царатом з України. Він полюбив комі-перм'яцький народ і його фольклор. Особливо зацікавив його героїчний епос «Кудим-Ош», в якому так просто й широко оспівувалась дружба народів. Оповідачеві Москаленку сподобались образи Кудима й Пери тому, що легендарні богатырі полюбili землі стародавнього Києва, вільного Новгорода й славетної Москви. За спогадами І. І. Лунегова, Москаленко чудово знав і виконував епос «Кудим-Ош», ідеї якого були співзвучні його мріям і сподіванням (див. І. І. Лунегов, Автографи й матеріали; особистий архів автора).

Все, що тут з'ясовано іноді лише побіжно, потребує дальшого поглибленого вивчення. Але для цього фольклористам України, Комі АРСР і Комі-Перм'яцького національного округу необхідно зібрати, систематизувати і науково дослідити всі фольклорні матеріали, що відбивають братерську дружбу і культурні взаємини комі з українським народом.

С. Г. Лавров

З ІСТОРІЇ ЗБИРАННЯ І ВИДАННЯ ФОЛЬКЛОРУ БУКОВИНИ

Перекази гуцулів-верховинців, їхні коломийки, пісні, легенди, казки, приказки здавна привертала увагу до себе і до захованої в густій зелені Карпат і Придністрянщини частини української землі — Буковини. У різні часи красою буковинського народного мистецтва захоплювалися батько української класичної музики Микола Лисенко, славетні співачки С. Крушельницька та Ф. Лопатинська, відомий угорський композитор і піаніст Ференц Ліст, чеський вчений фольклорист і етнограф Франтішек Ржегорж, знаменитий скрипаль Ян Кубелік та ін. Буковинська пісня розповідала Юрію Федьковичу, Івану Франкові, Михайлові Коцюбинському про тяжку долю трудящих, їхні прагнення до щастя і волі. Саме тому вони з таким захопленням збирали і популяризували буковинський фольклор.

Іх приклад наслідували відомі письменники: Є. Ярошинська, О. Маковей та О. Кобилянська. В автобіографії Євгенії Ярошинської читаємо: «Займала-м ся збиранням народних пісень буковинсько-руського народу. При сій нагоді відкрився мені весь скарб народної словесності, вся краса народної мови і поезії. Я пізнала, що сей наш народ, який другі народи називають некультурним, має великі інтелектуальні здібності, котрі нема кому розвивати, бо ледве хто ему сприяє. Зібравши 450 пісень, післала-м їх до «Імператорського Русского Географического Общества» в Петербурзі; се наділило мене за мій труд великою срібною медалею і обіцяло той збірник видрукувати...» (Євгенія Ярошинська, Твори, Держлітвидав, К., 1958, стор. 369).

Одночасно Є. Ярошинська прагне познайомити і представників інших народів з фольклором та побутом Буковини. В листі до М. Павлика від 6*

2 травня 1889 р. вона пише: «Посилаю Вам для д. Ржегоржа кілька писанок з нашого закутка. Чей же цікавою буде для Вас народна поговорка о писанках, яку я сего великоддя від многих селян чула... Посилаю Вам також і оден вишиваний взір для д. Ржегоржа» (Там же, стор. 378).

Невдовзі вона надсилає фольклорно-етнографічні матеріали для музею в Прагу, а незабаром за ініціативою Ржегоржа їде на одну з виставок. Наслідком цієї поїздки була цікава стаття Є. Ярошинської «Спомини з подорожі до Праги», надрукована в газеті «Буковина» (1891, ч. 26).

Велику фольклористичну роботу проводив письменник, публіцист та громадський діяч Осип Маковей, що відомий не лише як записувач, але й дослідник народної словесності (див., наприклад, його статтю «Рекрут» в газеті «Буковина», 10 жовтня 1895 р.).

З глибокою любов'ю ставилася до фольклору Буковини Ольга Кобилянська. Одним із свідчень цього є її листи до Ф. Ржегоржа, написані в 1893—1899 рр. В них О. Кобилянська не лише розповідає про свою громадську та літературну працю, а й висловлює думки про фольклор, про вивчення народної творчості рідного краю.

Вивчення народних пісень, легенд, переказів у значній мірі сприяло формуванню письменниці як майстра реалістичного змалювання життя трудящих. Народна пісня надавала їй творчої наснаги. У своїй автобіографії «Про себе саму» О. Кобилянська зауважує, що коли у 1903 р. болгарський письменник Петро Тодоров «звернув мою увагу на народні пісні, їх багатство і свіжість... я остановилася над його висловленими переді мною думками і написала «У неділю рано зілля копала» (О. Кобилянська, Твори, т. 3, Держлітвидав, К., 1956, стор. 563).

Значну увагу збиранню народно-поетичної творчості приділяв поет і композитор Ісидор Воробкевич. Його записи особливо цінні, зокрема, тим, що більшість з них точно відтворюють музичні особливості буковинського фольклору.

Фольклорна робота на Буковині не була, безумовно, справою лише письменників, хоч саме вони йшли в перших лавах ентузіастів збирання словесної і музичної народної творчості. Багато корисного в збиранні буковинського фольклору зробили Григорій Купчанко, який видав у Києві 1875 р. цікаву книгу «Некоторые историко-географические сведения о Буковине», Г. Орлецький, О. Орлецька, О. Тимінська, Г. Шевчук та багато інших.

З встановленням Радянської влади на Буковині всім трудящим відкрилися широкі можливості для культурного розвитку і художньої творчості. Вже в перші роки Радянської влади у Чернівцях було видано альманах «Вільна Буковина», на сторінках якого опубліковано чимало зразків старовинного буковинського фольклору. В альманасі післявоєнного періоду «Сонце над Карпатами» було надруковано ряд народних пісень і коломийок: «В горах Карпатах», «Йде дощ на негоду», «Зелена Буковина», «Коломийки», «Буковинські рідні гори» та ін. Поряд з публіцистичними матеріалами про життя, побут і культуру рідного краю, оригінальними творами місцевих літераторів в обласній газеті «Радянська Буковина», а також в районних газетах друкуються численні записи усної народної творчості.

Записування і вивчення мистецької спадщини стає першочерговою справою учбових та культосвітніх закладів Радянської Буковини. Чернівецький державний університет споряджує експедиції збирачів фольклору. Історико-краєзнавчий музей, обласний Будинок народної творчості та інші культосвітні заклади скеровують діяльність великого загону краєзнавців-любителів. Важливого значення в цей час набуло вивчення і збирання рукописів фольклористів минулого. Адже багато з них, зазнаючи переслідувань з боку окупаційної влади, не могли публікувати зібраних матеріалів.

За десять повоєнних років у фондах обласного Будинку народної творчості зібралася чимало літературно-музичних творів місцевих поетів і ком-

позиторів та записів народно-поетичної творчості. З цих матеріалів у 1957 році наукові працівники Чернівецького держуніверситету разом з Будинком народної творчості уклали збірник «Буковина в піснях». У тому ж році ОБНТ випускає збірник «Самодіяльна естрада», а в наступному — «Буковинська естрада» та «Буковинська весна», де поряд з оригінальними творами колгоспних і робітничих поетів та музикантів друкуються нові записи сучасних пісень, коломийок, частушок. Значне місце для них відводиться і в «Репертуарних листівках», що видаються двічі-тричі на рік.

Обласний Будинок народної творчості об'єднує фольклористів-збирачів і скеровує їх діяльність. З цією метою на початку 1959 року було організовано обласну секцію фольклористів, а в районах при Будинках культури — районні секції, в які увійшли місцеві поети, композитори, музиканти, співаки, вчителі, ентузіасти культосвітньої роботи. Кожен з них в свою чергу мав власний актив записувачів, зокрема в селах.

Вирішення організаційних питань дало можливість не тільки скеровувати роботу секцій фольклористів, а й організувати їх навчання, проводити семінари. В районних Будинках культури почало зосереджуватися багато цінних зразків фольклору. Особливо успішно розгорнули збирацьку роботу фольклористи Вижницького, Путильського, Новоселицького і Вашківського Будинків культури. Тільки голова секції фольклористів у Путилі М. О. Ревуцький при активній участі членів секції записав понад 400 пісень, коломийок, легенд, переказів, приказок тощо; секція Вижницького району, яку очолює П. М. Шулик, зробила біля 600 записів; лікар Кельменецької райлікарні Іван Безручко записав понад 800 приказок.

В кінці 1959 року обласний Будинок народної творчості провів Першу обласну конференцію збирачів усної народної творчості, на якій з доповідями про шляхи розвитку радянської фольклористики виступили наукові працівники Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології АН УРСР Г. Сухобрус і А. Гуменюк, наукові працівники Чернівецького держуніверситету Г. Сінченко, О. Романець, А. Коржупова, Ф. Погребенник, а також записувачі П. Шулик, М. Ревуцький, І. Кутень та ін. На конференції були заслухані, зокрема, такі доповіді: «Народно-поетична творчість Радянської Буковини», «Буковинські співанки про Леніна», «Є. Ярошинська — продовжувач справи Ю. Федьковича по збиранню народної творчості Буковини», «Револуційні пісні на Буковині».

У 1960 році в місті Вижниця відбулася Друга обласна конференція фольклористів, на якій основна увага зосереджувалася на питаннях практики збирання народної творчості. Учасники конференції заслухали доповіді: «Комуністична партія у фольклорі Буковини», «Післявоєнна народно-поетична творчість Радянської Буковини», «Образи народних месників» та ін. На конференції було вирішено організувати в районах музеї фольклору та етнології.

Ініціатором цієї справи виступив голова Вижницької районної секції фольклористів, вчитель Петро Мусійович Шулик. Очолювана ним секція за короткий час збрала понад 800 зразків усної народної творчості — легенд, коломийок, пісень, переказів, казок, а також біля 1000 зразків старовинної і сучасної вишивки, різьби та інкрустації по дереву, чеканки на металі тощо. На громадських засадах у Вижниці відкрито музей, вітрини та фонди якого заповнили кращі зразки самобутнього народного мистецтва, зібрані в селах Гуцульщини. Виготовлено карти: «Літературні місця району», «Район в минулому і сучасному», «Походи Олекси Довбуша і Лук'яна Кобилиці» та ін.

Такі ж музеї було намічено організувати в м. Путилі та м. Герца. Гуртківці Путильського Будинку культури порадували трудящих цікавими композиціями «Весілля в горах» і «Свято на полонині»; учасники художньої самодіяльності Герцаївського Будинку культури — вокально-хореографічної композицією «Свято у нашому колгоспі». Все це створено на основі народної

добутової поезії. Чимало попрацювали над записуванням і вивченням буковинських весільних обрядів, звичаїв, пісень також М. А. Андрієвич — завідуюча літературною частиною Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської. Така праця допомогла їй чудово відтворити у своїй п'єсі «Леся» сучасне буковинське весілля. Скористалася М. А. Андрієвич і з досвіду Зіновія Прокопенка, який дуже щедро пересипав свої п'єси буковинським фольклором, а також з досвіду автора майстерної інсценізації повісті О. Ю. Кобилянської «Земля» народного артиста СРСР Василя Василька, який особисто довго подорожував у горах, збираючи і записуючи фольклорно-етнографічні матеріали.

Так званий побутовий фольклор органічно зв'язаний з повсякденним життям трудящих, а тому природно, що збирачі усної народної творчості значну увагу приділяють записам і поширенню сучасних свят та обрядів. Тим вони завдають нищівного удару релігії, яка намагається підкорити своїм канонам окремі традиційні свята і обряди. Ось чому обласний Будинок народної творчості, скеровуючи роботу секцій фольклористів, активізував популяризацію кращих записів традиційних зразків і нових варіантів комсомольсько-молодіжного весілля, свята Нового року, народження дитини, свята врожаю, молоді, весняних та зимових свят.

У 1961 р. обласний Будинок народної творчості провів чергову обласну конференцію фольклористів, присвячену темі «Сучасні свята та обряди трудящих Радянської Буковини». На конференції заслухано і обговорено було такі доповіді: «Сучасне буковинське весілля» (О. Тимофеева), «Сучасне гудульське весілля» (М. Ревуцький), «Деякі особливості традицій сучасних буковинських свят та обрядів» (І. Середюк), «Використання буковинської народно-побутової поезії в драматургії» (О. Романець), «Музичні особливості обрядово-пісенного фольклору Буковини» (О. Тимінська).

Обласна газета «Радянська Буковина» почала систематично публікувати фольклорно-етнографічні матеріали на своїх сторінках. Лише протягом 1962 р. було опубліковано «Сучасне гудульське весілля» (М. Ревуцького), «Свято Нового року» в с. Подвірне, Новоселицького району, «Колгоспні обжинки» в Кіцманському районі (записи І. Сосновського), «Свято плотогонів» (записане М. Ревуцьким) та ін. Обласний Будинок народної творчості випустив спеціальну листівку про сучасне буковинське весілля.

З метою дальшого розгортання збирацької роботи обласний Будинок народної творчості рік у рік оголошує конкурси на кращий запис сучасної пісні, коломийки, легенди, переказу, свята або обряду. Завдяки цьому вдається виявляти все нові й нові цінні фольклорні зразки.

м. Чернівці

Г. І. Сінченко, І. П. Середюк

ВИШИВКИ КИЇВЩИНИ ПЕРЕДЖОВТНЕВОГО ЧАСУ

Одним з найцікавіших видів прикладного мистецтва є вишивка. Поряд з узорним ткацтвом вона знаходила широке застосування в побуті жителів Київщини. Жодна селянська родина не могла обійтись без яскраво вишитих рушників, якими прикрашувалась інтер'єр української хати. Велику роль відігравали вони також при виконанні різних обрядів, про що згадується в народних піснях, переказах тощо.

Рушники, якими прикрашували інтер'єр житла, мали пишні рослинні узори, що розміщувались на краях рушника, займаючи більшу частину тканини. Інші рушники відзначались більшою простотою і скромністю. Поряд з вишитими були поширені також рушники з витканими узорами, розміщеними горизонтальними смугами.

Вишивкою прикрашувались також весільні наволочки, скатерки та інші

предмети домашнього вжитку. Великою витонченістю позначена вишивка народного одягу. Заміжні жінки носили очіпки, які у бідних вишивались кольоровим гарусом, у багатих — суковаткою («Восточнославянская этнография», «Труды Института этнографии АН СССР. Новая серия», т. XXXI, Изд-во АН СССР, М., 1956, стор. 55).

Дівчата носили вишивані хустки, обрамлені вузькою смужкою рослинного орнаменту. Хусткові різки прикрашувались великим квітковим мотивом, а по всьому полю розміщувались дрібні квіти. Хустка, як і рушник, також відіграла важливу роль при виконанні весільних обрядів.

Оздоблювались вишивкою і українські святкові кожухи: прикрасою був рослинний візерунок, вишитий кольоровою гладдю, що розміщувався на правій полі і на всьому подолі кожуха. В кутку правої поли вишивався рослинний мотив у вигляді букета квітів.

Вишивка на жіночих сорочках розташовувалась на рукавах двома рядами. Верхній ряд — полік мав ширину 10—15 см і вишивався рослинним або геометричним орнаментом, а нижній — підполиччя був ширшим. Вишивкою прикрашувалась також поділ жіночої сорочки, а часом комір і манжети. В чоловічих сорочках вишивались манишка, комір і манжети. Характерно, що святковий одяг відзначався більш пишною вишивкою, ніж буденний.

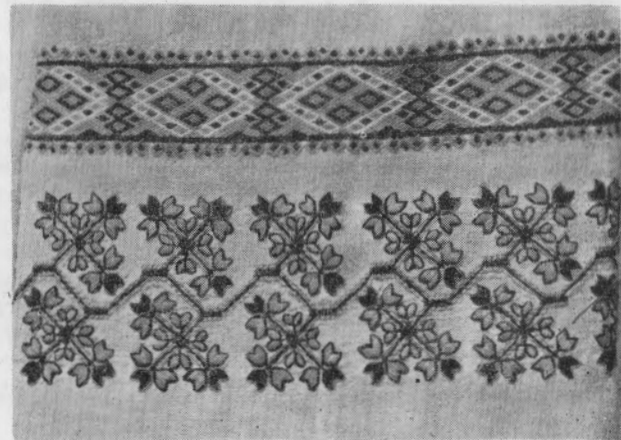
Рушники, скатерки, сорочки, наволочки виготовляли з домотканого полотна, а кожухи та свитки з овечої шкіри, хутра і товстого (грубого) сукна. Для вишивок добирали лляні та бавовняні нитки, а на Уманщині вживались також тонка шерсть, золоті та срібні нитки.

Техніка вишивок Київщини надзвичайно різноманітна, але її можна поділити на дві основні групи: вишивка на судільній тканині та вишивка на тканині, з якої витягували частину ниток. Перша група включає — набірування, гладь, хрестик, низь та ін.; друга — різноманітні мережки й вирізування. Вирізування та набірування, поширилися переважно в центральних районах області, а в інших — всі види застосовувались одночасно.

Вишивкам Київщини властивий рослинний узор, доповнений геометричними мотивами. Візерунки вишивались по пам'яті, кращі зразки передавалися з покоління в покоління. Тому й виробились певні зображувальні мотиви, що, будучи схожими між собою, зустрічаються в найрізноманітніших варіантах. Найхарактерніші з них — ламане стебло, цвіт хмелю, ромби, квадрати і восьмипелюсткові розетки.

Зразком народної вишивки з мотивом ламаного стебла і ромба може бути вишивка жіночої сорочки Київської губернії кінця 19 століття. Тут узор виконано старовинною технікою набірування і гладдю, при чому сам він займає лише незначну частину рукава, оскільки вся сорочка скрадалась керсеткою, яку одягали жінки.

Загальна композиція вишивки рукавів складається з двох смуг — вузь-



1. Зразок вишивки жіночої сорочки кінця XIX—поч. XX ст. Філіал Київського музею українського мистецтва.

Мал. 4
П'єса

кого полика і широкого підполличчя. На полику зображено геометричний узор, складений з ромбів і квадратів. Ритмічно повторюючись, ромби займають всю ширину полика, живописно вимальовуючись білими контурами на барвистому фоні. В кожному великому ромбі міститься чотири маленьких, а весь орнамент облямовується з обох сторін вузькою чорною смужкою та дрібними квадратами. В побудові геометричного орнаменту відчувається ритм взаємно-паралельних ліній, що об'єднує композицію в єдине ціле. Вишивка полика виконана технікою набірування.



2. Жіноча вишита сорочка (с. Оленівка, Васильківського повіту). 1905 р. Філіал Київського музею українського мистецтва.

Завдяки такому гармонійному поєднанню цих елементів досягається певна витонченість і декоративність.

Другий зразок вишивки жіночої сорочки дещо іншого характеру. Він відноситься до початку ХХ ст. і виконаний технікою «хрестик» в селі Оленівка, Васильківського повіту. Вишивка в основному розміщується тут на рукавах, а поділ і комір прикрашені вузькою смужкою рослинного орнаменту. Полик являє собою мотив в'юнкого стебла, у вигини якого вкомпоновано маленькі кружечки, а замість підполличчя на вільному білому фоні розкидано в шаховому порядку восьмипелюсткові розетки. Кожна пелюстка роздвоєна і закріплюється в чотирикутній чашечці в центрі розетки. Білі проміжки всередині кожної пелюстки й чашечки підкреслюють контур візерунка і надають розеткам прозорого вигляду.

Композиція вишивки відзначається чітким ритмом і строгою симетрією в розміщенні мотивів. Весь ефект кольорових поєднань побудовано на контрасті білого й чорного кольорів, що надає вишивці урочистого вигляду.

Геометризацію орнаменту вишивок Київщини (в зв'язку з технікою вирізування) можна спостерігати на фрагменті вишивки рукава жіночої сорочки

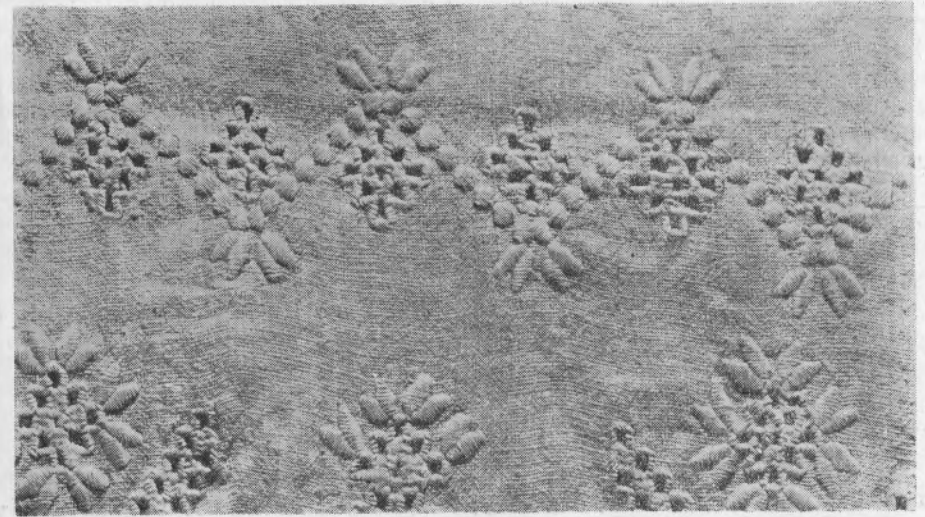
Вишивка підполличчя дещо іншого характеру. Це рослинний узор, вишитий гладдю, в центрі якого горизонтально розміщене ламане стебло з великим стилізованим цвітом хмелю на вигинах. Композиція будується на чіткій симетрії та ритмічному повторенні однакових мотивів, що утворюють довгий ряд у вигляді фризу. Квіти хмелю, спрямовані в різні сторони, підкреслюють ритм хвилеподібного руху стебла.

Незважаючи на те, що рослинний узор має дещо геометризований і стилізований характер, все ж він яскраво відбиває реальний образ буйного в'юнкого хмелю. Коралово-червоні та янтареві-жовті кольори, відтінені чорним, надають вишивці пишного красивого вигляду.

Вишивка полика й підполличчя різна за виконанням. На полику фон барвистий, а вишивка в основному біла; на підполличчі, навпаки — фон білий, а вишивка кольорова.

кінця ХІХ ст. з с. Руде, Сквирського повіту. Тут бачимо той же рослинний мотив ламаного стебла, але в іншому варіанті: він складається з маленьких кружечків. На кожному зовнішньому вигині стебла розміщено 4 листочки, а на внутрішньому — восьмипелюсткову розетку.

Завдяки техніці виконання (вирізування), розетки набули вуглуватих геометричних форм, замість округлих і плавних. Внаслідок ажурності вирізування розетки здаються темними і, виділяючись на білому фоні, надзвичайно збагачують вишивку. Ламане стебло з листочками вишивається гладдю білими нитками на ледь сірому полотні і це створює нижній рельєфний візерунок, за своєю світлотінню близький до народної різьби по дереву.



3. Фрагмент вишивки, виконаної технікою вирізування та гладі (с. Руде, Сквирського повіту). Початок ХХ ст. Філіал Київського музею українського мистецтва.

Різноманітні типи вишивок сформувалися протягом довгого часу і кожний з них несе на собі відбиток місцевих особливостей і давніх традицій, пов'язаних з розвитком вишивального мистецтва. Особливо помітні традиції старовинного шиття ХVIII століття на вишивках рушників. В цьому відношенні характерним є узор рушника Уманського повіту початку ХХ ст. Його виконано технікою гладі та рушникового шва.

Таким рушником прикрашували інтер'єр хати: його вішали на стіну, на ікону чи дзеркало. Вишиті кінці розправлялись для того, щоб видно було узор, а не вишита частина кріпилась до прикрашеного предмета. Композиція орнаменту вишивки побудована на ритмічному чергуванні квітів і листя, згрупованих по обидві сторони вертикального в'юнкого стебла. В центрі рослинного узора — листя овальної форми, між якими чергуються квіти й розетки, близькі до місцевих рослин. По вертикальних краях рушника розташовані шестипелюсткові розетки. Всі квіти й листя зображуються в різних поворотах, що надає загальній композиції певної динаміки.

За рисунком весь рушниковий узор можна розділити на 2 групи: квіти з нечітко вираженою формою та квіти з чітко вираженою формою. Перша група зображень стилізована, що обумовлено технікою виконання — рушниковим швом. Друга дає точне уявлення про зображувану квітку, що обумовлено технікою гладі.

Велику роль в народній вишивці відіграє колір, що особливо необхідний там, де потрібно внести різноманітність в ритмічно повторювані однакові мо-

тиви. Кольорове вирішення таких мотивів плоскіше, в ньому відсутні кольорові нюанси, які передають об'ємну форму предметів.

Основні кольори вишивок Київщини: білий, червоний та синій (з 1880-х років синій колір замінили чорним, оскільки сині нитки дуже швидко ляняли). Зустрічався також і жовтий колір, яким у Київському повіті часом вишивали подоли жіночих сорочок. Вишивки Уманського повіту відзначались темними кольорами, серед яких переважав чорний, що судільною смугою покривав поверхню тканини.

Закінчуючи цей короткий огляд, можна сказати, що характерними ознаками народної вишивки Київщини є: 1) три види композиції: а) рядами у вигляді фриза; б) окремими мотивами з ритмічним повторенням їх та безперервним рослинним стеблом; в) у вигляді поодинокого округлого мотиву; 2) поєднання рослинного орнаменту з геометричним; 3) плоскість зображень; 4) єдність змісту орнаментальних мотивів, взятих з реального життя, але узагальнених і стилізованих у відповідності з вимогами орнаментального мистецтва; 5) простота і витонченість кольорової гами з гармонійним поєднанням фону і вишивки; 6) різноманітність технічних прийомів.

Все це дає підстави вважати, що київська вишивка кінця XIX — початку XX століть зберігає ряд цінних особливостей народного мистецтва, які можуть бути з успіхом використані для дальшого розвитку українського радянського вишивального мистецтва.

Л. Д. Комарова

РОСІЙСЬКИЙ ВЕРХНІЙ НАРОДНИЙ ОДЯГ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТ.

У фондах Державного музею етнографії народів СРСР серед речей, що характеризують матеріальну культуру народів Радянського Союзу, зберігаються багаті колекції російського верхнього одягу. Переважна більшість матеріалу, зібраного протягом перших двох десятиріч XX ст., побутувала в другій половині та в кінці XIX ст., а окремі зразки — в кінці XVIII ст. В описах колекцій зазначено назву, місце й час побутування того чи іншого одягу, вікову і соціальну групу тощо. Зараз у фондах музею зберігається понад 500 анотованих екземплярів верхнього жіночого і чоловічого одягу, різного за якістю і кольором тканини, кроєм, що зумовлено місцем і часом побутування, а також приналежністю до певних груп населення.

Тут ми хочемо подати короткий опис російського верхнього народного одягу, його різноманітність, крій, його особливості в кожному районі, назви і т. ін. протягом другої половини XIX — початку XX ст. Питання генетики, пов'язані з тією або іншою формою одягу, ми не розглядаємо. Для зручності викладу одяг умовно поділено на групи. В основу поділу покладено сезонність одягу (весінньо-осінній і зимовий верхній одяг), що характеризується однорідністю матеріалу і, певною мірою, зовнішнім виглядом та кроєм. Окремо розглядається південноросійський верхній жіночий одяг.

Чоловічий і жіночий верхній одяг був однаковим за кроєм і відрізнявся в основному розмірами та кількістю прикрас. Тому верхній одяг всіх губерній розглядається разом, але з зазначенням локальних особливостей. (Весь матеріал по верхньому одягу дається згідно з старим адміністративним поділом).

До групи весінньо-осіннього верхнього одягу входять *балахони*, *зипуни*, *арм'яки*, *понитки*, *кафтани* та *безрукавки*. Частина цього одягу шилась з полотна, частина з шерсті, понитчини та сукна. Спільним для всіх перелічених видів одягу є, по-перше, крій верхньої частини і, по-друге, спосіб одягання. Плечі скрояні і мають шви, а рукава вшиті в пройму. При надяганні праву полу глибоко загинали на ліву, тому права пола завжди була довшою за ліву

на 5—12 см. Застібали одяг на лівому боці по діагоналі від коміра до пояса. Гудзики та гачки пришивались до краю правої поли, петельки — до лівої. Виняток становить південноросійський верхній жіночий одяг.

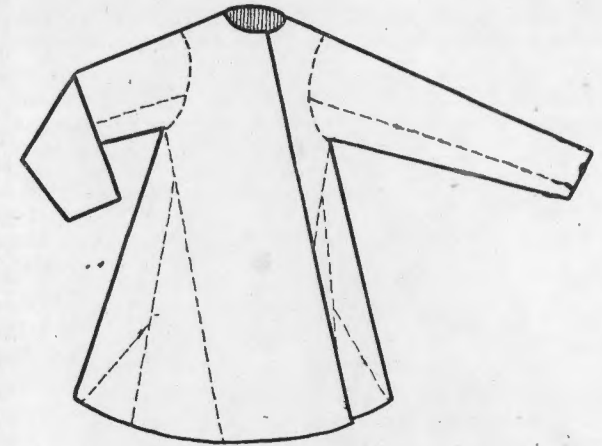
Найбільш давніми і простими за кроєм були широкі, просторі без коміра балахони (рис. 1). Шили їх з грубого полотна — «рядна», або з синьої крашанини. Спину та передні поли шили з прямих смуг тканини, по боках вставляли клини, розмір яких залежав від ширини тканини. Спину часто шили з двох прямих смуг тканини зі швом посередині (тоді невеличкі клинці пришивали до передніх полотнищ по боках подолу). Довжина балахонів була 115—135 см.

У Тверській, Псковській та Смоленській губерніях білі балахони в 80—90-х роках минулого століття вважали «досельними» — старовинними і доношували їх літні люди. В північних губерніях, де зими часто бували вологими, балахони з крашанини надягали на шуби, щоб захистити їх від вологи.

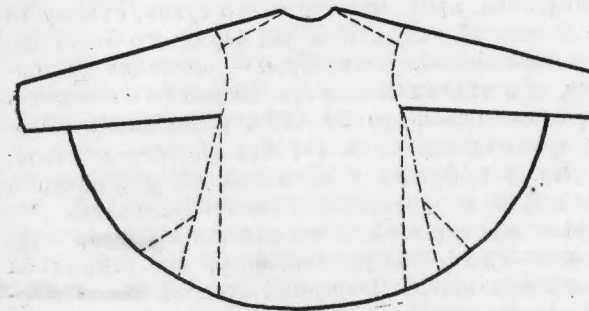
Зипуни (рис. 2) за кроєм подібні до балахону, але значно вужчі й коротші. Шили їх з домотканого сукна, сірого або коричневого кольору. У південних губерніях та в Сибіру в кінці минулого століття їх вже одягали тільки для роботи. Прикрас на зипунах не було. Крім назви «зипун», були й інші: у південних губерніях — «сіряк», в Сибіру — «азям», «шабур», «однорядка». Однорядкою називали довші й просторіші зипуни.

Третій вид одягу, майже аналогічний за кроєм з розглянутим — арм'як. Арм'яки одягали на кафтани, коли від'їжджали в далеку дорогу або у візництво. Тому їх шили здебільшого з товстого домашнього виробу сукна, частіше коричневого кольору, довгими, просторими, з великими широкими клинами по боках, (дещо подовженими рукавами, обшитими по краях шкірою, та з невеликим прямокутним коміром. Піднятий комір покривав усю голову разом з головним убором. Носили арм'яки обов'язково з широким поясом. Крім загальної назви «арм'як», цей одяг у північних губерніях називали «азям», у південних — «свита», рідше «зипун», в Сибіру — «однорядка».

Понитки — весінньо-осінній верхній одяг, більш складного крою (рис. 3), сірого, коричневого та чорного кольорів. Шили його з понитчини (основа — льон, літканя — шерсть). Передні поли у понитків судільні і прямі, спина не-



1. Зразок крою балахона.



2. Зразок крою зипуна.



3. Зразок понитки з Тверської губ.

ській губернії понитки прикрашались чорним шнуром з шерсті або шовку та гудзиками; у центральних губерніях — до краю правої поли пришивали смуги кумачу або чорного плісу. У південних, крім смуг червоного сукна, кумачу та чорного плісу, пришивали ще й вузький галуз. Цей вид верхнього одягу ще називали у Тверській губернії «сарженник», у південних — «тонник» (з тонкої тканини), «свита», «зилун», а з трьома жмутками зборок — «чинарка».

Кафтани (рис. 4) були розповсюджені до 20—30-х років нашого століття. Їх шили здебільшого з сукна домашнього виробу, рідше, — з понитчини і з фабричних тканин. Колір кафтанив у північних та центральних губерніях був сірий і коричневий, а в південних — темнокоричневий. Передні поли кафтанив прямі, відрізні або суцільні, спина завжди відрізна, вище пояса скроена по фігурі, нижче — з глибокими зборками, що робили за допомогою вставок прямих або косих пілок. Невисокий стоячий комір кафтанив спереду поступово сходив нанівець. Прикрашались кафтани північних губерній смугами чорного плісу, який пришивали по краях правої поли й рукавів, або вузьких смуг шкіри тільки на рукавах. Винятком були жіночі вологодські кафтани, що називались понитки (з понитчини), у яких по подолу та по краях рукавів пришивали широкі смуги багатокольорового візерункового ткацтва. В центральних губерніях по краях правої поли й на клапани часто фальшивих кишень нашивали смуги червоного кумачу та фігурно вирізаного чорного плісу. В південних губерніях на праву полу внизу нашивали різнокольорову зигзагоподібну тасьму з додаванням білих скляних гудзиків, смуг вузького галуна, а іноді й нескладної вишивки гарусом або шерстю.

Поряд з назвою «кафтан», «кафтан з борами» або «напівкафтан» (в залежності від довжини) побутували й інші, наприклад «поддъовка» в централь-

відрізна, але зверху по фігурі з жмутком зборок по боках. Ці зборки, щільно сплісировані, внизу широкі, а зверху (на поясі) з'єднуються на кожному боці в один жмуток — «схватъш». Ширина і кількість зборок по боках залежать від розміру вставлених клинів. Невеликий стоячий комір понитки спереду сходив нанівець. Понитки з двома жмутками зборок в північних та південних губерніях зустрічались рідко. В південних губерніях (Харківська та Орловська), крім двох жмутків зборок, на спині посередині робили третій, вставляючи в розріз клинець вістрям вгору. У Тверській губернії понитки шили переважно з сірої понитчини, в Московській, Володимирській та Костромській — з коричневої, у південних — з чорної або синьої.

Прикраси на понитках були різноманітні. В Твер-

них губерніях, «зилун» і «казакін» у південних. Пізніше, на початку ХХ ст., в центральних і північних губерніях шили з різного за якістю фабричного матеріалу, в залежності від достатку, двобортні кафтани. Називали їх «бекешею» або «сибіркою».

В кінці ХІХ — на початку ХХ ст. в північних губерніях побутували недовгі «триклинки» або «тришовки» і «п'ятишовки» з білого, світло-сірого, рідше з коричневого тонкого домотканого сукна, а для роботи — з «рядна» (грубого полотна). Передні поли цього одягу були прямі й суцільні, а по боках і на спині його вставляли довгі — від пройми до подолу — фігурні клини. Тому спини (не відрізні) трьох- та п'ятишовок зверху були по фігурі, а від поясу — з фалдами. Прикрасами трьохшовок і п'ятишовок були вузькі смуги чорної тканини, яку пришивали по краях рукавів і правої поли.

До цієї ж групи можна віднести й безрукавки, які одягали влітку в прохолодні дні. Безрукавки були розповсюджені в центральних і південних губерніях. В центральних їх шили здебільшого з фабричного матеріалу, частіше з бавовняного, світлих тонів — жовтого, зеленого або з строкатого ситцю, іноді з чорного плісу, але обов'язково на ваті або клоччі. У південних губерніях їх шили переважно з домотканого сукна, сірого і коричневого кольору, або ж з чорного плісу чи ластика без вати. Крій безрукавки аналогічний кафтанам: нижче поясу зборки. Безрукавки з домотканого сукна шили довгими, ніж з фабричного матеріалу. Короткі, до пояса, шили тільки односторонні Воронезької губернії. При одяганні праву полу безрукавок, як і всього верхнього одягу, глибоко запинали на ліву і застібали на лівому боці, частіше по діагоналі.

Прикрасами безрукавок в центральних губерніях були вузькі кольорові канти по краях одягу, у південних губерніях праву полу по краю і кут подолу (подібно до кафтанив) прикрашали кольоровою зигзагоподібною тасьмою, білими скляними гудзиками, фабричним мереживом тощо. Так само прикрашали безрукавки з плісу і в Смоленській губернії.

Безрукавка в центральних губерніях відома під назвою «обжимка», «куртайка», «корсетка», в південних — «коротайка», «поддъовочка».

До групи зимового верхнього одягу входять «шуби», «полушубки», «тулуپی», «пальто». Шуби, полушубки і тулуپی, пошиті хутром всередину, носять до цього часу там, де їх не замінило міське пальто. Крій шуб не був різноманітним. Їх шили суцільними, невідрізними по поясу або ж відрізними зі швом по поясу; вниз, до подолу, вони розширялись вставленими з боків клинами. Шили також з викроеною відрізною спинкою і зборками від пояса до подолу. Шуби від полушубків відрізнялись довжиною. Тулуپی відрізнялись від шуб великими розмірами і великим прямокутним коміром з овечого хутра.

При одяганні праву полу, як і у іншого верхнього одягу, запинали на ліву й застібали на лівому боці по діагоналі. Шуби, шиті міськими кравдями, застібались на лівому боці по прямій лінії від плеча до пояса. У свято шуби підперізували святковим поясом з вільно звислими кінцями по боках, на роботу — простим «портяним» поясом і кінці заправляли так, щоб вони не заважали в роботі.

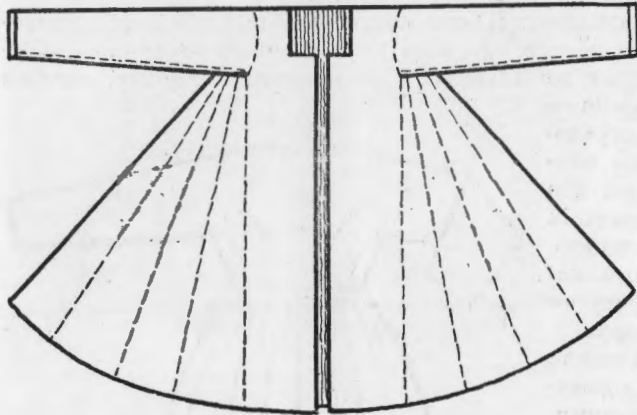
В залежності від обробки і забарвлення шуби були жовтими, чорними



4. Зразок крою кафтана.

і сірувато-білими. У північних губерніях, де зими бувають часто сирими, шуби для запобігання вологи вкривали синьою крашаниною. Прикрашували шуби, подібно до кафтанів і безрукавок, по-різному в різних районах. На півночі вкриті крашаниною шуби не оздоблювали, а некріті обшивали по краях вузькими смужками хутра іншого кольору. В центральних губерніях, поряд з вузькою смужкою хутра іншого кольору, по краях правої поли і на клапанах карманів вишивали кольоровими нитками стібки і завитки. Завитки більш характерні для шуб Ярославської губернії. У південних губерніях святкові шуби оздоблювали багатше і яскравіше, ніж в інших.

Поряд з загальними назвами «шуба», «полущубок», «тулуп» були й інші: «двоклинка» (з двома широкими клинами по боках), «сибірка» (з застіркою



5. Зразок крою шуппана.

на лівому боці, але по прямій лінії), «дипломат» (зшитий по фігурі з декількома клинами). У північних губерніях інших назв не було, але шуби називали по призначенню: «шуба базарна» (святкова), «шуба сожалея» (буденна, без прикрас) і «піджак нагольний» (дуже коротка).

До зимового одягу належить також пальто на ваті або клоччі. Шили пальта сільські кравці по на-

родному крою з фабричного сукна. Широкого розповсюдження вони не мали, тому що були витіснені міськими готовими пальтами. У північних і центральних губерніях пальта мали вигляд кафтана зі зборками на спині й застіркою на лівому боці, але по прямій лінії і називали їх «бекеша» або «бекешка». У південних губерніях жіночі пальта з тонкого фабричного сукна мали форму дзвону (вузькі в плечах і широкі внизу), з оздобленням, характерним для базарних шуб. Тому й називали їх «шубками».

У південноросійських губерніях поряд з зипунами, кафтанами й шубами у весняно-осінню пору року був розповсюджений особливий вид верхнього жіночого одягу «шуппан», «нагрудень» та ін. Цей одяг був частиною костюма з плахтою або запаскою, найбільш давнього жіночого одягу не тільки у росіян, а й у інших східних слов'ян. Розповсюдження цього виду одягу було в свій час значно ширшим. Але з піднесенням Москви московський одяг у вигляді сарафана, кафтана та ін. поступово витіснив більш стародавній. Залишки цього древнього загальнослов'янського одягу стійко збереглися лише на незначній території південноросійських губерній. В цій стійкості зіграла роль, крім інших факторів, відносна нерухомість селянства, викликана рядом історичних і економічних причин.

Шуппани, нагрудні та ін. шили виключно з домотканого матеріалу: сукна, шерсті або полотна і переважно білого кольору. Крій їх в основному був однаковим. Передню частину й спину шили з одного полотнища, перекинутого через плече на спину. До основного полотнища пришивали прямі рукава, а на боках — по прямій смугі. Одну сторону смуги пришивали до передньої частини основного полотнища, другу — до спини. Ластовицю у рукавах пришивали з тієї ж тканини або з іншої строкатої чи з кумачу. Комірів у шуппанів і нагруднів не було.

Шуппани шили переважно з білого грубого домотканого сукна й білої, подекуди чорної, тонкої шерсті, з розрізом спереду посередині од самого верху до подолу. Буденні «кулясті шуппани» шили з сірого сукна. Слідів застірки у шуппанів нема, тому що їх не застібали і не підперезували. В кінці XIX ст. шуппани носили у Воронежській, Тамбовській, Рязанській, Тульській та Пензенській губерніях. В Орловській, Курській і Калузькій губерніях вони на той час не побутували. У Воронежській і Тамбовській губерніях, крім звичайних білих з грубого сукна, зустрічались шуппани з тонкого білого сукна домашнього виробу з трикутними клинами (від п'яти до семи), розташованими по боках. Ці клини, широкі в подолі, вузькі, майже гострі, доходили до рукавів. Рукава таких шуппанів були без ластовиць (рис. 5). Крім того, в Тульській губернії поряд з білими шуппанами носили й чорні, пошиті з домотканого тонкої шерсті.

Прикраси шуппанів були виключно домашнього виробництва. По краях передніх пл і рукавів пришивали вузький, частіше червоного кольору домотканий поясок — «покромку» або ж на тому місці прикрашали вишивкою з різнокольорового гарусу з щільного ряду невеличких горизонтальних стебків. Буденні шуппани з сірого сукна не прикрашали. В шуппанах з тонкого білого сукна (з віялоподібними клинами) обшивалися тільки чорною тасьмою комір та рукава, іноді й плечі. Шуппани з тонкої шерсті прикрашали багатше, яскравіше. По подолу й по краях рукавів пришивали широкі смуги з витканим кольоровими нитками ромбовидним візерунком. На місцях поздовжніх швів (на грудях і на спині) пришивали також вузькі смуги тонкої шерсті моренового або зеленого кольору домашнього фарбування. Часто обидві сторони більш широкої смуги моренового кольору облямовували вузькими зеленими смугами. Особливо прикрашеними були рязанські шуппани.

Крім загальної назви «шуппан», були й інші. В Рязанській губернії — «суконник», «шушка» (з тонкої шерсті) і «чупрун старушечий» (без прикрас); в Тамбовській — «шушук» (з тонкої білої й чорної шерсті з віялоподібними клинами по боках), в Тульській — «катанка» (з сукна) і «сіряк» (буденний) та ін.

Поряд з розпашними суконними та шерстяними шуппанами були розповсюджені й нерозпашні — «наверхники», або «нагрудники» (рис. 6). Назвали їх збирачі верхнім літнім жіночим одягом. Їх шили з тонкої білої шерсті або з білого полотна. За кромом ця частина одягу аналогічна шуппанам, але не розпашна, значно коротша (не більше одного метра), з короткими до лік-



6. Нагрудень (спина). Тульська губ.



7. «Насовник добрий» (спина): Рязанська губ.

вали вузькими смугами домотканої шерсті моренового кольору. Пізніше смуги шерсті заміняли смугами кумачу, а саму вишивку вміщали на відрізу кумачу прямокутної форми. Поділ прикрашали широкими смугами кольорової тканини й мереживом домашнього плетива. Виняток становили калузькі кастолани з незначним прикрашанням. Були кастолани й зовсім без прикрас, але з ластовицями з кумачу або червоного ситцю.

В Рязанській губернії нагрудник називали «насов» або «шущка», в Тамбовській — «чулгун», в Калузькій — «кастолан» або «насов» і «сукня» — з шерсті.

«Коротей», названі збирачами літнім верхнім святковим одягом (рис. 7), були, треба гадати, більш пізньою частиною південноросійського одягу і розвинулись з нагрудників і наверхників. В кінці XIX ст. коротей були вжитку в Рязанській, Тамбовській, Тульській та Пензенській губерніях. Їх шили з тонкої домотканої шерсті, здебільшого білого кольору, рідше — синього, коричневого й моренового (домашнього фарбування).

Крій коротей схожий в основній частині з нагрудниками: груди й спина зшиті з однієї пілки тканини. Верхня частина їх без рукавів, але з широкими або більш вузькими, майже як лямки, плечами. По боках пришивали прямі чи скошені пілки, або, пізніше, косі клини. Іноді в шов (між основою і боковою пілкою спереду й ззаду) вставляли по два косих клини з червоного або синього кумачу; довжина коротей від 35 до 70 см. Коротей прикрашали так само, як і нагрудники. Для прикрас часто вживали кумач — однокольоровий сатин. Рязанські коротей були найбільш нарядними.

Верхній чоловічий і жіночий одяг другої половини XIX — початку XX ст., як видно з вищевикладеного, був більш різноманітним. Різноманітність була

тя рукавами або без них і обов'язково з ластовицями (якщо з рукавами). Особливе місце займають калузькі «кастолани», дуже схожі зовні, але пошиті інакше. Їх шили з двох смуг полотна, зшитих разом в довжину й перекинутих через плече на спину, від чого на грудях і посередині спини був поздовжній шов. Рукава недовгі, як і у нагрудників, з прямих смуг, пришитих по прямій нитці до основних полотнищ, з ластовицями; довжина кастоланів доходила до 115—120 см.

Нагрудники були найбільш прикрашеною частиною південноросійського жіночого одягу, особливо рязанські. Узор вишивки (різнокольоровими шерстяними або шовковими нитками) становили ромби й хрести в різних варіаціях з додаванням блискіток, галуни, кольорового шнура і т. ін. Вишивку облямову-

в тканинах, прикрасах, назвах, кроях. Майже всі види цього одягу були одночасно в ужитку: одні доношували, інші шили знову. При цьому часто старі назви одягу, що вийшов з ужитку, переносили на нову, що мала вже змінений крій.

Розподіл матеріалу всередині кожної умовної групи в хронологічному порядку дав можливість простежити зміни в кроях певних видів одягу протягом майже століття.

Зміни в крою спочатку йшли за рахунок розширення подолу, викрювання по фігурі верхньої частини, зокрема спини, а також завдяки впливу міського верхнього одягу. Південноросійські нагрудники і наверхники, що зберігали віками простоту крою, стали розширяться внизу за рахунок косих клинів по боках. Одна з особливостей розвитку жіночого косоклинного сарафана — також розширення подолу за рахунок доданих клинів і підклинків.

Таким чином, форми верхнього одягу російського народу, незважаючи на скрутне матеріальне становище переважної частини трудящих, не залишались сталими, незмінними. Зміни в загальному життєвому укладі народу, зростання потреб спричинили і зміни, оновлення в народному одязі.

Л. В. Тазихіна

м. Ленінград

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ В ТРЬОХ БІЛОРУСЬКИХ РУКОПИСНИХ ЗБІРНИКАХ

Українські пісні часто зустрічаються в білоруських рукописних збірниках фольклору. Так, наприклад, нам вдалося виявити цілий ряд українських пісень у рукописних збірниках Злотникових.

Один з цих збірників відноситься до 1912—1913 років. Його власник — Володимир Панасович Злотников — після закінчення Гомельського залізничного училища служив у м. Барановичі в армії, записував народні пісні й вірші, що побутували серед місцевого населення Білорусії. Цей інтерес до народного поетичного слова проявився і в його доньки — Любові Володимирівни Злотникової, нині учительки Єрьомінської середньої школи на Гомельщині. Вона записувала народні пісні російською, українською та білоруською мовами (збірники 1933—1935 і 1937—1940 років).

До збірника В. Злотникова потрапили українські народні пісні «У сусіда хата біла», «Зібралися всі бурлаки», а також народні пісні літературного походження «Не шебечи, соловейку» (В. Забіли), «Зійшов місяць» (О. Кониського) і «Реве та стогне Дніпр широкий» (Т. Шевченка). У збірниках Л. Злотникової теж є українські пісні: «За городом качки пливуть», «Віють вітри, віють буйні», «Повій, вітре, на Україну». Зустрічаємо тут, зокрема, пісні на слова Т. Шевченка: «Ой одна я, одна» (в російському перекладі), «Реве та стогне Дніпр широкий» (в оригіналі й білоруському перекладі).

Українська народна пісня «У сусіда хата біла» потрапила у збірник В. Злотникова, очевидно, завдяки популярності «Наталки Полтавки». Вона подана саме за цією п'єсою, що користувалася великим успіхом і в Білорусії. У записі є тільки незначні відхилення: «Нема щастя, нема жінки» — замість «Нема щастя, ані жінки»; «Всі сусіда уважають» — «Всі сусіда вихваляють» та ін.

Про давню популярність у Білорусії пісень з «Наталки Полтавки» свідчать і деякі друковані джерела, насамперед «Белорусский сборник» Є. Романова. Сюди включено (як народні білоруські співанки) три пісні з п'єси Котляревського: «Дуюць ветры, дуюць буйны», «Бацька руды» і «Палюбіла б Пятруся», що є народними переробками пісень «Віють вітри, віють буйні»,

«Дід рудий» і «Вітер віє горою» (детальніше про це див. нашу статтю «І. П. Котляревський і білоруська література», «Наукові записки Полтавського літературно-меморіального музею І. П. Котляревського», Полтава, 1958, стор. 57—61).

Пісні з «Наталки Полтавки» користуються успіхом і в Радянській Білорусії. Про це говорить, зокрема, запис пісні «Віють вітри, віють буйні» у збірнику Л. Злотникової. До речі, цей запис в основному відповідає тексту пісні з української п'єси, хоч має ряд фонетичних відмін.

Народна пісня «Зібралися всі бурлаки» подана у збірнику В. Злотникова в одному з найпоширеніших варіантів. Правда, в ній зустрічаються деякі незначні відхилення від текстів, записаних на Україні, що зумовлено усним побутуванням пісні в Білорусії:

Забралися всі бурлаки
До рідної хати:
Тут нам любо, тут нам мило
Журби заспівати.
Катеріна, вража баба,
Що ти набрала?

Степ широкий, край веселий
Та й занастила.
Грай которий на сопілку,
Бо скучно седіти.
Що діяться на Україні
І чії ми діти!

У Білорусії ряд українських пісень побутує і в наш час українською мовою. Одною з них є пісня «За городом качки плинуть», вміщена в збірнику Л. Злотникової. Ця пісня в кінці 20-х — на поч. 30-х років виконувалася студентським хором Білоруського університету ім. В. І. Леніна в перекладі білоруською мовою. В південних же районах Білорусії вона і в наші дні частіше зустрічається в оригіналі, хоч і з значними відхиленнями — білорусизмами, що властиве і згаданому запису.

Досить значне поширення в Білорусії мали і мають українські пісні літературного походження, насамперед пісні на слова Т. Г. Шевченка. Твори Кобзаря почали поширюватися в Білорусії майже з того часу, що й на Україні. Характерно, що вони швидко проникли і в білоруську народнопісенну творчість. Про це свідчить, наприклад, запис пісні «Од села до села» (з поеми «Гайдамаки»), опублікований у «Сборнике памятников народного творчества в Северо-Западном крае» П. Гільтебрандта (1866 р.).

У дожовтневій Білорусії, за свідченням Якуба Коласа, пісні на слова Шевченка поширювалися українською, білоруською і ще частіше мішаною білорусько-українською мовами, а також (головним чином серед інтелігенції) мовою російською. Ці твори побутували усно і нерідко потрапляли до рукописних збірників (див. Я. Колас, Шауцэнка і беларуская паэзія, зб. «У вянок Т. Г. Шауцэнка», Вид-во АН БРСР, Мінськ, 1939, стор. 97).

В усному побутуванні жили не тільки пісні, а й деякі поезії Т. Г. Шевченка. Вони теж часто розповсюджувалися в рукописах. Це підтверджується, наприклад, матеріалом рукопису В. Злотникова, в якому є досить великий уривок з «Причинної» під назвою «Реве та стогне Дніпр широкий».

Важко точно визначити, як записувався цей уривок з «Причинної» Т. Г. Шевченка — як пісня, чи як поетичний твір. У збірнику В. Злотникова до нього додана і передостання частина поеми (що починається словами «Ідуть дівчата в поле жати» і кінчається «З переполоху ну втікати!»). Шляхом такої контамінації утворився майже цілісний твір, що іноді, мабуть, виконувався як пісня.

Цей контамінований уривок потрапив до збірника з уст народу. Записаний він українською мовою, але з домішкою деяких білорусизмів (сполучник «да», слова «дадолу», «іспужать» і деякі інші). У записі зустрічається ряд відхилень від шевченківського тексту, що закономірно для усного побутування твору. Для прикладу можна порівняти його початок з відповідним місцем «Причинної».

У збірнику Злотникова:

Реве да стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітр завівав,
Дадолу верби гне високі,
Горамі філю подніма.

І блідний місяц на ту пору
Де-де із хмари виглядав,
Неначе човен в сінім морі,
То віринав, то потопавав...

У Шевченка:

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма.

І блідий місяць на ту пору
Із хмари де-де виглядав,
Неначе човен в синім морі,
То виринав, то потопавав...

Таким чином, запис пісні «Од села до села» в «Сборнике памятников народного творчества в Северо-Западном крае» П. Гільтебрандта не єдиний приклад того, що твори Шевченка українською мовою ще в XIX ст. потрапляли в білоруське середовище.

У радянський час творчість Т. Г. Шевченка стала надбанням усіх трудящих багатонаціонального Радянського Союзу. Вільно звучало його слово і в Радянській Білорусії, причому, як і в дожовтневий період, твори Кобзаря поширюються тут білоруською, українською і російською мовами.

Перш за все слід відзначити, що в записах Л. Злотникової двічі подається широко популярна шевченківська пісня «Реве та стогне Дніпр широкий» — українською і білоруською мовами.

В оригіналі (українською мовою) пісня «Реве та стогне Дніпр широкий» сприймалася записувачем на слух. Про це говорять такі слова і вирази запису, як «гомонив» і «То язен раз у раз скрипив». Як пригадує Л. Злотникова, пісня «Реве та стогне Дніпр широкий» широко розповсюдилася в тридцятих роках на Гомельщині в такому вигляді, як вона звучить у самого Шевченка. Саме так намагалася записати її й Злотникова, але допустила деякі неточності, а в останньому рядку (наведений вище) — і перекручення змісту.

Запис пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» білоруською мовою ідентичний з перекладом Янки Купали вступу до поеми «Причинна», який вперше був опублікований у 1938 році. Записувачка пам'ятає, що цю пісню в білоруському перекладі теж часто співали в тридцятих роках, але звідки вона записала її — з друкованого джерела, чи з усної передачі — не пригадує. Відхилення у записі від купалівського перекладу незначні («у гаі» замість «у гаю») і «замардованы» замість «змардованы»). Ясно, що шевченківська пісня «Реве та стогне Дніпр широкий» білоруською мовою поширилася з кінця тридцятих років у перекладі Янки Купали.

Цікаво відзначити, що пісня «Реве та стогне Дніпр широкий» у білоруському перекладі (записана Л. Злотниковою) складається з двох частин: перша з них цілком відповідає вступній частині «Причинної», а друга — більшій половині передостанньої частини цієї поеми (запис не закінчений). Це нашоєхує на думку, що пісня іноді виконувалася у Білорусії у контамінованому вигляді спочатку українською мовою (про це свідчить запис у збірнику В. Злотникова), а пізніше, в радянський час — з появою перекладу «Причинної» Янки Купали — і білоруською мовою.

Російською мовою записана Л. Злотниковою пісня Т. Г. Шевченка «Ой, одна я, одна». Вона подана в основному за перекладом А. Колтановського, але взята не з друкованого джерела (як літературний твір), а з усної передачі (як народна пісня). Про це говорить ряд істотних різницянь.

Про те, що білоруси давно знали Т. Г. Шевченка, свідчить і народна пісня про нього, зафіксована у збірнику В. Злотникова. Йдеться про пісню «Зійшов місяць, зійшов ясний», що виникла на основі поезії Олександра Кониського «На похорон Шевченка» або «Вийшов місяць на могилки».

Вірш О. Я. Кониського був написаний з приводу смерті Кобзаря і надрукований у шостому номері журналу «Основа» за 1861 рік. Через деякий час, завдяки широму тону і пісенності форми, цей твір набув широкої популярно-

сті у вигляді народної пісні про Шевченка. З кінця XIX століття вона ввійшла до репертуару кобзарів, а згодом потрапила до ряду пісенників, виданих на початку нашого століття. Ця пісня поширилась і за межами України. Зокрема, вона проникла в Білорусію, про що свідчить запис у рукописному збірнику В. Злотникова.

Цей запис в основному зберігає особливості українського оригіналу, але походить не від нього, а від усної народної «редакції». Про це говорить уже початок записаного В. Злотниковим твору, в якому більше пісенних особливостей, ніж у відповідній частині віршу Кониського.

У записі Злотникова:

Зійшов місяць, зійшов ясний
З неба подивітись,
Глянув з неба ясним оком
Та й почав журитись...

У Кониського:

Вийшов місяць на могилки
З неба подивітись,
Кругом глянув ясним оком
І почав журитись...

З порівняння видно, що запис пісні про Т. Г. Шевченка у збірнику В. Злотникова цілком витриманий у стилі народнопісенної творчості. Йому властиві повторення окремих слів (у першому рядку), постійні епітети («місяць ясний») і ще більша загальна простота у порівнянні з оригіналом.

У збірнику В. Злотникова є також пісня на слова В. Забіли «Не шебечи, соловейку», яка стала народною; тут вона подана в одному з найпоширеніших народних варіантів:

Не шебечи, соловейко,
На зорі раненько,
Защербчи, малусенькі,
Під вікном бізенько.

Твоя пісня дуже гарна,
Ти гарно співаєш,
Ти щасливий — спарувався
І гніздечко маєш.

А я бідний, бізаланний,
Без пари, без хати,
Не досталось міні в світі
Весело співати.

Солнце сходит — я зажуруся,
А заходить — плачу:
Котру люблю я дівчину,
Та і ту не бачу.

У цьому записі, як і в попередніх, зустрічаються білорусизми («малусенькі», «зажуруся»), а також неточності в передачі українських слів.

Як бачимо, матеріали рукописних фольклорних збірників можуть дати дещо нове для висвітлення українсько-білоруських фольклорних зв'язків, особливо в галузі народнопісенної творчості. Виявлення і вивчення нових таких збірників могло б зробити значну послугу нашій фольклористиці.

м. Гомель

П. П. Охріменко

ІЛЮСТРАТОР УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ АМВРОСІЙ ЖДАХА

Над створенням живописних творів на сюжети українських народних пісень і дум в дореволюційний період працювало багато художників — С. І. Васильківський, М. К. Пимоненко, В. О. Корнієнко, О. П. Курилас, А. І. Манастирський та ін. Але особливі заслуги в справі художнього ілюстрування українських народних пісень належить талановитому самоукові — художнику Амвросію Андрійовичу Ждахи.

Народився А. Ждаха 20 грудня 1855 року в м. Очакові, на Херсонщині, в сім'ї бідного міщанина. Протягом 32 років працював дрібним службовцем

у земському банку. Спеціальної освіти (художньої) А. Ждаха не одержав. Правда, в 1881 році він відвідував Одеську рисувальну школу, але облишив заняття, не погодившись з існуючими в школі порядками. Своєю улюбленою справою художник міг займатись лише у вільний від роботи час.

За період з 1893 до 1914 року А. Ждаха створив кілька серій цікаво вирішених композицій на теми українських народних пісень. Ілюстрації Ждахи, репродуковані на поштових листівках, набули широкої популярності серед різних верств населення України. Ще й зараз вони викликають чималий інтерес оригінальністю композиції, чудесним колоритом і вмінням автора тонко передати настрої пісні. В цих ілюстраціях, виконаних аквареллю, А. Ждахи, як нікому з його сучасників і послідовників, вдалося вловити і передати типові риси української народної пісні — образність, глибокий ліризм, простоту і дохідливість художньої мови, національну своєрідність. Вони відзначаються тонкою інтерпретацією змісту і мелодії пісні мовою образотворчого мистецтва, що допомагає глядачеві краще зрозуміти і уявити пісенний образ. Відчувається прагнення художника якомога повніше передати поетичну привабливість народної пісні, викликати інтерес і повагу до героїчного минулого свого народу.

Видання високохудожніх ілюстрацій А. Ждахи було також гідною відповіддю прагненням реакційних кіл ослабити і звulгаризувати усну народну творчість, подати її у спотвореному вигляді. На листівках, які випускалися в той час київським видавцем Марковим, уривки з українських народних пісень супроводжувались грубими й антихудожніми картинками бійок, п'янок, сварок і подібних непристойних побутових сцен. Інші видавці, задовольняючи смаки дрібної буржуазії та окремих верств інтелігенції, поширювали ілюстрації, в яких ідеалізований «народ» виступав у святкових національних костюмах на фоні театральних декорацій.

В такій обстановці видання ілюстрацій А. Ждахи було не тільки засобом популяризації народної пісні, а й голосом на захист естетичних смаків українського народу. Крім того, поширення цих листівок допомагало ще й у зборі коштів на спорудження пам'ятника Т. Г. Шевченку.

Із створених А. Ждахою численних ілюстрацій побачили світ лише дві серії, видані київським видавництвом «Час». Першу серію склали ілюстрації до десяти пісень: «Ой, негаразд, запорожці», «У діброві чорна галка», «Ой, у полі, та й у Боришполі», «Засвистали козаченьки», «Стогне вітер вільний



1. Ілюстрація до народної пісні «Ой, у полі могила». Акварель.



2. Ілюстрація до народної пісні «Кармелюк». Акварель.

бривець», «Ой, на горі та й жінці жнуть», «Ой, у полі могила», «Стоїть явір над водою», «Пасітеся, сірі воли», «Добрий вечір тобі, зелена діброва», «Ой, ти, дівчино», «Бондарівна», «Ой, біда, біда чайці-небозі», «Козак» (український народний танець). Підготував Ждаха і третю серію («Ой, п'є Байда», «Ой, ішли наші славні запорожці», «Пішов милий у дорогу», «Та туман яром» та ін.), але з початком першої світової війни зносили з закордоном, де друкувались листівки, припинилися і ця серія на Україну не потрапила. Не вдалося здійснити також видання четвертої серії на теми жартівливих народних пісень.

Характерно, що видавництво «Час» планувало видати в 1914 році «Альбом малюнків до українських пісень А. Ждахи». Передбачалось видавати його випусками по 5—6 пісень з малюнками, нотами і текстами українською, англійською, французькою та німецькою мовами. Виготовлення репродукцій з оригіналів А. Ждахи для цього альбому видавництво мало замовити одній з найкращих фірм Європи по вибору самого автора.

В березні 1914 року, коли український народ готувався відзначити 100-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка, оригінали малюнків А. Ждахи для першого випуску альбому експонувалися в Києві. Слідом за заборонаю відзначення цього ювілею було заборонено діяльність всіх українських організацій і видавництв, внаслідок чого задум видавництва «Час» залишився нездійсненим. Таким чином, опублікована спадщина складається з ілюстрацій до двадцяти українських народних пісень (листівку з ілюстрацією до пісні «Ой, біда, біда чайці-небозі» царська цензура не пропустила з-за кордону).

Істотне місце в творчості Амвросія Ждахи займають ілюстрації до істо-

ричних пісень, «Гей, не дивуйте, добрі люди», «Ой, не світи, місяченьку», «Ой, запив козак, запив», «Кармелюк» («За Сибіром сонце сходить»), «Ой, не знав козак, ой, да не знав Супрун». Оригінали ілюстрацій експонувались художником на Першій Українській артистичній виставці 1911 року.

На відміну від інших художників, які вирішували ілюстрацію до народної пісні в плані картини, композиціям А. Ждахи властиве майстерне поєднання малюнка з начерком нот та початковими словами пісні. В окремих випадках все це доповнювалось зразками українського орнаменту, узгодженого з загальним стилем композиції. Згодом такий принцип ілюстрування народних пісень застосовували західноукраїнські художники О. Курилас та А. Лепкий.

В 1912 році вийшла друга серія ілюстрацій — «Три сестриці», «Ой, на горі огонь горить», «Чорно-

ричних пісень, що відображають найважливіші історичні події: боротьбу українського народу з турецько-татарськими поневолювачами («Ой, не знав козак, ой, да не знав Супрун»), визвольну війну українського народу 1648—1654 рр. проти польської шляхти («Гей, не дивуйте, добрі люди»), селянські повстання на Україні під проводом Устима Кармалюка в 1812—1835 рр. («За Сибіром сонце сходить») та ін.

Такий вибір тематики свідчить про глибоку симпатію художника до народних героїв, що очолювали боротьбу за соціальне і національне визволення. Працюючи над ілюстраціями, А. Ждаха усвідомлював, що ці пісні є одним із засобів пробудження трудящих до боротьби за свободу і краще життя. Ілюстрація до пісні «Кармелюк» створена під безпосереднім впливом селянських заворушень на Україні в кінці XIX ст. Кармелюка зображено після чергової втечі з Сибіру на рідне Поділля. Самотньо сидить він у густому лісі на камені, заглиблений в невеселу думу, що співзвучна словам пісні про тяжке життя українського селянства.

На першому плані художник зображує кайдани — незмінний атрибут кріпосницького ладу; вони, хоч і розкуті, але справжньої свободи Кармелюк ще не має:

Хоч, здається, не в кайданах,
А все ж не на волі.

Справжня свобода прийде лише тоді, коли буде скинуто ненависний кріпосницький гніт. Цензурні умови не дозволили авторові проілюструвати пісню сценою народного повстання. І все ж трудящі маси, які добре знали текст пісні, побачили тут свого героя — грізного народного месника, пам'ять про якого намагалися стерти панівні класи. В ілюстрації до пісні «Ой, у полі та й у Боршполі» зображені «три козаченьки в неволі». Увага художника загострюється на центральній фігурі композиції — замисленому літньому козакові. В очах його — туга, глибокий біль і глядач одразу проймається споконвічною мрією пригнобленого народу:

Бодай ляхи, бодай пани та й не панували,
Що вони цю неволенку збудували.

До відображення соціально-політичного конфлікту наближається А. Ждаха в «Бондарівні». Дочка бідняка-бондаря з презирством одвертається від багатого шляхтича Каньовського, який намагається її поцілувати:



3. Ілюстрація до народної пісні «Ой, не знав козак, ой, да не знав Супрун». Акварель.



4. Ілюстрація до народної пісні «Стогне вітер вільний в полі». Акварель.

українських рекрутів на каторжних «каналських роботах», де гинули тисячі людей, відправлених сюди козацькою старшиною за вказівкою царя. Композицію увінчує орнамент — алегорія у вигляді різьбленого ярма, снізками якого служать герби та бунчуки — символи царської і гетьманської влади. Художник дає вірну оцінку соціальним процесам минулого і вказує на подвійний гніт, якого зазнавали на Україні трудящі маси. В цьому відношенні композиція «Стоїть явір над водою» є кращою з усієї творчої спадщини Амвросія Ждахи.

Лаконізмом і простотою художньої мови відзначається ілюстрація до пісні «Гей, не дивуйте, добрі люди». У блідому світлі місяця ми бачимо частину поля бою «за Дашевим, під Сорокою». Зовсім недавно тут лунали бойові заклички, дзвеніла зброя і гарячі коні збивали копитами потривожену землю. Тепер все затихло. На першому плані — тіло мертвого ворожого воїна, що зазіхав на українську землю, ядро, що димить поруч розбитої гармати і звалений кулею кінв. Скупими засобами досягає А. Ждаха великого художнього ефекту, створюючи враження, що на цьому полі ворогів побито багато.

На відміну від основної маси ілюстрацій, вирішених у статичному плані, сюжети пісень з козацького побуту розкриваються А. Ждахою підкреслено динамічно. В багатофігурній композиції «Ой, не знав козак, ой, да не знав Супрун» художник змальовує напружену сцену нерівної боротьби козака з татарським загоном. На боці «орди» явна перевага сил, але сповнений козацької гідності Супрун мужньо продовжує боротьбу. В цьому образі художник втілює героїчний характер народу, його силу і надзвичайну стійкість.

Образи козаків А. Ждаха наділяє кращими рисами трудового народу: енергією, самовідданістю, сміливістю, мужністю і героїзмом. В сюжеті «Доб-

Відступися, пан Каньовський,
Я не твоя рівня,
Бо ти собі пан Каньовський,
А я Бондарівна.

На другому плані — група шляхтичів (сида, на яку спиралися польські магнати), протиставлена групі жителів містечка Богуслава. Але соціальний конфлікт тут не розкривається до кінця. Суворо дотримуючись змісту пісні, А. Ждаха показує лише пасивний протест проти панської шляхти з боку богуславців. В композиції вони відіграють роль пасивних свідків, що хоч і співчують Бондарівні, але не виступають на її захист.

В ілюстрації до пісні «Стоїть явір над водою» автор переходить до відкритого засудження політики царського самодержавства, спрямованої на посилення гніту трудящих мас України в першій половині XVIII ст. Малюнок відтворює сцену тяжкого життя

рий вечір тобі, зелена діброво» художник майстерно передає насторожений порив молодого воїна, готового в будь-який момент вступити в боротьбу з кожним ворогом: «Наїжджайте, воріженьки, сам вас викликаю».

Символом величчя й могутності постають запорожці в композиції «Ой, на горі та й жінці жнуть». Прямо на глядача рухається нескінчена колона запорозького війська на чолі з гетьманом Михайлом Дорошенком. Суворе мужнє обличчя, грізний погляд виражають непохитну волю гетьмана, що не раз водив військо проти турецько-татарських загарбників і польської шляхти. Завдяки майстерній побудові композиції, А. Ждаха створює враження могутності запорожців невеликою кількістю кінних фігур. Виконана у формі акварельної мініатюри, ілюстрація відзначається чіткою передачею деталей одягу вершників, військового спорядження, зброї, пейзажу.

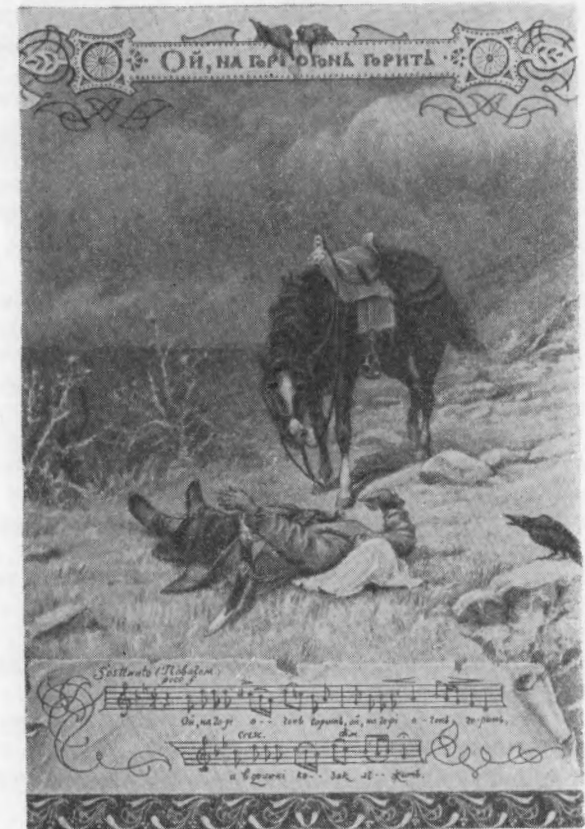
Висока живописна майстерність властива всім ілюстраціям А. Ждахи до пісень про козацьке життя, але створені в них образи ідеалізовані, позбавлені яскравої соціальної характеристики. Це є однією з слабких сторін його ілюстрацій.

Глибоким драматизмом відзначаються ілюстрації художника до пісень, що розповідають про принесені війною жертви та страждання народу. В композиції на сюжет пісні «Стогне вітер вільний в полі» — чутливий до людського горя А. Ждаха глибоко розкриває переживання української матері, що втратила в бою єдиного сина. В композиції вміло поєднано народну символіку з переживаннями героя. Силуети чорних круків на фоні кривавої заграви посилюють драматизм дії.

Різноманітність почуттів простих людей А. Ждаха з великим теплом і любов'ю розкриває в композиціях на сюжети популярних ліричних пісень «У діброві чорна галка», «Ой, не світи, місяченьку», «Три сестриці» і «Ой, ти, дівчино». Ілюстрації до пісень «Ой, запив козак, запив» і «Пасітєся, сірі воли» вирішені в розповідному плані.

При всій залежності від змісту пісень ілюстрації художника зберігають цінність самостійних сцен з життя простого народу. Для кожного сюжету автор добирає відповідну обстановку, зосереджуючи часом увагу на етнографічно-побутовій стороні пісні.

Діяльність А. Ждахи як етнографа заслуговує на особливу увагу. Протягом багатьох років життя він старанно вивчав побут народу, його культуру,



5. Ілюстрація до народної пісні «Ой, на горі огонь горить». Акварель.

намагаючись збагнути основи народної творчості. Під час перебування на Волині, Київщині, Чернігівщині та Одещині художник збирав зразки народного декоративного мистецтва — вишивки, писанки, різноманітні прикраси з дерева, змальовував зразки орнаментів гончарних виробів, розпису тощо, вів етнографічні записи. У себе вдома художник створив своєрідний кабінет-музей, для якого систематично добирав предмети старовини, зброю та інші речі козацького побуту з метою вивчення їх справжнього стилю.

Прийоми народного образотворчого і декоративного мистецтва А. Ждаха широко використовував у своїх ілюстраціях. У створених ним композиціях особливу роль відіграє орнамент. Він виступає як елемент художнього стилю, який художник намагався наблизити до народного. В цьому виявилось прагнення художника зробити доступними й зрозумілими народним масам створені ними ж образи. Надзвичайною майстерністю і бездоганністю відзначається орнамент ілюстрацій до пісень «Ой, у полі та й у Боришполі», «Стогне вітер вільний в полі», «Ой, ти, дівчино».

Глибоке знання побуту й життя народу обумовили реалістичний характер творчості А. Ждахи. В період засилля численних антиреалістичних і формалістичних течій він сміливо заявив про своє прагнення служити народові, про свою належність до реалістів. Творчість цього художника є прикладом дальшого розвитку традицій Т. Г. Шевченка в українському образотворчому мистецтві. Буржуазні критики і мистецтвознавці гордовито відносились до творчої спадщини художника-любителя Амвросія Ждахи. Але створені ним ілюстрації, близькі і співзвучні народній пісні, знаходили цілковите схвалення і визнання народу. І це було найкращою нагородою художникові за його винятковий творчий ентузіазм.

Ім'я Амвросія Ждахи та його діяльність як ілюстратора виявились незаслужено забутими. В наш час творчість цього талановитого майстра заслуговує на більш детальне вивчення і належну оцінку.

М. С. Забочень

м. Москва

ФОЛЬКЛОР У «АПОКРИСИСІ» ХРИСТОФОРА ФІЛАЛЕТА

Українська полемічно-публіцистична література XVI—XVII ст. з'явилась в розпалі народно-визвольної боротьби проти польсько-шляхетського гніту і національно-релігійної агресії Ватикану на східнослов'янській землі. Письменники-полемісти пристрасно відстоювали національну незалежність українців та білорусів, викривали вовче обличчя єзуїтів і продажно українсько-білоруської церковної шляхти, організаторів так званої Брестської церковної унії 1596 року.

Полемічна література є своєрідним видом публіцистики. Крізь її богословську оболонку можна легко помітити биття пульсу бурхливого політичного життя народу. Письменники-полемісти спрямовували свої зусилля на те, щоб розбити ідейних ворогів, розкритикувати доктрину католицизму, викрити і висміяти єзуїтсько-уніатських лжепастирів. Для цього вони широко використовували здобутки фольклору. Фольклорними елементами насичені твори Івана Вишенського, Герасима Смотрицького, Клирика Острозького і невідомого автора «Перестороги». Особливо виділяється багатством мовно-стилістичних засобів, запозичених із фольклору, полемічний твір «Апокрисис» Христофора Філалета, виданий польською і українською мовами у відповідь на книгу єзуїта П. Скарги у 1597—1598 роках.

Христофор Філалет був передовою людиною свого часу, видатним письменником-гуманістом і незрівняним майстром слова. Його «Апокрисис» справді є шедевром української антикатолицької публіцистики. При цьому без перебільшення можна сказати, що вся сила літературної принакності

«Апокрисиса», вся гострота сатирично-викривальних засобів твору зумовлена тим, що автор добре знав і майстерно використовував фольклор — народні дотепи, влучні вислови, прислів'я і приказки, анекдоти, легенди і перекази.

Головні тропи, якими користується Філалет у своєму творі, переважно запозичені письменником із фольклору. Образність і емоційність публіцистичної мови Філалета підсилюють густо розсипані на сторінках «Апокрисиса» яскраві метафоричні вислови, епітети-означення, які знову ж таки не книжні, а запозичені у народу. Досить указати на такі зразки іронічних висловів Філалета, як: «папескій похлѣбца» (1388), «смердячая римских епископов гордость», «мерзеная панованья хуть» (1500), «надгнилая увѣя» (1732), «жовтобрух лущій владыка» (1316), митрополит М. Рагоза з владиками-зрадниками «по телячих кутах крыл» (1314), «выстерегатися квасу фарисейского» (1250), «И з уньею... злѣплено» (1226) («Памятники полемической литературы в Западной Руси», кн. II, СПб, 1882. Тут і далі всі посилання на це видання подаємо в тексті, зазначаючи тільки сторінку).

З багатой скарбниці усної народної творчості черпає Філалет змістовні народні афористичні вислови, народні прислів'я і приказки. Насамперед ціла добірка приказок направлена полемістом проти католицької церковної верхівки на чолі з римським папою. Вбивчими афористичними висловами картає Філалет агресивність, загарбницькі наміри римського папи, який через унію православної церкви з Римом прагне уярмити український народ, загарбати собі нові церковні багатства.

Глибокого змісту сповнений афористичний дотеп полеміста про те, що Ватикан не до «лѣпших паш» хоче привести православних «христових овецъ», а дбає про те, щоб з них краще «волну» брати, а той й «скуру лупити», що «двор римскій не просит о овцу, або не маєт ся до овцы без волны» (1740). Римські папи, говорить Філалет, послаючись на «римлянина» Ціцерона, «там працу оборочають, отколя ся оздобы и пожитки сподѣвають» (1746).

Про посягання Ватикану на незалежність українців і білорусів автор «Апокрисиса» також вважає потрібним висловитись афористично: «Бы был папѣж римскій... в чюжее жниво серпа своего не впушал» (1548), або: «Не прошу того о лупину, хто ми ядерко берет; а подобно, для одержанья ядерка, менше бым ся ему з лупиною дорожил» (1166). А як сміливо викриває Філалет хижачьке нутро католицького духівництва за допомогою поговірки: «же коли у клбана (плебана — П. Я.) хто озмет, як у волка забрал» (1524) або: «барзо пыха клбанов гору вынесла» (1524).

У той же час, підкреслюючи непримиренність Русі до замірів папства, полеміст говорить: «под того ж то неволи ярмо мѣли бысмо шію свою нахилити?!!» (1640), «от неволѣ каждый утекати мусит» (1548), «ведаєт побожный рускій народ, што ся в Рим и в мѣшканцы его вливает» (1584), «умѣмо ся своею пядью мѣрыти» (1290). А до польських панів-сенаторів звертається Філалет таким багатозначним висловом, взятим із народної творчості, натякаючи на зростання народного протесту: «гамуйте в час тые кола, поки ся не розбѣжат!» (1800). В цих коротеньких висловах ясно виражено і глибокі патріотичні почуття полеміста і його спостережливість, дотепність.

Ціла низка інших прислів'їв, відомих із старих записів народної творчості, використовується в «Апокрисисі» для того, щоб викрити і висміяти продажних владик — уніатів. Полеміст дорікає їм за зраду, за втрату патріотичного сумління, за шахрайські методи єднання з Ватиканом всупереч волі народу, за їх загальний низький моральний рівень. «Отож,— каже Філалет,— не всѣ бискупы суть бискупами». А далі в адресу владик-уніатів посилає дотепи: «Якая причина, якій правда, такій теж и скуток» (1760), «присягли бы били, же уже бога за ноги ухватили» (1790), «зрада ...яко шило в мѣху не затантсѣя» (1158), «не вина то, же кто сам на себе метелку зготует» (1266), «вишью утопачи фатаются» (1198), «але, правда, не див, же тонучій и ви-

шью ся хапаєт» (1424), «кто ся раз присягу згвалтити охинет, тому и потом завше криво присягнути, яко ягоду проколкнути» (1182).

Нерідко за допомогою народних прислів'їв дошкуляє Філалет безпосередньо єзуїту П. Скарзі, іменованому в творі іронічно «дієписом». Найчастіше Філалет вражає «дієписа» гострою поговоркою там, де противник явно нечесно намагається висвітлювати суть умов запровадження унії або де Філалет хоче підкреслити свою правоту і перевагу в розв'язанні спірних питань.

Ще на початку книги Філалет вважає потрібним заявити, що «дієпис» упереджено орудує фактами, «хотячи на свой млын воду провадити» (1024). А далі в тексті твору в адресу Скарги — «дієписа» направлені ще гостріші приказки: «Але не пойдут тому щекарови тьи фортелъ» (1264); «Тот дъєпис, на чужую скуру беспечне гръшити и блудити позволяючий» (1240); «Если же штось ты порошок в оку патриархов обачил, то мы в оку папезов римских бревно, а до того ганебне, великое покажемо» (1612); «З дожчу под рынву упроважати» (1614); «И вижу, же ему ръчь красно плынет» (1588); «Знати, же тое собъ с палца выссал, а правдою того довести не может» (1644); «Выдиш, як если вышвал волка з лъса?!» (1506) та ін.

Не прямо в адресу «дієписа», але в зв'язку з розвінчанням його теологічних мудрувань Філалет робить цілий ряд іронічних зауважень, пожвавляючи свою мову народними афоризмами, на зразок: «Розный, яко день от ночи» (1420); «А продаванье през папежа речій святых так ся спосполитовало, же ся его хотя слпой руками самими дощупати праве может» (1626); «Одно возми, другое дай, одно увойми, а другое теж собъ уняти допусти» (1600). У відповідь на обіцянку папи римського зберегти національні обряди тим православним, які приймуть унію, Філарет писав: «а то для того, абы ся тое ярмо на нас застарьло» (1164), «нехай же дъєпис тыми словы... людем очу не мыдлит» (1384).

Нарешті на сторінках «Апокрисиса» знаходимо невеличку групу народних афористичних висловів, які хоч і характеризуються помітною архаїчністю свого походження і давно вже вийшли з ужитку, але цікаві й цінні для нас, оскільки допомагають уявити деталі й особливості конкретно-історичних часів, настрою людей Речі Посполитої. Так, наприклад, про державний порядок шляхетської Польщі Філалет висловлюється: «Мъ, Короны полской и панств до ней належачих обывателъ, ведле давной приповѣсти, нерядом стоимо» (буквально, тримаємось на непорядках; 1194).

Деталі воєнного життя польської шляхти відтінені в поговорках: «што бовъм за подобенство в обозъ, туж обок з неприателем стоячи, ростырки межі собою чинити?» (1646), або «кто коли воюет на свой власный жодд» (кошт — П. Я.) (1746). Історично колоритні приказки: «Яко посполите мовлять: зе злого торгу — з ушима додому» (1608); «Так посполите баламутом курка на костелъ показывают!» (1732); «То тые не гръшат и будут вымовлени, которые... ведлуг твоего непевного писма, потурчаючими бесурманят» (1246). До речі, останній лексичний вираз дуже нам нагадує відомий тавтологічний вислів «потурчився — побусурманився», здавна поширений в українських народних думках. Звідти, очевидно, і взяв його автор «Апокрисиса». Ця деталь важлива для фольклористики, бо вона може свідчити про широке побутування серед народу в кінці XVI віку дум, поетичний вислів з яких проник навіть на сторінки «Апокрисиса».

Значне місце в художньо-публіцистичній палітрі Філалета займають вмонтовані в контекст твору легенди і анекдоти. Використовує іноді Філалет також народні перекази, цікаві насамперед своїм змістом. Головним чином ці художньо-белетристичні вставки відіграють ілюстративну функцію у творі, але такі ілюстрації завжди мають значне ідейно-публіцистичне навантаження і розраховані, звичайно, на те, щоб якомога сильніше осміяти ненависне папство і його єзуїтсько-уніатських приспівників.

Ось, скажімо, осміює Філалет єзуїтську ідею папського абсолютизму в християнській церкві. Як тут не поглузувати з бундючного «намісника бога на землі», скориставшись древнім, але доречним історичним переказом IV віку про божевільного римського імператора Юліана, який нібито хотів собі успадкувати славу Олександра Македонського. І Філалет, закінчуючи один із розділів третьої частини книги, нагадує оповідання про «оного Юліана апостаты, который, не сполна розум маючи, повѣдал, якобы з Великого Александра душа спадком якимсь в тѣло его ся впровадила была. Того шаленца, — додає полеміст, — если римские бискупы не наслѣдует, власне як бы в них мѣшкала святого Петра душа, всякую честь і всякое право Петрово собъ належати, змьшляючи, каждый спадне обачити может... же бискупом и папезом римским тое належати не могло, не належало, зни належит» (1444).

Про римських пап ходило свого часу на Заході і в Польщі чимало пікантних новел і анекдотів. Автор «Апокрисиса» мав у своєму розпорядженні достатню кількість таких зразків. Навіть в самому передіку численних порочних вчинків папства, того, як у мурах Ватікану «римські папи і вбивали і труїли, і жерли один другого і дітей плодили» (1534), відчувається, що Філалет натякає на ходячі в народі усні новели. Деякі з них полеміст вважає доцільним навести повністю.

Серед цілого ряду оповідань про порочне життя римських пап, поданих у «Апокрисисі», особливо виділяється сатиричною загостреністю анекдот про одного покійного папу — срібллюбця, який за гроші не тільки землю, а й царство небесне продав, так що й самому собі не залишив місця на небі. Полеміст оповідає: «Припомял бым тут оного давно змерлого папежа, который, коли его, на смертельной постели лежачого и о спасеніи души своей отчаявающогося, его духовные прелатове тѣшили, потрясуочи тым, же он ключи царства небесного в руку, маючи, если же иным, тогда подготовью собъ до него двери отворити может, — спытал: што бы розумѣли, если продавца до преданой речи якое право мает! А коли отповѣдили, же не мает, закричал мовлячи: «То уже прожно! сѣлем! Небо другим продадем, небо собъ стратилем!» (1626).

З убивчим сарказмом в адресу Ватікану розповідає Філалет також анекдот про римського папу Лева X, посилаючись на західні джерела. Про цього лиходійного папу, іронізує полеміст, латинські хроністи «самиж написали: же вступил на столицу, як лис, жил на ней, як лев, умер, як пес» (1630). Якщо врахувати, що мова йде про папу, який справді носив ім'я Лев X, то нам ясно стає вся сатирична гострота даного дотепу, який побудований саме на майстерній грі слів.

Останній приклад показує, що часом Філалет натякає на джерела, звідки він бере легенди і анекдоти для белетристичних ілюстрацій своїх тверджень в «Апокрисисі». Цей матеріал автор-полеміст черпав як з уст народу, так і з книжних джерел. Філалет міг використовувати для цього твори протестантської публіцистики західноєвропейських і польських полемістів, а також латинські історичні хроніки, складені переважно гуманістами, які охоче вносили до своїх творів історичні факти, перемішані з легендами і анекдотами.

Зате безпосередньо з народних уст черпав Філалет ілюстративний матеріал для критики і осміювання уніатських церковних владик. На цю тему достатньо було місцевого фольклору з Волині, де проживав сам письменник. Невипадково особливо багато дістається в «Апокрисисі» луцькому і острозькому єпископу К. Терлецькому. І по заслугі. Цей владика своїм злочинним життям став у народі «притчею во язицех». Це ж народ, мабуть, надлив К. Терлецького насмішкувати прозвищем «жовтобрух луцький владика», яке вживає Філалет, розповідаючи про цього зрадника. Байдужий до своєї батьківщини і до своєї православної віри, луцький владика в інтересах влади і розкошів, на думку Філалета, міг навіть «потурчитись», а не те, що піддатись Ватікану. Він, оповідає полеміст, найактивніше «дорогу слая» до унії, а для

цієї мети навіть насмілюся по-шахрайському скористатись чистим бланком з печатками і підписами єпископів, в тому числі львівського і перемишльського владик, які не бажали приставати до унії. Кир. Терлецький, маючи злі наміри, як каже Філалет, «подпис с притисненъем на голый мамрам (бланк — П. Я.) у владыков, зрады ся несподѣваючих, собѣ вымахлевал».

Вершиною сатиричної характеристики К. Терлецького в «Апокрисисі» є розповідь про злочинне залюбування луцьким владикою порнографічними книжечками з малюнками, які той, згідно з народними переказами, привіз із Риму, коли їздив туди з Іп. Потім у справі посвячення у Ватикані церковної унії. Філалет пише: «Гдѣ то, наперед, зышла бы ся подобно припомнѣти о годностях, приметах, поступках и цнотах владыки луцкого, который найпердѣйшим сродком, автором, справцею, теслею и будовничим тоей надотмѣлой едности, а за едностыю наступуючого утиску назватися может. Припоминанья того тот пожиток могл бы быти, абы люде, вѣдаючи иж «якая причина, якій справца, такій теж и skutok», посполите звыкл бывати, тым snadній в том, еслиж им тая едностъ слушне смаковати мает, и што о ней держатися годит, могли ся розвязати... Тут много таких речій, о которых и слухати брідко, за собою потягати бы мусѣло, не хочучи чительникови с тоей мѣры мерзачки чинити. Атоли тые край, в которых коли жил и живу, о брідких, а не толко духовной, але ани свѣцкой христіанской особѣ неналежачих ексцесах его, могут каждому пытаючомуся справу дати. Сподѣвалисьмыся, не вжды проѣжчка до Риму мѣла в ним отмѣну его ку доброму справити; леч, место поправки живота, принесл з собою оттамтоля его милость, сполне с тоєю недотлѣлою едностыю, книги нестыдливые, фигурами наддар вшетечными наполнены, которых прегледованьем безбожныи очи пасучи, нередную пожадливость им далѣй тым болшей в собѣ помоножает. А мало на тым маючи, же сам в погляданью на их совей роскоши утѣху положил, аще ку тому и уцтывым матронам подчас оных показовати ся не встыдит. Што еслиж годит, нехай каждый уважит!» (1758—1760).

Факт, отже, явно негідний для єпископського сану, і не випадково Філалет зупиняється на ньому повніше, викриваючи владика перед «читацьким людом». З літературного погляду дане оповідання Філалета справді є реалістичним малюнком, що своїм характером нагадує новели «Декамерона» Бокаччіо. Можна сказати, що ця жанрова картинка, яка міститься в «Апокрисисі», є одною із давніх в історії української літератури спроб обробки творів народної антипопівської сатири, представлених анекдотами і гострими приповідками.

Таким чином, підсумовуючи наші спостереження над фольклорними джерелами «Апокрисиса» Хр. Філалета, слід підкреслити, що пам'ятки української полемічно-публіцистичної літератури XVI—XVII віків мають важливий інтерес не лише для істориків давньої української літератури, а й для фольклористів.

м. Львів

П. К. Яременко



Публікації

НОВІ ЗАПИСИ ШЕВЧЕНКІВСЬКИХ ПІСЕНЬ

ЗАПИСИ, ДОБІРКА І ВСТУПНА ЗАМІТКА О. А. ПРАВДЮКА

Подані нижче зразки народної пісенної творчості на слова Т. Г. Шевченка записані влітку 1962 року під час експедиції Інституту МФЕ АН УРСР до Черкаської, Полтавської та Сумської областей.

С. С. Бездь-Харченко з Миргорода, від якого записано пісню «Встає хмара з-за Лиману», має 85 років, але, незважаючи на такий похилий вік, зберіг добру пам'ять і непогано співає. Він був знайомий з багатьма діячами української культури і охоче розповідає про зустрічі з Панасом Мирним, Миколою Лисенком, Опанасом Сластьоном, Філаретом Колесою. Пісня «Встає хмара з-за Лиману» (уривок з поеми «Тарасова ніч») перейнята С. С. Бездь-Харченко від кобзаря Михайла Кравченка. Вона була в репертуарі багатьох кобзарів і лірників Полтавщини.

Близькою своїми образами, емоційним спрямуванням до цієї пісні є «Заступила чорна хмара», записана від кобзаря Є. Х. Мовчана з с. Велика Писарівка на Сумщині. Кобзар співає Шевченків текст з значними скороченнями і деякими текстуальними змінами.

Пісні «Не вернувся із походу», «Ой, люді, люді, моя дитино», «Прощай, світе, прощай земле», «Думи мої, думи» записані в с. Фидрівці, Великокринківського району, Полтавської області від учительки Л. Г. Гофман. Там же від П. Ф. Гаркуші записана пісня «Ой, так чини, як я чиню», перший куплет якої використаний Шевченком у поемі «Гайдамаки». Мелодія її інтонаційним складом близька до «Гречаників». У Фидрівці раніше було багато любителів театральної справи, часто ставились аматорські спектаклі, в яких використовувались Шевченківські пісні («Ой, люді, люді, моя дитино» використовувалась у п'єсі «Повернувся з Сибіру»; «Ой, так чини, як я чиню» — у виставі «Невольник», за Шевченком).

На театральному коні починалось життя і пісні «Якби мені крила, крила», записаної від Г. Н. Мінської з с. Суботів, Чигиринського району, Черкаської області. Вона виконувалась свого часу в Шевченковому «Сотнику».

Пісня «Ой, три шляхи широкі» — зразок народного багатоголосного поропіву Шевченківського тексту. Записана вона також у Суботіві (від Я. Дон, О. Костицької і Т. Жалдак).

«По діброві вітер виє» має маловідому широким колам любителів шевченкової музи мелодію. Записано цю пісню від співробітниці Кам'янець-Подільського історичного музею Т. А. Сис.

Тексти пісень подаються лише тоді, коли вони зазнали певних текстологічних змін порівняно з Шевченковими віршами («Встає хмара з-за Лиману», «Заступила чорна хмара»), а також коли Шевченківські слова друкуються вперше як народна пісня («Якби мені крила, крила», «Не вернувся із походу»).

ВСТАЄ ХМАРА З-ЗА ЛИМАНУ



а дру-га- я з по-ля, за-жу-ри- лась
У-кра-ї- на- та- на і- ї до-ля!

Встає хмара з-за Лиману,
А друга з поля;
Зажурилась Україна —
Така її доля!

Зажурилась, заплакала,
Як мала дитина,
Ніхто її не рятує...
Козачество гине.

Гине слава, батьківщина,
Немає де дітись;
Виростають нехрещені
Козацькі діти...

Як та галич поле криє,
Ляхи, уніати
Налітають — нема кому
Порадоньки дати.

ЗАСТУПИЛА ЧОРНАЯ ХМАРА

Зас-ту-пи-ла чор-на-я хма-ра
та бі-лу-ю хма-ру, ви-сту-пи-ли
з-за Ли-ма-ну з тур-на-ми та-та-ри

Заступила чорная хмара
Та білу хмару,
Виступили з-за Лиману
З турками татари.

Із Полісся шляхта лізе,
А гетьман Попович...
Із-за Дніпра напирає
З військом Самойлович...

З Ромоданом, мов та галич,
Вкрили Україну
Та й клюють, елико мога...
А ти, Чигирине!

А ти, старий Дорошенку,
Запорозький брате!
Нездужаєш, чи боїшся
На ворога стати!

— Не боюсь я, отамани,
Та жаль України,—
І заплакав Дорошенко,
Як мала дитина!

— А я, брати запорожці,
Возьму собі рясу
Та піду поклони бити
В Межигір до Спаса.—

Не пустили Дорошенка,
У рясі пізнали,
Закували у кайдани,
В Сосницю послали.

Мов той орел приборканий —
Без крил та без волі,
Знеміг славний Дорошенко,
Сидячи в неволі.

НЕ ВЕРНУВСЯ ІЗ ПОХОДУ

Помірно
Не вер-нув-ся із по-хо-ду гу-са-рин мос-наль.
Чо-го ж ме-ні йо-го шко-да, чо-го йо-го жаль?
Що на йо-му жу-пан ну-ций, що гу-са-рин чор-но-у-сий,
що Ма-ше-ю звав? Ні, не то-го ме-ні шко-да;
А на у-ли-ці дів-ча-та
а мар-ні-є мо-я вро-да, лю-ди не бе-руть,
на-смі-ха-ють-ся, про-кля-ті, гу-сар-но-ю звуть.

Не вернувся із походу
Гусарин-москаль.
Чого ж мені його шкода,
Чого його жаль?
Що на ньому жупан кучий,
Що гусарин чорноусий,
Що Машею звав?

Ні, не того мені шкода,
А марніє моя врода,
Люди не беруть,
А на улиці дівчата
Насміхаються, прокляті,
Гусаркою звуть.

ОЙ, ЛЮЛІ, ЛЮЛІ, МОЯ ДИТИНО

Вільно. Журливо
Ой, лю-лі лю-лі, мо-я ди-ти-но,
лю-лі вдень і вно-чі, пі-деш мій си-ну
по У-кра-ї-ні, нас кле-ну-чи

ПРОЩАЙ СВИТЕ, ПРОЩАЙ ЗЕМЛЕ

Помірно, співаюче
Про-щай сві-те, про-щай зем-ле, не при-яз-ний

кра ю, мо і му ни, мо і лю ті
в хма рі за хо ва ю

ДУМИ МОЇ, ДУМИ МОЇ

Співуче

Ду ми мо і, ду ми мо і, ли хо ме ні за ми,
на що ста ли на па пе рі
сум ни ми ря да ми.

ОЙ, ТАК ЧИНИ, ЯК Я ЧИНЮ

Жваво

Ой, тан чи ни, як я чи ню лю би мін ну а би чи ю,
хоч по по ву, хоч дя ко ву, хоч хо ро шу му жи ко ву.

Швидше

Ой, до ме не си та, си та, ой до ме не ре ше та,
ой, до ме не за по рож ці, бо я бід на си ро та.

Ой, так чини, як я чиню:
Люби жінку абичю,
Хоч попову, хоч дякову,
Хоч хорошу мужикову.
Ой, до мене сита, сита,
Ой, до мене решета,
Ой, до мене запорожці,
Бо я бідна сирота.

Розступіться, миряне,
Нехай гиря погуляє,
Щоб' зазнали всі миряне,
Як гуляють голоштани.
Ой, до мене сита, сита,
Ой, до мене решета,
Ой, до мене запорожці,
Бо я бідна сирота.

ЯКБИ МЕНІ КРИЛА, КРИЛА

Повільно, з почуттям

Як би ме ні кри ла, кри ла со но ли ні ті,
по ле ті ла б я за ми лим, за дру жи но ю.

Якби мені крила, крила
Соколинні,
Полетіла б я за милим,
За дружиною.

Полетіла б у діброву,
У зелений гай,
Полетіла б, чорноброва,
За тихий Дунай.

ОЙ, ТРИ ШЛЯХИ ШИРОКІІ

Помірно

Ой, три шля хи ши ро ні ті
до ку пи зій шли ся, а У кра ї ни
на чу жи ну бра ти ро зій шли ся.

ПО ДІБРОВІ ВІТЕР ВІЄ

Помірно

По діб ро ві ві тер ви є,
гу ля є по по лю,
край до ро ги гне то по лю до са мо го
до лу, край до ро ги
гне то по лю до са мо го до лу.

Сповільнюючи



Ф. М. КОЛЕССА

ВІРШОВА ФОРМА СТАРОВИННОЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ ПРО СТЕФАНА ВОЄВУДУ

ПІДГОТУВАВ ДО ДРУКУ ТА НАПИСАВ ВСТУПНУ СТАТТЮ
ОРЕСТ ЗІЛИНСЬКИЙ (Прага, Чехословаччина)

Пісні про Стефана воєводу, найдавнішій збереженій пам'ятці української пісенної культури, вже було присвячено кілька спеціальних праць, у яких розглянуто її походження, зв'язок з історичною дійсністю, значення образів та символів, стилістику, ритміку й мову.

Докладний огляд дотеперішніх досліджень та спробу глибше висвітлити історично-літературну проблематику цієї пісні у зв'язку з розвитком слов'янського пісенного фольклору містить наша ширша праця: «Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slov Lidove písně», журн. «Slavia», 1960, 1, стор. 76—103.

Історичну вартість випадкового запису цієї пісні значно обмежує те, що це єдине свідчення про стан української пісні в XVI столітті; крім того, вона належить до досить своєрідного, мало поширеного в українському фольклорі жанру і була записана на окраїнах української мовної території. Тому від її аналізу не можна сподіватися широких висновків про загальний стан, змістові та стилістичні прикмети української пісні в XVI столітті.

Але вже те, що запис Яна Благослава на більш ніж 50 років випереджає наступні окремі публікації українських пісень, надає цій пісні особливої ваги в історичному дослідженні української пісенності, тим більше, що наявність близьких змістових паралель у пісенному репертуарі XIX століття створює в даному випадку вельми сприятливі умови для дослідження закономірностей розвитку сюжету та стилістики давньої пісні.

Ф. М. Колесса, розглядаючи пісню, торкався тих же питань, які вже розглядалися іншими дослідниками: Потебнею, Франком, Томашівським. Але він уперше (хоч і не зовсім послідовно) відступив від традиційного погляду на ритмічну структуру пісні, що мав свої корені у визначеннях Потебні, та вказав на можливість нової інтерпретації даних, які можна винести з дослідження тексту. Всі попередні дослідники приступали до реконструкції ритмічної форми пісні про Стефана воєводу з апіорним уявленням про те, що вона (згідно теорії Сокальського-Лисенка про принципово ізосилабічний характер українських народних пісень) має рівноскладовий розмір. Відхилення ж від нього (а їх у записі Благослава досить багато!) пояснювалися або певною, структурно неістотною, формальною вільністю (Потебня), або ж проявом деформації пісенного тексту внаслідок записування на окраїнах української території неукраїнським записувачем (сам Ф. Колесса у своїх раніших працях).

Ф. Колесса вперше висловив думку, що пісня була фактично нерівноскладовою і відхилення у кількості складів тут є не результатом помилки записувача чи будь-якої іншої деформації пісенного тексту, а однією з характерних рис форми, притаманної давній верстві народних пісень. Але він все ж спробував підвести текст до нової ідеальної ритмічної форми, на цей раз за аналогією деяких варіантів спорідненої білоруської пісні про офіцера та дівчину.

Треба сказати, що ця спроба не зовсім переконує. В історичному розвитку народних пісень є досить частим явищем ритмічна транспозиція давніх пісень до нового розміру, особливо коли пісня переходить до нового національного середовища. Неодноразово втрачають первісну форму і українські пісні при переході до білоруського фольклору. Слід вказати й на те, що новіша пісня, пов'язана з піснею про Стефана воєводу, не має єдиної ритмічної форми: на російському ґрунті вона нерівноскладова, великі відхилення від рівноскладовості мають і білоруські варіанти.

В українській науковій традиції ще від праць Лисенка («Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем», «Записки Юго-западного отдела Русского географического общества», I, К., 1874), Потебні («Малорусская народная песня по списку XVI века», Вороніж, 1877; «Объяснения малорусских и сродных народных песен», I, II, Варшава, 1883; 1887). та Сокальського («Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки», Харків, 1888) закріпилася думка, що споконвічною властивістю ритміки українських народних пісень є строго витримана рівноскладовість. Цю теорію особливо розвинув у своїх ранніх працях Ф. Колесса.

При уважному погляді на конкретний пісенний матеріал неважно встановити, що це положення, в основному правильно визначаючи загальні структурні особливості української пісні, не можна застосувати до багатьох окремих випадків. У давніх записках народних пісень, наприклад, у збірнику Метлинського (А. Метлинский, Народные южнорусские песни, К., 1854) зустрічаємо десятки творів, де відхилення від рівноскладової будови такі великі, що їх не можна назвати випадковими деформаціями. Ось декілька прикладів: «Ой, на горі, на підгірку» (стор. 25) — 4 + 4, 4 + 4, 4 + 4, 4 + 4, 4 + 4, 4 + 7, 4 + 6, 4 + 6, 4 + 7, 4 + 7, 4 + 6, 4 + 7, 4 + 5, 4 + 6, 4 + 7; «Ой, ти горо кремінная, чом не дунаєшся» (стор. 37) — 11 + 6, 9 + 6, 8 + 6. Особливо часті й яскраві такі хитання у весільних, русальних та купальських піснях, наприклад, «Вчора з вечора та порошенька пала» (стор. 123) — 3 + 5, 5 + 6, 5 + 7, 6 + 4, 6 + 10, 7 + 5, 7 + 7; «Ой, ходила Марусенька по новім двору» (стор. 139) — 8 + 4 (найчастіше), 8 + 3, 8 + 5, 7 + 3 та ін. Існує багато нерівноскладових балад та родинно-побутових пісень.

Пояснення цих відхилень неточністю записувача або пізнішою деформацією були поширені в минулому не тільки в українській фольклористиці. Проти такого пояснення виступив відомий славист В. Ягіч (див. його статтю «Die südslavische Epik vor Jahrhundertern», «Archiv für slavische Philologie», 1879, IV, стор. 204, 224), вказуючи на те, що вже від романтичної епохи більшість записувачів, які перебували під впливом теоретичних поглядів на ритміку вірша взагалі й народної пісні зокрема, намагалися наближувати текст пісень до ідеальної ритмічної схеми, тобто вирівнювати кількість складів.

Більше ясності внесли в це питання новіші записи пісень, де записувачі, дбаючи про збереження автентичної ритмічної форми, уважніше приглядалися до взаємовідносин між текстом і мелодією. Ф. Колесса при своїх студіях стародавніх форм української пісенності на Закарпатті відкрив архаїчний нерівноскладовий тип весільних пісень. Маємо багато підстав для здогади, що в давні часи більше поширені були різні типи нерівноскладового пісенного вірша. Передусім треба вказати на відхилення в кількості складів у деяких стародавніх записках українських пісень XVII століття; вони особливо вражають при порівнянні з польськими піснями тих же збірників, де складочислова схема дотримана дуже строго (див. тексти українських пісень у публікаціях: К. К. B ad e s k i. Polska liryka mieszczańska, Львів, 1936, стор. 186, 187, 188, 223, 325, 329, 330; враховуємо можливість деформації текстів при передачі в польських джерелах; В. Н. П е р е т д, Историко-литературные исследования и материалы, т. I. Из истории русской песни, СПб, 1900, стор. 106, та ін.).

Це вказує на те, що в XVII столітті, а також і пізніше, в деяких жанрах української пісенності панувала вільніша ритмічна норма, у якій кореляція між ритмічною одиницею тексту й мелодії не була така строга, а неточність у дотриманні кількості складів сприймалася як факт нормальний і закономірний.

Здогад підтверджується аналізом ритмічного характеру давніх історичних пісень, між якими чимало строго рівноскладових, але часто зустрічаються і менші чи більші відхилення від рівноскладовості (див. «Українські народні думи та історичні пісні», К., 1955, стор. 9, 16, 18, 83, 92, 106, 108, 143, 166; «Українські народні пісні», I, К., 1954, стор. 36, 37).

Розглядаючи нерівноскладові форми в українській пісенній традиції, треба мати на увазі, що існують два основні типи співвідношення між нерівноскладовим текстом і музикальною структурою пісні:

- відхилення від рівноскладовості вкладаються в рамки єдиної музикально-метричної структури протягом всієї пісні; незважаючи на відхилення від рівноскладовості, мелодія пісні зберігає всюди той же метро-ритмічний характер;
- нерівноскладовий текст пов'язаний з нестійкою метро-ритмічною структурою, що більш чи менш вільно формується для окремих ритмічних частин тексту на основі приблизного повторення мелодичного мотиву.

В збереженому пісенному фонді найчастіше зустрічаємо пісні першого типу, іноді з дуже складною тактовою будовою. Але спостереження Ф. Колесси та інших дослідників про ритмічний розвиток обрядових пісень дають підставу передбачати, що в давніші часи в українській пісенності був більш поширений тип нерівноскладового, вільно розтягнутого пісенного вірша, побудованого на принципі синтаксично-інтонаційного паралелізму.

Ф. Колесса розкрив у своїх працях процес усталювання пісенного розміру. Він вказав на вирівнюючий вплив синтаксичного паралелізму й риторичної рими, що приводить, наприклад, у думках до рівноскладовості менших віршових груп.

Виникає питання, чи не є пісня про Стефана воеводу разом з деякими іншими історичними піснями, в яких відхилення від рівноскладовості такі великі, що їх важко погодити з думкою про формування тексту на основі єдиної метро-ритмічної схеми, важливим документом поступового розвитку від імпровізаційного нерівноскладового типу до силабічного, метро-ритмічно впорядкованого? Неримованість, симетричний уклад синтаксичних членів у віршових рядках, а також численні елементи образності зв'язують нашу пісню з стилістикою колядок та давніх козацьких дум і свідчать про її привабливість до епохи в історії українського пісенного фольклору, що передувала розвиткові нового ліричного стилю в римованій та строфічній пісні XVII століття.

Напрошується здогад, що ця форма, яка займає посереднє становище між нерівноскладовим та рівноскладовим типом, в XVI та на початку XVII ст. була дуже поширена в епічній та ліро-епічній пісенності всіх східнослов'янських народів. Версифікаційні основи української та російської пісні були в ті часи, мабуть, ближчі, ніж пізніше: в обох фольклорах ще переважав тип неримованої пісні найчастіше без твердо окресленої кількості складів у пісенному рядку, сліди якого збереглися в українських історичних та обрядових піснях. Цей тип, що міг мати різні відміни — від вільного речитативу до пісен з усталеною тактовою будовою, був в усякому разі ближчим до версифікаційного принципу дум, ніж пізніше ізосилабічна пісня строфічного складу, яку Ф. Колесса ставить проти народних дум, як антипод ритмічного розвитку.

Докладніший ритмічний аналіз найстаріших пам'яток української пісенної культури, на які Колесса не звернув у своїх основних працях особливої уваги, дозволяє до певної міри модифікувати його важливе твердження про абсолютну протиставність та генетичну незалежність версифікаційної системи дум і пісень. При наявності численних слідів нерівноскладового вірша різних структурних типів у давньому пісенному фольклорі немає причини виводити ритмічну форму дум тільки з вузько обмеженого жанру похоронних голосінь; вона пов'язана в ширшій основі середньовічної нерівноскладової пісні, в якій текст утворювався вільно, не підпорядковуючись готовій музично-ритмічній схемі, і з традицією середньовічної рапсодичної епіки, що її велике історичне значення підкреслює Колесса у своїх останніх працях (див. його статтю «Формули закінчення в українських народних думках у зв'язку з питанням про наверхствання дум», «ЗНТШ», т. CIV, 1937, стор. 32, 40).

Під час свого зародження думи ще не були зовсім осамітненим явищем в українському пісенному фольклорі; треба припускати, що в ті часи існував ще ряд посередніх форм між повною ритмічною свободою дум та строгим силабізмом коротких куплетних пісень.

Подібну ритмічну побудову має інша старовинна українська пісня — про здобуття козаками Варни (Франко, Студії над укр. нар. піснями, стор. 97), а також ряд російських історичних пісень XVI — початку XVII століть. Але саме в той час, з якого походять найстаріші записи українських пісень, під впливом різних історико-культурних чинників почав здобувати вирішальну перевагу рівноскладовий тип, відтісняючи на другий план форми нерівноскладові, метро-ритмічно хиткі, що на тлі сучасного розвитку музикальних форм почали сприйматися як архаїзми. Тільки в замкненому жанрі дум, що його розвивало окреме середовище носіїв, збереглися старі традиції.

Треба зазначити, що вільна ритмічна форма, останки якої до сьогодні збереглися в різних слов'янських фольклорах, була в минулому більше поширена в інших слов'янських народів. З різних теорій про шляхи розвитку південнослов'янського епосу найбільш ймовірним залишається здогад Ягіча, що в давні часи цей епос мав нерівноскладовий характер, відбитий у старовинних записах з хорватського Помор'я, і тільки десь у XVI столітті, приблизно в той же час, коли на наш погляд ритмічно стабілізувалася українська пісня, закріпилася в ньому рівноскладовою формою десатерада («Archiv für slavische Philologie», 1879, IV, стор. 203, 224, 231—232).

Силабізм поступово, за жанрами, перемагав у пісенності окремих слов'янських народів, поширюючись з заходу і півдня на схід. Старі записи українських пісень, зокрема пісня про Стефана воеводу, є цінним доказом первісної близькості пісенних традицій всіх східнослов'янських народів.

Рукопис статті Ф. Колесси, що його я подаю до друку, був призначений для збірника з нагоди 60-річчя мого батька, мовознавця Івана Зілинського. Ця книга не змогла вийти із-за воєнних подій. У тексті повністю збережено характер мови рукопису; поправки зроблено тільки щодо правопису.

В граматиці чеського ученого Яна Благослава, написаній між 1550—1671 pp., зберігся найдавніший запис української народної пісні. Це пісня ба-

ладового змісту про Стефана воеводу, яку автор подав як зразок слов'янського говору, суміжного від сходу із словацьким, зазначаючи, що цією мовою складено багато пісень і віршів. Граматику Благослава видали І. Граділ та Й. Іречек у Відні 1857 р.; та ще в 1856 р. текст нашої пісні надрукував В. Ковальський у «Отечественному сборнику» у Відні.

Докладному розборові пісні про Стефана воеводу присвятив О. Потебня окрему розвідку «Малорусская народная песня по списку XVI в.», у якій ствердив над усякий сумнів, що її мова українська; ще докладніше визначив мову І. Франко у своїх «Студіях над українськими народними піснями» («Записки Наук. Т-ва ім. Шевченка» (далі «ЗНТШ» — Р е д), LXXV, стор. 19—32), добачаючи в ній «галицький, а спеціально підгірський, чи краще покутський діалект». Надпис Благослава: «piseň slowenská od Benátek ... přinesena od Nikodema» пояснив... С. Томашівський («Замітка до пісні про Стефана воеводу», «ЗНТШ» LXXX, стор. 128—135), вказуючи на село такої ж назви на словацько-українській етнографічній границі, над річкою Топлею, на захід від Бардієва; він ствердив також, що мова пісні виявляє прикмети угро-руського діалекту, а власне того, що граничить із словаками; з тим погоджується і Франко в пізнішому додатку до своїх «Студій» («ЗНТШ», XC, стор. 5—25).

Певна річ, що частину словакізмів треба покласти на рахунок Нікодема, від якого записано цю пісню, і самого ж записувача, що не знав добре української мови, як показують деякі перекинуття (напр., «zabil ju u ručku» — «за білу ручку»); могла тут заважити й чеська транскрипція українського тексту. Сюжет пісні, на думку Томашівського, вказує більше на Угорщину, ніж на інший край.

Подаємо оце текст пісні про Стефана воеводу, користуючись передруками О. Потебні та І. Франка й подобиною рукопису Благослава, яку подав Франко у доповненнях до своїх «Студій».

Dunaju, Dunaju, čemu smuten tečeš?	6 + 6
Na verši Dunaju try rotu tu stoju;	6 + 6
Perwša rota Turecká	
Druhá rota Tatarská	
5 Třeta rota Woloská.	
W Tureckým rotě šablami šermuju,	5 + 6
W Tatarským rotě strylkami strilaju,	5 + 6
Woloským rotě Stefan Wyjwoda.	5 + 5
W Stefanowj rotě dywoňka plačet	6 + 5
10 I plačuči powidala: «Stefane, Stefane,	
Stefan wyjwoda, albo mě pújmi, albo mě liši.»	
A što mi rečet Stefan wyjwoda?	5 + 5
«Krásna dywonice, pujmil bych tě, dywoňko,	
Nerownaj mi jes, lišil bych tě, milenka mi jes.»	
15 Što ž mi rekla dywonka? «Pusty mne, Stefane!	7 + 6
Skoču já w Dunaj, w Dunaj hluboky,	5 + 5
Ach kdo mne doplynet, jeho já budu.»	6 + 5
Něchto mě doplynul, krasnu dywonku.	6 + 5
Doplynul dywoňko Stefan wojwoda,	6 + 5
20 I wzal dywoňku zabil ji u ručku:	5 + 6
Dywoňko, dušenko, milenka mi budeš.	6 + 6

Для того, щоб правильно відчитати цей текст, дещо попсований, мусимо в першу чергу звернути увагу на віршову форму пісні. Вірші народної пісні, перейшовши через одну мелодію, виявляють завжди однаковий розмір (частом із незначними відхиленнями), однакове число складів і місце цезури. Тимчасом у наведеному тексті завважуємо вже з першого погляду, що вірші 3—5 в порівнянні з іншими — закороткі: щось у них пропущено; натомість вірші 11-й і 14-й — задовгі, несуть виразні сліди переплутання. З контексту й синтаксичного паралелізму виходить, що слова «albo mě pújmi, albo mě liši» — це окремий вірш; так само в окремі рядки укладаються слова: «pújmil bych tě (dywoňko), nerowna mi jes, lišil bych tě, milenka mi jes». Слово «dywoňko», зовсім злишне в одному рядку із словами «krásna dywo-

пісе», можна поставити на рахунок переплутання, тим більше, що в паралельному вірші не знаходимо аналогічного відповідника.

В народних піснях, особливо в колядках, важку роль грає т. зв. конкатенація (ланцюгове сполучення віршів), цебто повторення другого півстиха, як першої половини наступного стиха; гарний приклад конкатенації маємо в білоруському варіанті пісні про Стефана воеводу, що його нижче наводимо (вірші 8—13). Коли ж хтось записує вірші не зо співу, а з переповідання текст, легко може пропустити повторювані півстихи; вслід за тим іде переміщення силабічних груп до сусідніх віршів, що слідне й у тексті Благослава. Залишаючи на боці попсовані вірші, бачимо, що всі останні виявляють розмір, складений із двох силабічних груп, у яких кількість складів хитається між 5—6.

Для порівняння наводимо російський варіант нашої пісні, на який вказав ще О. Потебня:

Ой, ты наш батюшка тихой Дон!
 Ой, что же ты, тихой Дон, мутнехонек течешь?
 — Ах, как мне, тиху Дону, не мутному течи?
 Со два меня, тиха Дона, студены ключи бьют,
 Посеред меня, тиха Дона, бела рыбаца мутит,
 Поверх меня, Дона, три роты прошли:
 Ай первая рота шла, то донские казаки,
 Другая рота шла, то знамена пронесли,
 А третья рота шла, то девица с молодцом.
 Молодец красну девицу уговаривает:
 «Не плачь, не плачь, девица, не плачь, красная моя!
 Что выдам тебя, девица, я за верного слугу:
 Слуге будешь ладушка, мне — миленькой дружок,
 Под слугу будешь постелю спать, со мной вместе спать».
 Что возговорит девица удалому молодцу:
 «Кому буду ладушка, тому — миленькой дружок:
 Под слугу буду постелю спать, с слугой вместе спать».
 Вынимает молодец саблю острую свою,
 Срубил красной девище буйну голову
 И бросил он ее в Дон в быструю реку.

(Сахаров, Сказания русского народа, т. III, стор. 237; текст пісні подаємо за О. Потебнею, стор. 31, 32).

Розмір віршів дається тут звести до основної схеми (7 + 7) із частими відхиленнями на 1—2 склади; до того ж 7-складові групи (яких у пісні найбільше) виявляють найчастіше поділ на дві менші групи (4 + 3).

Отже складом вірша російський варіант сильно різниться від нашої пісні й не приносить нічого для пояснення її розміру.

Тим більшу вагу має знайдений у Шейновому збірнику білоруський варіант, що віршовим розміром дуже близько підходить до пісні про Стефана воеводу:

Учорі рака́, рака́ быстра йшла, (2)
 Сягоньни рака замуцилася.
 — Як жа мне, раце, раце быстро ици?
 Надо мною, ракой, три роты стоиць:
 5 Первая рота, рота польская,
 Другая, рота, рота москоуяская,
 Третья рота усе жоунерская.
 У польской роце коничык иржець,
 Коничык иржець, на войну идзець;
 10 У москоуской роце шабельки блисьцаць,

Шабельки блисьцаць, головы лицаць;

У жоунерской роце дзевынька плачыць,
 Дзевынька плачыць, замуж не хочыць.

Пришоу до іе стержант капитан:

15 «Ни плач, дзевынька, ни плач, красная,

Узяу бы за себе, не стоиш мяне,
 Ай возьму, возьму цябе за слугу своего,
 Слуге будзеш жана, а мне милая,
 Слуге посьцель слаць, со мной ляжеш спаць,

20 Слугу обнимаць, мяне цаловаць».

— Ни прауда, старжант, ни прауда, капитан:

Ай нет у зары по два месяцы,

Ай нет у жаны по два мужуки.

Кому буду жана, тому и милая,

25 Кому посьцель слаць, з тем лягу спаць,

Кого обнимаць, того и цаловаць.

(П. В. Шейн, Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, т. I, ч. 1, С.-Петербург, 1887, стор. 482).

Ця пісня складена, як бачимо, колядковим розміром (5 + 5); відхилення від основної схеми на один склад (що зустрічаються в колядках) доволі рідкі.

Такі ж відхилення у пісні про Стефана воеводу треба вважати архаїчною ознакою, збереженою з того часу, коли в українських народних піснях не доходило ще до повного вирівняння віршів щодо числа складів.

До таких ознак старинності треба причислити й відсутність рими, що заступається подекуди асонансами, подібно, як це й досі водиться в українських колядках, що визначаються стихічним (не строфовим) укладом віршів; замітна річ, що й у пісні про Стефана воеводу не помічаємо строфічної будови. Відсутність рими вказує на те, що й місце наголосу в закінченнях віршів не було ще устійнене, принаймні у такій мірі, як у піснях новішої форми, які під тим оглядом різняться від колядкового складу.

Що колядковим розміром визначалися й інші пісні, споріднені темою чи мотивами з піснею про Стефана воеводу, на це вказує ще один уривок білоруської пісні, наведений у розвідці Потебні (стор. 33):

В чистом поли не дым, не вада,

Горы, далины и сыра земля,

А на далинах чатыри палка:

(У) в адном палку шабли зияюць,

А в другом палку галовки летаюць,

В трейцем палку аецз тужив...

Пісня про Стефана воеводу та її відміни — російська й білоруська — виявляють тісне споріднення з собою у заспіві (апострофі до ріки), згадці про три роті та в головній темі, якою є конфлікт поміж коханцями із-за нерівності їхнього соціального положення. В білоруському варіанті ця нерівність підкреслена ще більше, ніж у російському:

«Узяу бы за себе, не стоиш мяне» — подібно, як у пісні про Стефана воеводу:

«Pijmil bych tĕ (dywońko), nerownáj mi jes».

Оці спільні мотиви вказують на одне джерело, з якого вийшли всі ті варіанти. Та коли пісня про Стефана воеводу використовує улюблений в українській народній поезії мотив тонення дівчини, яку рятує коханець — це сим-

вол шлюбу — в російському й білоруському варіантах тема нерівного кохання перенесена на більш реальний ґрунт: конфлікт закінчується трагічно — смертю дівчини в російській пісні, або розривом із коханим, що його треба догадуватися, в білоруському варіанті. Ці два варіанти, зближені до себе реалістичною зараскою, можна вважати представниками пізнішого оформлення теми, оспіваної в пісні про Стефана воеводу, що в'яжеться із старинними українськими піснями.

Пригадаймо щедрівку у записі І. Колесси («Етногр[афічний] збірник», XI, стор. 17):

Плила дівчина мором Дунайом,
Дунаю-море, Рузуню-зоре! (рефрен).

Дівчину намагаються рятувати її отець, мати, брат, сестра та щойно поклику милого: «Подай, миленька, білу рученьку» вона послухала. Подібно й Стефан воевода, доплинувши до дівчини, узяв її «за білу ручку».

У зв'язку з тим вкажемо ще на пісню про новобранця, що потонув у Дунаю, не доплинувши до вінка (символ дівочтва), що його дівчина пустила на воду:

Ішло дівче, ішло дівче попід городец,
Гей, гей, попід городец,
Та нарвала, та нарвала рути на вінец,
Та виплела, та виплела рутяний вінец.
Та й пустила, та й пустила в тихий Дунаєц.
Єдним боком Дунайом вінчики плинут,
Другим боком Дунайом новобранці йдут.
«Котрий бранец молодец — поплинь по вінец!»
Ой, є вдовин, вдовин син, бранец молодец,
Та поплив, та поплив в Дунай по вінец.
Та бо він ще не доплив, та вже утонув,
Та на свого кониченька рученьков махнув...

Кінь-післанець сповіщає про смерть-весілля новобранця його матері («Етногр. збірник», XI, стор. 276).

Запитання, звернені до ріки у заспіві пісні про Стефана воеводу, належать до часто подибуваних у слов'янських народних піснях loci communes, як показують оці паралелі:

Ой, чом же ти, Дунай,
Так став смутен, каламутен?
А що ж, Дунай, тебе збило?
А чи вороні галочки,
Чи вороні да кониченьки,
Чи молоді да козаченьки?

(Лукашевич, Малороссийские и червонорусские нар. думы и песни, С.—Петербург, 1836).

Ој, Дунаве, ти ја водо!
Што ти тако мутна течеш?
Ил' те ђлен рогом мути,
Ил' Мирчета војевода?
Нит' ме ђлен рогом мути,
Нит' Мирчета војевода;
Већ девојке ђволице.
Свако јутро долазећ и,
Перунику трајући
И белечи своје лице.

(В. Караджич, Српске пјесме, I, стор. 507, № 669).

Згадка про волоського воеводу та його три роти — турецьку, татарську й волоську, де шермують шаблями та стріляють стрілами — усе те вказує на час виникнення нашої пісні — кінець XV або початок XVI століття.

Із дотеперішніх українських транскрипцій та реконструкцій благославого тексту, що їх знаходимо у працях О. Побетні, І. Франка, С. Томашівського..., найбільш сприйнята та, що її подав Франко в доповненнях до своїх «Студій» («ЗНТШ», ХС, стор. 19), бо дає добрий сенс, допускаючи найменше змін супроти оригіналу. До Франкової реконструкції вносимо деякі поправки й доповнення, маючи на увазі головню віршову форму пісні та її білоруський варіант; на наш погляд, не можна згори накидати текстові розмір (5 + 5) і до нього підтягати реконструкцію; форма вірша випливає з тексту без ніякого насилля й виявляється у схемах (6 + 6) у 10 віршах, (5 + 5) — в 6 віршах, (6 + 5) — в 4 віршах, (5 + 6) — в 3 віршах. Однак в цьому обрахунку треба взяти під увагу, що вірші 6—8 читаємо за Потебнею: «В турецькі (й) м(і) роті», «В татарські (й) м(і) роті», «В волоскі (й) м(і) роті», а слово «вийвода» (в трьох віршах) виправляємо на «воевода», а слова «пѣ», «тѣ» на «мене», «тебе». Через те кількість 6 — складових груп значно зростає. Отже за основний можемо прийняти вірш (5 + 5) з відхиленнями на один склад, що зовсім добре відповідають старинному характерові пісні:

Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?	6 + 6
На версі Дунаю три роти ту стою.	6 + 6
Первша (я) рота, (рота) турецька,	5 + 5
Друга (я) рота, (рота) татарська,	5 + 5
5 Трета (я) рота, (рота) волоска.	5 + 5
В турецькі (й) м(і) роті шаблями шермую,	6 + 6
В татарські (й) м(і) роті стрілками стріляю,	6 + 6
В волоскі (й) м(і) роті Стефан воевода.	6 + 6
В Стефанові (й) роті дівонька плачет,	6 + 5
10 (Дівонька плачет), й плачучи повідат:	5 + 6
«Стефано, Стефано, Стефан воевода!	5 + 6
Альбо ме (не) пуйми, альбо ме (не) лиши!»	6 + 6
А што мі речет Стефан воевода?	5 + 6
«Красна дівонице, пуймил бих те (бе),	6 + 5
15 (Пуймил бих тебе), неровнай мі єс,	5 + 5
Лишил бих те (бе), миленька мі єс...»	5 + 5
Што ж (мі) рекла дівонька? «Пусти мня, Стефано!»	6 + 6
Скочу я в Дунай, в Дунай глубокий	5 + 5
А хто мя доплинет, его я буду».	6 + 5
20 Ніхто не доплинул красну дівоньку,	6 + 5
Доплинул дівоньку Стефан воевода,	6 + 6
І взяв дівоньку за білу ручку:	5 + 6
«Дівонько, душенько, миленька ми будеш!»	6 + 6

У Львові, 2 липня 1939 р.

Філарет Колесса



На допомогу художній самодіяльності

МАНУЇЛЬСЬКІ ГУЛЯНОЧКИ

ВСТУПНІ ПОЯСНЕННЯ І ПІДГОТОВКА ДО ДРУКУ Л. І. ЯЩЕНКА

Зустріч весни — один з найдавніших і найпоетичніших звичаїв українського народу. В ньому відчувається подих молодості, невичерпна енергія, духовна і фізична міць народу.

В багатьох сільських місцевостях республіки ще й тепер можна почути прекрасні веснянки та гайки, які становлять окрасу народного мистецтва. В них осцідується пробудження природи, радість буття і чистого кохання. Особливо стійко зберігаються веснянки на Поділлі та Волині.

Місцеві народні традиції стали основою для створення сучасного весняного свята «Мануїльські гуляночки», яке відбулось у травні 1962 року в Мануїльському районі, Хмельницької області (нині цей район включено у Волоцький район цієї ж області).

Проведення такого свята в масштабі цілого району, цілком зрозуміло, вимагало організованої, глибоко продуманої програми та попередньої підготовки. Організаторами свята стали палкі ентузіасти народного мистецтва — працівники Хмельницького обласного Будинку народної творчості (на чолі з старшим методистом М. Ф. Орлом) та Мануїльського районного Будинку культури. Зібравши в навколишніх селах кращі зразки місцевих веснянок, вони створили своєрідний розгорнутий сценарій, який і було покладено в основу всього свята.

Досвід «Мануїльських гуляночок» може стати в пригоді всім, хто цікавиться народними звичаями та обрядами, а окремі елементи цього свята можуть бути практично використані в інших районах та областях з урахуванням місцевих традицій. Подаємо короткий опис «Мануїльських гуляночок».

На зеленій галявині (або на стадіоні) збираються дівчата й хлопці в барвистому народному вбранні. В центрі господарює «Зима» у великому білому кожусі, в шапці та валянках. Навколо неї молоді дівчатка-сніжинки ведуть танок, співаючи пісню «Ой, зимонько, зимонько».

Помірно жваво

Ой, зи_ монь_ но, зи_ монь_ но,
зи_ монь_ но- сні_ гу_ ронь_ но, від нас не ті_
най, від нас не ті най!

Ой, зимонько, зимонько,
Зимонько-снігуронько,
Від нас не тікай! (2)
Бо прийде весняночка,
Вбрана, як паняночка,—
Буде тобі край. (2)

Усміхнеться сонечко,
Вигляне в віконечко,
Вода потече. (2)
Не йди від нас, зимонько,
Не йди від нас, матінко,
Побудь з нами ще. (2)

Ми тобі, любесенька,
Станцюєм гарнесенько
Танок-хоровод. (2)
Хай метіль закрутиться,
Віхола завертиться
Серед цих левад. (2)

А весна злякається,
Від тебе сховається,
Від нас утече. (2)
Не йди від нас, зимонько,
Не йди від нас, матінко,
Побудь з нами ще. (2)

Аж ось утворюється нове велике коло дівчат з вінками весняних квітів на головах і з букетами в руках. Вони дружно співають веснянку:

Урочисто

Вне йде вес_ на, вне йде крас_ на,
Із стріх во_ да кап_ ле, із стріх во_ да кап_ ле,
із стріх во_ да кап_ ле.

Вже йде весна, вже йде красна,
Із стріх вода капле. (3)
На колгоспних на нивоньках
Вже весною пахне. (3)
На зелених на левадах
Оживають квіти. (3)

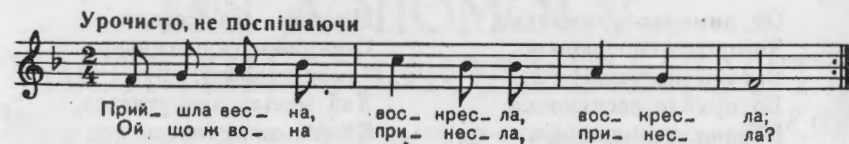
Всі радіють і сміються —
І дорослі й діти. (3)
Вже йде весна, вже йде красна,
Трава зеленіє. (3)
А бригада колгоспная
Пшениченьку сіє. (3)

«Сніжинки» лякаються провісниці-веснянки, щільно горнуть до матусі-«Зими» і, зіщулившись, поволі сідають. Коло дівчат поступово вужчає, за судільною живою стіною «Зима» зникає. «Сніжинки» тим часом швидко змінюють свій одяг і «розвітають» різнобарвними квітами. Вони починають танок у внутрішньому колі, і ще гучніше лине над зеленими луками радісна пісня:

Вже йде весна, вже йде красна,
Із стріх вода капле. (3)

На колгоспних на нивоньках
Вже весною пахне. (3)

В цей час виходять дівчата-веснянки, несучи невелику вишеньку. А хлопці, вийшовши двома рядами насеред поля, стають на одне коліно і сплітають руки. По живій доріжці, вимощеній парубочими руками, випливає красуня «Весна» у білому шовковому платті з вінком живих квітів на голові. Лунає нова, урочиста пісня «Прийшла весна, воскресла».



Прийшла весна, воскресла, воскресла,
Ой, що ж вона принесла, принесла?
Прийшла весна з квітами, з квітами,
З зеленими вітами, вітами.

Нам принесла сонечко, сонечко,
Нам принесла щастячко, щастячко.
Вийшли в поле з плужками,
з плужками,

Дзвенить пісня лужками, лужками.
Здрастуй, весно-веснянко, веснянко!
Приймем тебе радісно, радісно.

Назустріч «Весні» виходять хлопець і дівчина. Вони несуть на вишиваному рушнику великий коровай і дрібок солі. «Весна» радо приймає хліб-сіль і дякує, низько вклоняючись. Тим часом хлопці і дівчата «садять» вишеньку на галявині і завітчують її. Потім кількома кругами стають навколо неї. «Весна» заводять танок.

До дівочого кола підходять хлопці. Кожен з них вибирає собі дівчину, і всі парами йдуть у танок навколо вишеньки. Над полем злітає нова веснянка, задумлива й ніжна — «Покладу я кладку».



Покладу я кладку
Та й через муравку
Вербову. (2)
А хто ж мене нині
Проведе додому
Молоду? — (2)

«Не журись, дівчино,
Не журись, рибчино,
Не журись. (2)
Та й до мого серця,
Та й до мого серця,
Пригорнись. (2)

Я ж тебе кохана,
До твоїх ворітець
Проведу. (2)

Бо тебе кохаю,
Бо тебе кохаю,
Молоду. (2)

Я до тебе, серце,
Через тую кладку
Перейду, (2)
Запашного зілля —
Рясту і барвінку
Принесу. (2)

Зів'еш собі, серце,
На свою голівку
Віночок, (2)
Вийди, помилуйся,
Моя зоре ясна,
В садочок. (2)

Нам весна кохання
У садок вишневий
Принесла, (2)

Хай же розцвітає
Життя наше красне,
Як весна». (2)

В цей час біля вишні влаштовується імпровізована трибуна, завітчана зеленню й квітами. Пісні стихають. На трибуну виходить збуджена щаслива «Весна», якій надається слово. «Весна» щиро дякує всім присутнім за теплу зустріч, бажає всім багато радості й щастя, натхненної праці і широкого кохання. Зведений хор та духовий оркестр виконують урочисту «Подільську величальну» на слова М. Ф. Орла. Розпочинається великий концерт художньої самодіяльності. Один за одним виступають співаки, танцюристи, хоріві колективи, читці. Серед них і численні гості, що прибули на свято. До самого вечора над зеленою галявиною лунають веселі співи.

Суєніс. Дівчата та хлопці запалюють вогнище і навколо нього заводять нові й нові веснянки:

ОЙ, ВИЙДУ Я НА ДОЛИНУ



— Ой, вийду я на долину, (2)
Подивлюся на калину.

Чи калина розцвітає, (2)
Чи біленький цвіт роняє.

Вже калина розцвітає, (2)
Мого милого немає.

Чи мій милий забарився, (2)
Чи на іншу задивився? —

«Не хилися, калинонько, (2)
Не журися, дівчинонько.

Бо твій милий незрадливий, (2)
Він в коханні справедливий».

Нижче подаємо окремі зразки веснянок, записаних нами вже після свята в селах нинішнього Волочиського району, Хмельницької області.

А КРИВОГО ТАНЦЯ ТА Й НЕ ВИВЕДЕМ КІНЦЯ





— А кривого танця (2)

Та й не введем кінця.

Треба його та й виводити, (2)
Кінець йому та й знаходити.

Ой, травко-муравко, (2)
Ой, чому ж ти не зелена?

Чи на тебе непогодонька, (2)
Дрібний дощик, невігодонька? —

«Мене гуси не щипали, (2)
А дівоньки потоптали.

Червоними чобіточками, (2)

Золотими підківочками».

— Ой, травко-муравко, (2)
Ой, чому ж ти не зелена?

Чи на тебе непогодонька, (2)
Дрібний дощик, невігодонька?

Ой, чи тебе свині зрили, (2)
Чи парубки походили? —

«Мене свині та й не зрили, (2)
А парубки походили.

Личаними личаниськами, (2)
Рядняними онучиськами».

ХОДИТЬ МАРУСЯ ПОНАД ВОДОЮ



Ходить Маруся
Понад волю;
Ой, рано-рано (2).
Понад водою.

На ній квітонька
За головою;
Ой, рано-рано (2).
За головою.

На ній квітонька
Роздвітається;
Ой, рано-рано (2)
Роздвітається.

На ній квітонька
Роздвітаная;
Ой, рано-рано (2)
Роздвітаная.

До неї Петруньо
Посилається;
Ой, рано-рано (2)
Посилається.

Ходить Маруся
Засватаная;
Ой, рано-рано (2)
Засватаная.

ПЕРЕЙДИ, МІСЯЦЮ



Перейди, місяцю, (2)
На нашу вулицю. (2)

На нашій вулиці (2)
Всі хлопці молодці. (2)

Та нема кращого (2)
Над Василька нашого. (2)

Сім пар чобіт стоптав (2)
Та й до Галі ходивши. (2)

До Галі ходивши, (2)
Подарунки носивши. (2)

Щоб Галя любила (2)
І щоб теща хвалила. (2)



На допомогу вчителю

НАРОДНА ПІСНЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У глибину віків сягає використання народної творчості видатними письменниками-професіоналами. Есхіл, Софокл, Бокаччіо, Данте, Свіфт, Рабле, Пушкін, Толстой та інші великі майстри художнього слова не раз зверталися до народнопоетичної скарбниці, щоб почерпнути з неї мотиви, сюжети, образи.

Велику ідейно-естетичну роль відіграв фольклор і в розвитку української літератури. Творчість Тараса Шевченка, Марка Вовчка, Панаса Мирного, Нечуя-Левицького, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки та багатьох інших письменників увібрала в себе найкращі барви народної поезії. Міцно пов'язана з фольклором і українська класична драматургія другої половини ХІХ століття.

Незважаючи на винятково несприятливі умови для розвитку української драматургії (укази 1863 і 1876 рр. про заборону української мови і вистав українською мовою, цькування письменників і театральних діячів з боку реакційної критики тощо) — українські прогресивні письменники створюють п'єси, багато з яких увійшло до золотого фонду класичної спадщини. Вже в 60—70 рр. з'являються драматичні твори з виразно реалістичним спрямуванням («Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Різдвяна ніч» і «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Лимерівна» П. Мирного).

Особливо багато п'єс було написано у 80—90-х роках ХІХ ст., коли розгортається бурхлива діяльність професіональних українських труп, в яких виступає ціла плеяда талановитих акторів (П. Саксаганський, М. Садовський, М. Заньковецька, М. Затиркевич-Карпінська та ін.).

З'являються драми «Бурлака», «Наймичка», «Безталанна» І. Тобілевича, «Не судилося», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «У темряві» М. Старицького, «Доки сонце зійде — роса очі виїсть», «Глитай або ж павук» М. Кропивницького, комедії І. Тобілевича «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн». На Західній Україні розгортає кипучу діяльність Іван Франко. Він створює драму «Украдене щастя», одноактівки «Кам'яна душа», «Будка число 27», комедію «Рябина».

В цих творах важливим засобом розкриття соціальних конфліктів, характеристики персонажів був фольклор. Українські драматурги виявляли глибокий інтерес до народної творчості. Серед авторів рукописних збірників, якими користувалися В. Антонович і М. Драгоманов для видання «Исторических песен малорусского народа», знаходимо ім'я М. Кропивницького; П. Мирний допомагав І. Рудченку збирати пісні для його збірника «Чумацкие народные песни» (К., 1874).

Не має рівної за своїм обсягом фольклористична діяльність Івана Франка. Йому належить понад п'ятдесят наукових праць в галузі народної творчості, зокрема «Жіноча неволя в руських піснях народних», «Як виникають народні пісні», «Козак Плахта», «Пісня про правду і кривду», «Студії над українськими народними піснями» тощо.

Вплив народної поезії на творчість драматургів-реалістів був широким, багатограним. Він охоплював як побудову п'єс на фольклорних темах, мотивах, сюжетах, розвиток народнопоетичної традиції у змалюванні персонажів, так і пряме використання в п'єсах пісень, приказок, прислів'їв. Глибина аналізу дійсності в українській народній пісні, її органічних зв'язок з життям трудящих, — все це обумовило широке використання драматургами невичерпного пісенного багатства народу.

Вже в перших творах української реалістичної драматургії — «Наталці-Полтавці» Котляревського та «Назарі Стодолі» Шевченка — з уст героїв часто густо чуємо пісні, що динамізують сюжет і поглиблюють характеристики персонажів. Наприклад, пісні Наталки розкривають глибину її кохання, сум за любим; пісня виборного «Ой, під вишнею...» підкреслює комізм залицання возного до Наталки.

Українська пісня, широко представлена в п'єсах драматургів-класиків, завоювала любов і визнання глядача. Цим почало спекулювати багато ділків, які вбачали в театрі джерело легкої наживи. «Не тільки на поле театру, але й на поле драматичного мистецтва мусила набігти ціла зграя спекулянтів, бездарних і безцеремонних фабрикантів, плагіаторів і карикатуристів, — писав Франко. — Не маючі ані таланту, ані обсервації людської душі, ані знання української мови, вони почали писати по шаблону, почали подавати публіці збірники пісень, зліплені механічно, сцени хлопських пиятик, новні цинізму і неправди» (І. Франко, Про театр і драматургію, Вид-во АН УРСР, К., 1957, стор. 110).

Так з'явилися п'єси Суходольського, Дмитренка, Манька, так звана «народна оперетка» Янчука «Пилип-музика». В цих «виробах» «вживання народних пісень виродилося в надуживання, постали штуки, майже виключно зложені з пісень, склеєних с'як-так зовсім недоладним текстом» (Там же, стор. 183).

В численних п'єсах таких «драморобів» використання пісні перепліталося з натуралізмом і мелодраматизмом, що становило велику небезпеку для українського театру, перешкоджало утвердженню в ньому реалізму і народності.

Прогресивні драматурги гостро виступали проти п'єс, переважаних піснями і танцями. Наприклад, Кропивницький, формулюючи в листі до Сабініна свою позицію щодо репертуару, підкреслює, що чесний антрепренер не повинен іти «на компроміс з юрбою: танцюй до очманіння, співай до хрипу». («М. Л. Кропивницький», Збірник статей, спогадів і матеріалів, «Мистецтво», К., 1955, стор. 94).

Реакційні та ліберально-буржуазні критики намагалися звести значення української драматургії лише до пісень і танців, твердили про її нібито суто побутовий, етнографічний характер.

Таке твердження спростовується аналізом кращих п'єс передових українських драматургів. Різноманітність ідейно-естетичних функцій — характерна риса у використанні народної пісні драматургами-класиками.

Велику роль відіграє народна пісня у змалюванні жіночих образів у п'єсах «Наймичка» І. Тобілевича, «Лимерівна» П. Мирного та ін. Життя Харитини — це немов би гіркі заробітчанські пісні.

Класики української драматургії часто використовували у мові своїх героїв народнопоісенні звороти. Так, Маруся в п'єсі М. Старицького, «Ой, не ходи, Грицю» говорить: «...Я на край світа піду, я поб'ю свої ніженьки довгими шляхами, я порву своє волосся густими тернами, я змию своє личко дрібними дощами, а дістану зілля і буду щаслива» (М. Старицький, Вибрані твори, К., 1950, стор. 244).

Часом мова героїв нагадує голосіння з їх численними риторичними фігурами. Олена (М. Кропивницький, «Глитай або ж павук»), одержавши листа від Андрія, причитує: «О, горенько мое тяжке, о боженьку мій!.. Яка я нещас-
9*

на, що не вмію і словечка прочитати своїми очима! Він, мій милий, пише до мене, балакає зі мною, а я?!.. Одне б тільки словечко прочитати своїми очима, і я б половину серця віддала!.. Дружинонько, світе мій, думко моя. Ох, яка ж я безталанна, яка я бідна...» (М. Кропивницький, П'єси, 1950, стор. 37).

З народною поезією пов'язані і численні звертання персонажів. Маруся («Ой, не ходи, Гридю») звертається до буйних вітрів, щоб вони донесли до коханого її «печаль, журбу», розповіли про тугу, що «пригнітила» її «до сирій землі».

Пісні обрядового циклу створюють відповідний побутово-етнографічний колорит. Так, в опереті «Різдвяна ніч» та драмі «Ой, не ходи, Гридю» М. Старицького з уст хлопців і дівчат чуємо колядки, щедрівки («Добривечір тобі, пане господарю», «Чи дома, дома бідная вдова», «Ой, дзвін дзвонить, місяць сходить»). У п'єсі «Чорноморці» М. Старицького, «Дві сім'ї» М. Кропивницького, «Підпанки» І. Тобілевича використані весільні пісні, що сприяють глибшому розкриттю характерів персонажів.

Весільні пісні контрастують з безталанною долею Зінки, силоміць виданої заміж за грубого і деспотичного Жлудя («Дві сім'ї»). Тут драматург чергує сповнені невимовної туги репліки героїні з веселими куплетами пісень.

В піснях виявляється оптимізм народу, його життєлюбність. В цьому відношенні особливо показові хоріві пісні «Гуляв чумака на риночку» («Дай серцю волю — заведе в неволю»), «Ой, дуб, дуба, дуба» («Глитай або ж павук») тощо.

Широко використана народна пісня як засіб характеристики окремих персонажів. В пісні вони виливають свої настрої, висловлюють заповітні мрії та бажання. Драматурги добирають пісні, що відповідають характерові і настрою героїв. Дуже показова в цьому відношенні драма Кропивницького «Дай серцю волю — заведе в неволю». Жартівливі пісні Івана («Як схопилась метелиця», «Ходить гарбуз по городу») повніше характеризують його як оптиміста, сильну духом людину. Горе Семена, якому загрожує солдатчина, розкривається в пісні «Ой, годі журитися», яку він співає, повернувшись з волості додому.

Розкриваючи грубість, розбещеність, егоїзм багатія Микити, Кропивницький використовує пісні «Вулиця гуде, де козак іде», «Гей, п'є козак, п'є». Сум і біль Марусі виливається в пісні «Ой, зрада, зрада, карі очі, зрада» (М. Старицький, «Ой, не ходи, Гридю»). Піснею «Шумлять верби» ніби промовляє саме безталанна Олена (М. Кропивницький, «Глитай або ж павук»). Нарікання молодой Домахи на її нещасливе кохання до Василя чуємо в журливих піснях «Чого ж тая хмелиночка на тиночок похилилася», «Ой, зацвіла червона калина над криницею» (М. Кропивницький, «Зайдиголова»).

Значне місце займають народні пісні, а також дуети та арії, витримані в стилі і ритмі народної пісні в оперетах (М. Кропивницький, «Пошилися у дурні» та ін.). Поряд з діалогами вони розкривають характери персонажів, динамізують дію. Найкращі сцени в опереті М. Старицького «Різдвяна ніч» — це сцени народних звичаїв (колядки і щедрівки), дуети парубків і дівчат, монолог Солохи. Дуже виразна лірична арія Пацюка, що підкреслює образ старого запорожця, який сумує та журиться, бо «старшина панує та в кріпачтві козаків рабує; ще й поспільство гне свого ж брата і нема вже духу одсіч дати».

Цю оперету високо оцінив І. Франко, вказавши, що в ній «прості мотиви коляд, танкових і гумористичних пісень, і навіть чудові мелодійні козацькі пісні, як перлини, вилетіли в драматичний речитатив» (І. Франко, Про театр і драматургію, стор. 203).

В п'єсах українських драматургів пісня виконує найрізноманітніші сюжетно-композиційні функції. Вона немов би психологічно попереджує про наступні події, виступає як прелюдія до окремих актів, сцен. Так пісня

Гридюка «Добрий вечір тобі, зелена діброво» (М. Старицький, «Ой, не ходи, Гридю») віщує про небезпечні для Марусі і Гридюка вчинки багатія Хоми, немов би застерігає, попереджає про небезпеку:

Добрий вечір тобі, зелена діброво,
Переночуй хоч ніченьку мене, молодого.
Не переночую, бо славоньку чую
Та про твою, козаченько, голову буйную.
Добрий вечір тобі, зелений байраче,
Переночуй хоч ніченьку ти волю козаку.
Не переночую, бо ворогів чую,
Що на волю козацькою кайдани готують.

(Див. «Українські народні пісні», «Мистецтво». К., 1955, стор. 74).

Пісня «Ой, там за горою та за кременною», якою починається перший акт драми Франка «Украдене щастя», є ніби увертюрою до всієї драми. У вишневому садочку жінка хоче вирвати «рожевий квіточок» і пустити його за водою, щоб він розповів матері про її бідування в чужій родині. Сумна за своїм характером і змістом пісня створює передчуття нещастя.

Дуже часто пісня є частиною монологів персонажів. Наприклад, у п'єсі М. Кропивницького «Глитай або ж павук» Олена, проклинаючи Андрія, відшукує в пам'яті пісню про втрачене щастя:

В кінці греблі шумлять верби, Що я насадила, Нема мого миленького, Що я полюбила; Ох, немає і не буде, Поїхав за Десну.	Рости, рости, дівчинонько, На другу весну. Росла, росла дівчинонька, Та й на порі стала; Ждала, ждала миленького, Тай плакати стала.
--	---

(«Українські народні пісні», «Мистецтво», К., 1951, стор. 206).

Широко використовується цитатія пісенних слів, реплік. Так, Олена в своєму монолозі повторює останні слова пісні «Та й плакати стала, та й плакати стала»; Опанас (І. Тобілевич, «Бурлака») після останнього куплету пісні про розправу голоти над багатієм «Гей, не йди туди, превражий сину, де голота п'є», говорить: «Еге, іменно не йди... Мабуть, старшина догадався, що не прийшов, а то пом'яв би боки».

Іноді пісня виступає як вокальний супровід до окремих сцен, створює свого роду вокальне тло для монологів та діалогів персонажів. Для передових акторів українського театру сцени з піснями були вдячним матеріалом, яким вони користувалися при розкритті найтонших нюансів почуттів своїх героїв.

Різноманітність ідейно-естетичних функцій пісні у творчості українських драматургів-класиків виявляє їх справді творчий підхід до використання пісенного багатства рідного народу. В свій час М. Кропивницький говорив Заньковецькій, що Наталка Котляревського співає не тому, щоб дати насолоду глядачеві, а тому, що слова і мелодії пісні самі народжуються в серці, сповнені скорботою... (див. В. Чаговець, Вчитель, газ. «Радянське мистецтво», 24 квітня 1945 р.). Саме так і співало багато героїв у творах українських драматургів другої половини XIX сторіччя.

Як бачимо, народна пісня відіграла важливу роль у розвитку української класичної драматургії. Глибоко змістовна, емоційно наснажена, вона надавала п'єсам ще більшої художності і справжньої народності.

м. Одеса

В. М. Худолєєв





КНИГА ПРО ЖИТТЯ ТА ПОБУТ РАДЯНСЬКОГО СЕЛЯНСТВА В ПАРТИЗАНСЬКИХ КРАЯХ І ЗОНАХ

Нова праця відомого білоруського етнографа А. Й. Залеського (А. И. Залесский, В партизанских краях и зонах. Патриотический подвиг советского крестьянства в тылу врага (1941—1944 гг.), Изд-во социально-экономической литературы, М., 1962, 397 стор.) присвячена важливій і актуальній темі, яка самостійно не досліджувалася ні в історичній, ні в етнографічній науці.— соціально-економічні, політичні і побутові відносини в партизанських краях та зонах в роки Великої Вітчизняної війни. Виняток становить книга цього ж автора «Быт белорусских селян у партизанських краях», Мінськ, 1960.

Рецензована праця являє собою новий тип історико-етнографічного дослідження, в якому повно і на високому фаховому рівні розглядаються історичні та етнографічні питання. Це забезпечило всебічне і синтетичне висвітлення важливих історичних явищ і подій.

Автор поставив перед собою завдання показати повсякденне життя і побут на територіях партизанських країв і зон, боротьбу радянського селянства в тылу німецько-фашистських загарбників за збереження соціалістичних форм і традицій у виробничій діяльності та повсякденному житті.

Ще ніколи в історії не було подібного за розмахом і характером партизанського руху, який був у роки Великої Вітчизняної війни. Однією з особливостей цього руху були партизанські краї і зони. Партизанські краї—це території, відвоювані народними месниками в тылу ворога. Господарями тут були партизани. Партизанськими зонами називались території, де народні месники провадили постійні активні дії і мали великий вплив на життя місцевого населення. Найбільш значимими за своїми масштабами і тривалістю існування були партизанські краї і зони в Білорусії. Вони почали виникати з осені 1941 року; згодом охоплювали більше 60% площі республіки. Партизанські загони займали тут більше 20 районних центрів до повного вигнання окупантів. Партизанські краї були створені і на території України (найбільші з них в Сумській, Чернігівській, Житомирській та Волинській областях).

У партизанських краях не тільки велася збройна боротьба, але проходило складне господарське, політичне, громадське і культурне життя, своєрідно складався побут населення.

Багато місця в монографії відведено висвітленню боротьби колгоспників проти розграбування і знищення гітлерівцями соціалістичної власності на селі, організації і проведенню польових сільськогосподарських робіт в партизанських краях і зонах.

Боротьба селянства проти знищення колгоспів і використання гітлерівськими загарбниками колективістичних традицій велася, як зазначає автор, у вигляді опору насадженню обцинних порядків на селі, збереження в тылу ворога справжніх колгоспів, а також приховування від окупантів громадської соціалістичної власності (стор. 101). В тих же господарствах, в яких фашисти встановили свої порядки (так звані обцинні господарства), існувала своєрідна кріпосна система імперіалістичних загарбників і колонізаторів.

Широкі маси радянських селян всіма способами чинили опір домаганням німецько-фашистських окупаційних властей взяти виробничу діяльність сільгоспартілей під свій контроль, використати колективістичні відносини і традиції радянського села в грабівницьких інтересах колонізаторів.

Сила соціалістичних відносин в житті радянських селян була настільки велика, що і в тяжких умовах ворожої окупації в середовищі селянства мав місце виробничий колективізм. Навіть в умовах тимчасового припинення діяльності колгоспів сільськогосподарські кампанії на території партизанських країв і зон проходили

організовано. Це був один з яскравих проявів сили і життєвості колгоспного ладу, патріотизму колгоспного селянства.

Більш детально хочеться зупинитись на розгляді четвертого і п'ятого розділів монографії, присвячених побутовим питанням. Автор в них оперує великим етнографічним матеріалом.

В четвертому розділі висвітлюється громадський і домашній побут населення на території партизанських країв і зон. В книзі справедливо зазначається, що віде так сильно не відобразили всі труднощі боротьби з лютим і підступним ворогом на тимчасово окупованій радянській території, як в домашньому, зокрема в матеріальному, побуті населення (стор. 235—236).

Німецько-фашистські окупанти знищили близько 4 мільйонів житлових будинків, які складали особисту власність колгоспників, робітників і службовців. Це викликало зміни у всьому життєвому укладі селянства на окупованій території. В зовнішньому вигляді жителів того часу кидались у вічі забиті дошками або заткнуті тряпками вікна. У заново збудованих після пожеж будинках або землянках все внутрішнє обладнання було вбогим. Під житла пристосовувались господарські приміщення, а часто й нащвидку зроблені курені. Стали відроджуватись старі, віджили способи освітлення за допомогою скалок і каганців. Так само відродились старовинні способи добування вогню за допомогою кременю і кресала. Гітлерівські колонізатори намагались відкинути наш народ на багато віків назад.

Проте колгоспне селянство, виховане Комуністичною партією та Радянською владою, виявило надзвичайну стійкість і життєздатність у боротьбі проти окупаційного режиму. Жителі партизанських країв і зон, незважаючи на тяготи і нестатки, прагнули краще влаштувати свій матеріальний побут. Колгоспники докладали всіх зусиль, щоб на місці спалених окупантами жителів збудувати нові. Тут особливо яскраво проявлялась взаємодопомога, застосовувались колективні форми праці. Господарських будівель селяни майже не відбудовували; найчастіше викопували замасковані ями-укриття для збереження збіжжя і переховування худоби.

В книзі наведено цікавий матеріал з життя лісових таборів, де особливо широко існували колективні форми побутових взаємовідносин, про трудолюбство селян і прояви народної винахідливості в забезпеченні себе необхідним одягом та їжею.

Поряд з висвітленням матеріального побуту автор в цьому розділі розглядає участь населення в громадському житті, діяльність радянських шкіл в тылу ворога, а також деякі особливості сімейного побуту в партизанських краях і зонах.

Тяжкі матеріальні втрати, що серйозно позначилися на всіх сторонах домашнього побуту населення, не викликали у колгоспника внутрішньої замкнутості, не зробили індивідуалістською його психологію. Наведений у книзі великий фактичний матеріал свідчить, що колгоспник, як і в мирних умовах, активно втручався у всі сфери громадського життя партизанського краю.

Важливими чинниками успішного проведення політичної роботи на окупованій території були палкий радянський патріотизм населення та наявність сильного комуністичного підпілля. Колгоспне селянство і в партизанському краї прагнуло жити по-радянському. Радянське радіо, газета, плакат, листівка, що до війни міцно увійшли в громадський побут колгоспника, в умовах окупації залишались насущною потребою духовного життя селян. Для трудящих нашої Ватківщини за роки Радянської влади збори і мітинги стали традиційними формами колективного прояву політичної активності, солідарності з політикою Комуністичної партії і Радянського уряду. Особливої урочистості набули збори і мітинги трудящих в тылу ворога в дні радянських свят. Радянські люди свято зберігали і дотримувались цих дорогих їм традицій.

Народна творчість, що так розквітла до Великої Вітчизняної війни, жила й у тылу ворога. Нова частушка, пісня, прислів'я, приказка були супутниками партизан в найважчих умовах бойової обстановки. Вони не лише відображали події самого життя, але й допомагали народові в боротьбі з ворогом.

На території партизанських країв і зон існувала й художня самодіяльність, яка в цей час відіграла роль своєрідної, яскравої і дієвої форми політичної пропаганди, широко доступної всьому населенню. Громадська активність трудящих на території партизанських країв була виявом сили і устаєленості радянського способу життя, нових рис соціалістичного побуту, яскравим проявом того, що ідеї Комуністичної партії глибоко проникли у свідомість народу, збудили в ньому благородні почуття патріотичного обов'язку, любові до соціалістичної Ватківщини.

Інтересний матеріал наводиться в книзі про сімейний побут селянства в умовах партизанських країв і зон. Незважаючи на всю складність соціально-економічної і політичної обстановки в умовах боротьби з окупантами, основою сімейних відносин на території партизанських країв і зон була ідейна спільність сім'ї. Багато було сімей, в яких всі родичі брали участь у збройній боротьбі з ворогом. Дружба і взаємодопомога були характерні для всієї сукупності внутрішньосімейних відносин під час війни, зокрема піклування батьків про дітей, повага дітей до батьків і старших. Піклування про літніх ще більше проявилось в умовах партизанських країв. Значно зросла активність старих і дітей, які в праці і в боротьбі заступали вбоглих

працездатних членів сім'ї. Яскравим свідченням добросусідських відносин і чуйності до людей було піклування про чужих дітей чи потерпілих.

Тісними були стосунки між селянськими сім'ями і партизанами. Ці відносини інколи глибоко зачіпали й сімейний побут місцевого населення. В роки війни нерідко вступали в шлюб партизани з місцевими дівчатами, причому, як видно з наведених автором фактів, вони часто йшли разом з своїми чоловіками боротись проти окупантів. Радянські люди навіть в тяжких умовах боротьби з загарбниками намагались урочисто відзначати таку важливу подію в своєму житті, як шлюб. Коли дозволяла обстановка, то в партизанських краях відбувались і весілля. В дусі радянських традицій відзначалось і народження дитини.

Нові явища в сімейному побуті колгоспників, які сформувались в роки Радянської влади, витримали всі випробування німецько-фашистської окупації. З фактів, наведених у книзі, автор робить висновок, що у нашого селянства ще до війни склались стійкі радянські соціалістичні традиції в громадському та сімейному побуті, що ці традиції стали невід'ємною частиною духовного світу нового, колгоспного селянства і в часи тяжких воєнних випробувань (див. стор. 338—340).

Народні месники, які зі зброєю в руках боролись проти окупантів, користувались всенародною підтримкою, в усьому одержували допомогу з боку місцевого населення. Про це розповідається в заключній главі рецензованої книги «Допомога місцевого населення партизанам і Червоній Армії». Крім допомоги у проведенні бойових операцій, партизани одержували від населення їжу, одяг, житло. Селяни виконували різні роботи по обслуговуванню партизанських загонів і з'єднань, що сприяло успішним діям партизанів у боротьбі з загарбниками.

Життя і діяльність радянського селянства в надзвичайно тяжких умовах німецько-фашистської окупації показують, які прекрасні результати дала організаційська і виховна робота Комуністичної партії, що зробила нашого селянина переконаним інтернаціоналістом і свідомим колективістом.

У світлі багатого фактичного матеріалу книги і всебічного показу життя та побуту селян в умовах партизанських країв і зон цілком переконливий висновок робить автор, коли стверджує, що німецько-фашистська окупація була безсила змінити на радянській території соціально-економічний порядок, наш життєвий уклад.

Монографія А. Й. Залеського є вкладом у радянську історичну і етнографічну науку. Вона безумовно зацікавить широкі кола читачів.

А. Поріцький

МУДРЕ СЛОВО НАРОДУ

Фольклорні збірки завжди знаходили шлях до читача, і добре зробило Видавництво АН УРСР, випустивши розраховану на широкі кола читачів збірку прозаїчних жанрів української народної творчості — казок, байок, анекдотів, притч («Мудрий оповідач. Українські народні казки, байки, притчі та анекдоти»). Упорядкував І. П. Березовський, К., 1962).

Перед упорядником стояло відповідальне завдання: з великої кількості крадих творів, записаних дореволюційними і радянськими фольклористами, вибрати ті, пізнавальна і естетична цінність яких збереглась і в наш час. Це завдання ще більше ускладнювалося прагненням упорядника класифікувати весь матеріал за жанровими ознаками, щоб показати жанрову різноманітність народної прози.

І. П. Березовському вдалося справитись із таким завданням. Зміст збірки «Мудрий оповідач» цілком відповідає своїй назві. Відзначаючи широту охоплення життєвих явищ, тематичну різноманітність зміщеного в збірці матеріалу, хочеться звернути увагу на велику групу творів соціально-побутового плану — казки, байки, притчі, анекдоти, спрямовані проти найлютіших ворогів трудящих — поміщиків і духовенства. Ці твори виховують ненависть до всяких проявів соціального гніту, проти якого трудящі капіталістичних країн ще й сьогодні ведуть боротьбу. Не втратили своєї значимості в наш час антирелігійні та антиклерикальні твори, які є активним засобом боротьби проти релігійних пережитків.

Багато місця в збірці відведено творам, які присвячені морально-етичним проблемам. В усіх розділах збірки можна знайти чимало творів, що засуджують несправедливість в усіх її проявах («Правда та неправда», «Вовк і ягня»), невдячність, неповагу до батьків («Невдячні сини», «Названий батько») і т. ін. У той же час фольклорні твори прославляють найкращі позитивні риси людини.

Велике виховне значення мають твори, що відображають ставлення народу до праці. Гостро і влучно критикує народ ледарів, прописуючи їм радикальні діки від цієї моральної хвороби («Чоловік-ледар», «Явдоха-святоха», «Лінива кума»).

Правильно зробив І. П. Березовський, включивши до збірки твори, що безпосередньо відгукуються на животрепетні проблеми сучасності. Анекдоти «Дідусь і сти-

ляга», «Образливий столяр» та інші гостро критикують носіїв пережитків минулого, допомагають подолати ці пережитки.

Переважає більшість включених до збірки творів відбиває погляд народу на життя. На жаль, деякі казки, притчі, анекдоти трохи порушують загальне звучання збірки. Притча «Судова помилка», наприклад, не називає носія соціального зла. З тексту випливає, що людину безневинно засудив на поселення не царський суд, соціальна сутність якого викривається в багатьох фольклорних творах, а люди, що зібралися в місці події. Не можна назвати глибоко ідейними анекдоти «Циган і журавль», «Зажерлива попадя» і деякі ін.

Упоряднику, мабуть, треба було б відібрати краді варіанти або зовсім вилучити ці твори, тим більше, що сам він у передмові зауважує про нерівноцінність в ідейному та художньому відношеннях зразків, що включені до збірки, і навіть на неприйнятність для нас моралі, яка знайшла відображення в деяких фольклорних творах (ст. 7).

Особливої уваги заслуговує спроба І. П. Березовського висвітлити питання про жанрову різноманітність казкового епосу, визначити його основні групи або види. Ми вже говорили про складність цього завдання.

В. Аникін, аналізуючи відомі визначення казок, у своїй книзі «Русская народная сказка» (М. 1959) змушений був констатувати «відсутність точного визначення казки» (стор. 12). Звичайно, це ускладнює визначення і жанрових відмін байок, притч і анекдотів, між якими в ряд випадків практично неможливо провести чітку грань. Все це гальмує вивчення генеалогії, історії, ідейного змісту та художніх особливостей народної прози.

В передмові до збірки І. П. Березовський прагне визначити основні, найбільш характерні риси байки, притчі, анекдоту, їх відміну від казок і в той же час спільні якості. Автор підкреслює яскраво виражену алегоричність відображення дійсності в байках, чим вони близькі до казок про тварин. На відміну від байки, зауважує І. П. Березовський, в притчах відображені різноманітні пригоди з життя людей. В анекдоті головний художньо-емоційний акцент робиться на гумористичному характері образів і комізмі ситуацій, чим він відрізняється, наприклад, від легенди, предмет якої є фантастичне змалювання подій, явищ, людей.

В цих спостереженнях та висновках автора є, безумовно, ті раціональні елементи, які можна було б використати при класифікації конкретних творів. Однак, як видно із збірки, цих критеріїв не завжди було достатньо, і в ряді випадків віднесення творів до того чи іншого розділу викликає заперечення. Так, наприклад, народний твір «Про Липку і зажерливу бабу», на наш погляд, — не байка, а казка, повніші варіанти якої широко відомі в російському та білоруському фольклорі («Коток — золотий лобок»). Треба гадати, що упорядника дбентежила остання фраза казки, що звучала, як повчання, і те, що серед дійових осіб одну з головних ролей виконує Липка.

З більшою підставою твори «Дід, баба і дівка-єдинець» та «Баба жєбруща» можна було б віднести скоріше до казок, ніж до притч. Те ж саме можна сказати і про казку «Дотепний жарт», яку упорядник відніс до анекдотів. Сюжет цього твору більш характерний для казки. Тут зовсім відсутня властива анекдотам раптовість, несподіваність розв'язки.

Нам здається, що для визначення жанрових ознак народної прози необхідно більше уваги звернути на особливості художньої форми творів.

Висловивши деякі зауваження щодо жанрового групування матеріалу, треба сказати, що в переважній більшості випадків твори в збірці класифіковані правильно. Бажано було, щоб І. П. Березовський працював і далі над цією важливою і далеко не вирішеною проблемою в теоретичному плані, використавши той багатий фактичний матеріал, який в значній мірі систематизований автором у збірці.

Збірка «Мудрий оповідач» потрібна і цікава книга, що несе в маси краді твори українського фольклору. Популяризація класичних творів фольклору — одне з важливіших завдань радянських фольклористів, які ще не зробили всього потрібного в цій галузі.

Читаючи збірку, мимоволі звертаєш увагу на близькість українських народних казок, байок, притч, анекдотів до аналогічних їм творів російського та білоруського

Мудрий ОПОВІДАЧ

Українські народні
казки, байки,
притчі
та анекдоти

ВИДАВНИЦТВО АКАДЕМІЇ НАУК
УКРАЇНСЬКОЇ РСР
КИЇВ — 1962

фольклору і ще сильніше відчуваеш нерозривну єдність культури братніх східно-слов'янських народів. При цьому знову з'являється думка, що давно вже назріла необхідність у виданні спільної збірки російських, українських та білоруських казок.

М. Мінськ

К. Кабашников

ЗБІРНИК МОЛДАВСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПОЕЗІЇ

Молдавська фольклористика має значні досягнення в збиранні народної поетичної творчості. Про це свідчать видані за останні роки збірки фольклору, в яких опубліковано багато нових записів казок, легенд, пісень тощо. Серед них найкращим є збірник «Молдавська народна поезія» («Поезие популарэ молдовеняскэ»). Упорядники Г. Г. Ботезату, М. Г. Савіна, Г. А. Тимофте, редактор і автор передмови К. Ф. Попович, вид. 2-е, Кишинів, 1961). У ньому вміщено зразки народної творчості, які були записані в 50-х роках науковими співробітниками Інституту мови та літератури АН МРСР, студентами Кишинівського та Чернівецького університетів і вчителями в самій Молдавії та в молдавських селах Буковини.

Новий збірник молдавського фольклору — це плід тривалої і самовідданої праці великого колективу фольклористів. Він дозволяє скласти уявлення про те, які народно-поетичні твори побутують в наш час серед широких мас трудящих.

Як свідчать вміщені в збірнику записи, молдавський фольклор зустрічається на широкій географічній території. На жаль, паспортизовано твори незадовільно: вказано лише місця записів, але не зазначено імен, віку і професій осіб, від яких записано той чи інший текст.

Рецензована книга становить ніби антологію майже всіх видів молдавського фольклору. В ній є народні ліричні, ліроепічні, афористичні й драматичні твори; не представлено тут лише прозовий епос. Та, на жаль, цього упорядники і редактор навіть не пробують якось виправдати.

Збірка складається з тринадцяти жанрових розділів. Всі вони ілюстровані малюнками, вдало виконаними А. Колосовим.

Відкривається книга цікаво написаною передмовою — своєрідним путівником по молдавській народній творчості. У ній висвітлено історію збирання та вивчення молдавського фольклору, показано значення фольклористичної діяльності видатних діячів культури А. Руссо, В. Александрі, М. Емінеску. Тут слід було зупинитись і на характеристиці Олександра (1811—1874) та Богдана (1836—1907) Хашдеу. Перший заслуговує на увагу як популяризатор молдавського фольклору в Росії, а другий був фольклористом із світовим ім'ям. (Інша річ, що не все в науковій спадщині В. Хашдеу сьогодні придатне для радянської науки про народну творчість).

У передмові також характеризуються види молдавської народної поезії. Визначення, які дає автор, вірні і не викликають заперечень. Заслуговує, зокрема, на увагу характеристика молдавської народної балади, яка суттєво відрізняється від літературної і наближається до російської балади й української думи. Тому, як слушно вказує К. Попович, молдавську баладу можна назвати в якійсь мірі «історією народу, що розказана ним самим». Це стосується, насамперед, історико-героїчних, зокрема гайдуцьких балад. Але у молдаван є також і фантастичні балади міфологічного характеру, які не охоплюються цим визначенням.

Перший розділ містить гайдуцькі та історичні пісні. У свій час гайдуцький фольклор був дуже багатим. Зараз же побутують окремі його зразки, як далекий відгомін героїчної боротьби. Так, наприклад, у пісні «Фрунзе верде мэр домнеск», записаній у селі Горбово, Герцаївського району, Чернівецької області, ліричний герой розповідає, як довгий час працював він на боярській землі та нічого за свою роботу не одержував. Пішов бідняк до князя скаржитися, та його прогнали. «Коли так, — сказав селянин, — то стану я гайдуком і сам здобуду справедливість».

Гайдуки виступають героями й народної драми, яка до нашого часу побутує в селах Молдавії та Буковини. Упорядники вмістили 4 цікаві зразки цього жанру: «Новий рік і Старий рік», «Гайдуки Жіану», «Груя — син Новака», «Загін Бужора». Основний зміст молдавської драми — боротьба гайдуків проти соціального та національного гноблення. Починається драма з розмови між Новим і Старим роком. Потім іде сцена ловіння турками гайдуцького ватажка (Жіану, Бужор чи Груя). На допиті гайдук говорить, що він і його побратими ніколи не кривдили бідних, а грабували лише багатіїв. Стражники в'яжуть гайдука. Цікаво, що виконавці ролей стражників одягаються сьогодні в форму жандармів старої боярської Румунії. Але, перехитривши або підкупивши жадібного турка, гайдук звільняється з кайданів. Він з своїми друзями кидається на ворогів і проганяє їх.

До цього часу у молдавській фольклористиці майже не було публікацій народної драми. Велика заслуга упорядників і редактора, що вони звернули нарешті належну увагу на цей малодосліджений жанр. А жанр цікавий вже тим, що, хоч він за змістом майже не пов'язаний з календарною народною творчістю, належить до неї за часом виконання — в ніч під Новий рік — і відіграє релігійно-ритуальну драму, як-от дійство «Грозій».

Як вірно зазначено в передмові, в минулому молдавани, подібно до слов'ян, мали всі цикли календарної поезії. Весняні, літні та осінні обрядові пісні з часом зникли. Збереглися тільки новорічні щедрівки («хэнтурь») та різдвяні колядки («колинде»). Незважаючи на певний релігійний вплив, молдавські зимові обрядові пісні в основному зберегли свій давній землеробський характер. Це було доведено ще Карамоном і Свенціцьким (1933). Переважно землеробський зміст молдавських колядок та щедривок підтверджується вміщеними в збірці текстами і передмовою. На жаль, авторів передмови праці Карамона та Свенціцького залишилися, очевидно, невідомими.

У рецензованій книзі репрезентовано й сімейно-обрядову поезію: весільні пісні — «конокэрий» та голосіння — «бочете». Весільні обряди молдаван — поетичні й барвисті. Це свого роду драматичне дійство з кількох складових частин: речитатив старостів, які в алегоричній формі розповідають про мету свого приходу до хати нареченої, різні весільні пісні та гумористичні куплети, що виконуються під час виносу посагу нареченої. На жаль, ні наведені в книзі тексти, ні передмова до неї не відбивають типових рис весільних обрядів, які з'явилися у молдаван у радянську добу.

Найбільш повно представлена народна лірика — пісні про колишне важке життя селянина-бідняка, про рекрутчину й солдатчину, про жіночу долю, про кохання — щасливе й нещасливе. Пісень таких надзвичайно багато. Упорядникам було з чого вибирати і вибір їх, в основному, вдалий. Шкода тільки, що в новому виданні не збільшилась у порівнянні з виданням 1957 року кількість вміщених творів на радянську тематику. В молдавських селах можна почути тепер пісні про героїв праці, про супутники. А в книзі наведені лише пісні про Велику Вітчизняну війну, про партизан, про організацію колгоспів. Для 1961 року це вже історія. Такі пісні, безперечно, потрібні, але поряд з ними повинні стояти й сучасні твори.

У зв'язку з розглядом нової збірки молдавського фольклору хочеться зробити ще кілька загальних зауважень. У передмові до збірки говориться про використання фольклору тільки в давній та класичній молдавській літературі. Але ж до усної народної творчості звертаються й сучасні молдавські поети та письменники: Буков, Деляну, Друце та ін. Молдавський фольклор використовували у своїх творах слов'янські письменники, зокрема Пушкін і Коцюбинський. Це треба висвітлювати. Потрібно звернути особливу увагу на тему дружби народів, відображену в народній творчості, на фольклорні взаємовідносини, зокрема в соціалістичному суспільстві.

Історичні зв'язки молдаван і румунів з слов'янами спричинили надзвичайну близькість молдавської та румунської народної культури до культури українців, росіян, болгарів, сербів, поляків. Ще Карамон та Свенціцький показали ясно, що глибоке наукове дослідження румунських і молдавських колядок неможливе без порівняння їх з творами цього жанру у слов'ян, зокрема в українців. Ми певні, що не менш плідним було б порівняльне дослідження гайдуцьких, ліричних пісень, казок і прислів'їв.

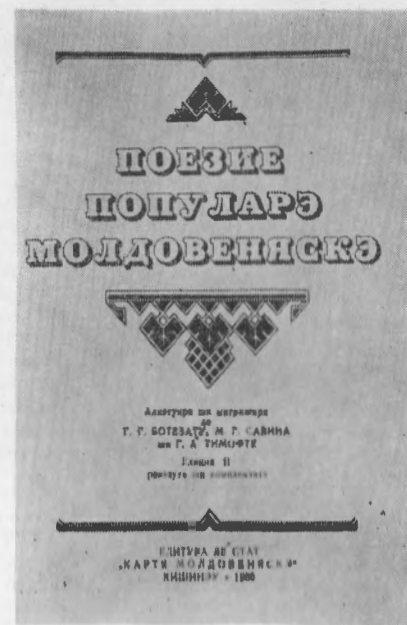
Настав час посилити та координувати роботу в цьому напрямку молдавських і українських вчених. Тут могли б з'єднати зусилля відділ фольклору й відділ літературних зв'язків Інституту мови та літератури АН МРСР (до речі, цей відділ очолює автор передмови до рецензованої збірки — знавець українського фольклору К. Ф. Попович). Варто було б зацікавитися цією проблемою й фольклористам Інституту МФЕ АН УРСР.

Не менш цікавим є вивчення побутування молдавського фольклору на Україні, а українського — в Молдавії. А чи не настав час продовжити почату свого часу П. Д. Павлієм роботу по виданню українських перекладів молдавського фольклору?

Розглядаючи рецензований збірник, ми скористалися нагодою, щоб підняти ширші питання українсько-молдавських фольклорних взаємин. Сподіваємось, що фольклористи і літературознавці двох братніх республік приділять їм належну увагу.

м. Чернівці.

А. Волков, Ш. Садовник



НОВІ ВИДАННЯ СЛОВАЦЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ

У цьому році минає століття Словацького національного музею в м. Мартині, що є одним з давніх і кращих етнографічних музеїв Чехословацької Соціалістичної Республіки. Етнографічні колекції музею нараховують більше 50 тисяч предметів матеріальної народної культури та побуту.

З музеєм зв'язані імена видатного словацького етнографа, історика, археолога й природознавця Андрія Кметя, таких діячів культури, як Й. Голубі, А. Галаш, Кр. Хорват, П. Сохань та ін., які в тяжких умовах Австро-Угорської імперії приклали багато зусиль для розвитку музею і перетворення його в науково-освітню установу, що активно проводила збирання, вивчення й пропагування пам'яток матеріальної та духовної культури словацького народу.

Нормальні умови для роботи музею були створені тільки після звільнення Чехословаччини Радянською Армією в 1945 році; з 1949 року музей, який до того часу існував за рахунок добровільних внесків, став Державним. Поряд із збирацькою і культурно-масовою роботою музей розгорнув велику науково-дослідну роботу. З 1956 року він є, по суті, науково-дослідним інститутом.

Музей надає для вивчення науковим установам і спеціалістам етнографічні матеріали з різних галузей матеріальної й духовної культури словаків, його співробітники спеціальними інформаціями і методичними порадами допомагають краєзнавчим музеям у влаштуванні етнографічних відділів та експозицій.

Головний напрямок науково-дослідної роботи музею — детальне вивчення народної культури карпатського краю, давня заселення слов'янськими народами: українцями, словаками, поляками, чехами.

Багато років музей видає свій друкований орган — «Sborník Slovenského národného múzea» («Збірник Словацького національного музею»). За останні роки вийшли в світ дві книги збірника — тт. XLVI — LIV (1952—1960) і LV (1961).

Перша з цих книг відкривається статтею директора музею В. Матули — «Нові перспективи і завдання Словацького національного музею». Тут висвітлено роботу музею після звільнення Чехословаччини Радянською Армією від німецько-фашистської окупації й накреслено перспективний план роботи до 1970 року.

Стаття наукового співробітника музею Еми Кагоунової — «Вапняково-випалювальний промисел в Добрій Воді» присвячена одному з традиційних словацьких селянських промислів — випалювання вапна в Малих Карпатах (Західна Словаччина). Цим промислом займалось переважно безземельне й малоземельне селянство. Крім словаків, досить поширений він і в чехів, угорців та інших народів. В статті порівнюються результати дослідження народного промислу виготовлення вапна у словаків і угорців (в останніх за дослідженнями угорських учених). На Україні про народний спосіб випалювання вапна в етнографічній літературі згадок немає.

У статті відомого болгарського етнографа Василя Маринова «До питання про вивчення рал у Болгарії» розглядаються типи кінських рал — з прямим ґриділем і вигнутим. У зв'язку з колективізацією сільського господарства та механізацією землеробства кінські рала приречені на зникнення. Недоліком статті є те, що автор, встановлюючи типи кінських рал, не зробив ніяких співставлень з подібними знаряддями, які побутували в інших слов'ян.

Друга книга збірника (т. LV) відкривається монографічною статтею словацького етнографа Яна Подолака — «Літне розведення овець в районі Верхнього Гропу». Автор — відомий етнограф, перу якого належить чимало робіт з матеріальної і духовної культури словаків, з історії словацької етнографічної науки і, особливо, про словацьке пастушество.

Докладно розглядаючи побут гірських пастухів району верхньої течії річки Грон (центральна Словаччина), автор висловлює маловірогідне припущення, що тутешнє пастуше населення — це нащадки волохів, які заселили цей край ще в XVI—XVII ст. Разом з тим автор вірно підкреслює, що поряд з традиційним водоським способом життя пастухів, традиційною волоською технікою, організацією праці, термінологією, проявами волоської духовної культури, тут відчувається культурний і мовний вплив словаків центральних областей. Все це надало верхньогронському пастушеству деяких нових рис, притаманних лише цьому гірському краю. Так, наприклад, пастухи пасли овець від весни до осені, змінюючи кілька разів місце випасу: літом овець випасали на високогірних луках, вище поясу (смуги) лісів; весною і восени — на луках, розташованих нижче лісового поясу, або на високих полях.

Селяни, власники овець, об'єднувались у громади (салаші). Кожне село нараховувало 1—2 салаші (від 300 до 500 овець). Салаш очолював виборний салашник (салашний газда, шолтис), до функцій якого входило відстоювати інтереси громади. Групу пастухів одного салашу очолював старший вівчар (бача), який відповідав перед громадою за все господарство і стежив за переробкою молока. Старшому вівчареві підлягали всі інші пастухи його салаша. Найменування пастухів, їх станови-

ще, заробітна плата залежали від тієї роботи, яку вони виконували (дійчар, ярчар, ягнячар, гонельник, бараняр).

Автор статті зупиняється на організації салашного господарства, виділяючи два її основних типи. Перший — система пасіння овець за натуральну або грошову плату. Економічним підприємцем тут виступає сама громада (салашник виплачує найнятим пастухам домовлені суми, а на гроші, одержані від продажу сиру, виплачує загальні витрати громади; решту сиру ділить між селянами в залежності від кількості дійних овець). Другий тип організації салаша — економічним підприємцем тут виступає старший пастух — бача. На початку кожного сезону він складає договір з громадою і видає селянам за кожну дійну вівцю певну кількість сиру (ця система зветься пасінням за видаток). Частина сиру йде на оплату пастухів, решта — чистий прибуток підприємця (бачі).

Стаття містить докладний опис всіх будівель салашного господарства: колиби, де бача переробляє молоко й складає продукти; колибки — примітивних переносних дахів, під якими сплять пастухи; струнги; гонельниці; кошари — дерев'яних загород, куди заганяють на ніч овець; царки — загородки для свиней тощо.

Приділено тут значну увагу і повсякденному побутові пастухів — їх житловим умовам, буденному й святковому одягові, харчуванню; описується традиційне пастушеське свято (волоська гостина), обрядовість, пов'язана з охороною й лікуванням овець тощо. Важливо відзначити, що стаття закінчується показом тих змін, які сталися в побуті словацьких пастухів в результаті соціалістичної перебудови всього народного господарства Чехословацької Соціалістичної Республіки, підвищення матеріально-культурного рівня трудящих.

Порівнюючи організацію пастушого господарства гірських районів Словачки і України, повсякденний побут словацьких і українських пастухів, вбачаємо багато спільних рис. В подальшій роботі автору слід залучити більший порівняльний матеріал, вказавши на спільні риси словацького пастушества з слов'янськими та іншими народами.

Співробітниця музею Маґда Стегликова надрукувала статтю «Стародавня текстильна техніка в Словачки», написану на основі колекції словацького національного музею в Мартині. Тут зроблено спробу проаналізувати стародавню текстильну техніку, яка використовувалася на території Словаччини для вироблення судильного шматка тканини. Дослідниця виділяє такі види текстильної техніки: плетіння різних жіночих поясів, чепців на кроснах (ткацьких станках); вузлування (uzlovanie) — в'язання китиць по краях тканин; в'язання на голках грубих шкарпеток, тапочок, пізніше — чепців, мережива; гачкування — в'язання рукавичок з домотканої вовни; виготовлення вузької тканини на дощечках; тканин на формі; плетіння з соломки й лика сумок, кошпиків, посуду; кареткування — в'язання на дуже маленьких шматочках дощечки; паличкування — в'язання паличками та ін.

Порівнюючи різні види текстильної техніки, які збереглись у словаків, з найдавнішою технікою єгиптян, вавилонян, асирійців, автор приходить до висновку, що текстильна техніка на території Словаччини існує з досить давніх часів.

В обох збірниках вміщені досить цікаві статті співробітників музею: Штефана Апати «Виготовлення капелюхів і валянок у верхньому Шаріші», Мирослава Гуски



«Коріння й розвиток християнських обрядів», Ірени Мургашової «Олександр Салцман — останній художник картин на склі в Словачії» та Євгена Клементиса «Штирницький різчик Йозеф Червень». Останні присвячені народним умільцям, які своїми художніми виробами збагатили словацьке народне мистецтво.

Досить змістовним в обох збірниках є розділ «Матеріали». Тут вміщені публікації Павла Горвата «Інвентарі панщинних господарств XIX — початку XX ст.» та «До історії рибальства на Ораві». Павло Кук подає опис різноманітних орнаментальних черпаків (традиційного дерев'яного пастушого посуду для пиття води), зібраних у Зволеньському краєзнавчому музеї. Співробітники Словацького національного музею Я. Бодя, Я. Гичко, Ш. Апата, Є. Кагоунова, М. Стегликова опублікували матеріали етнографічної експедиції 1960 року. Тут же вміщені замітки Йозефа Турзо «Про вивчення народної архітектури в Турчанській області», Петра Мендела «Готичний народний живопис у Забрежі» (на Ораві) та ін.

Велику увагу у збірниках приділено музейній справі, оглядові нової етнографічної літератури, виданій як у Чехословаччині, так і за її межами, повідомленням про етнографічні конференції, про діяльність Словацького етнографічного товариства.

Особливий інтерес становить тут стаття Штефана Апата «Обробка й використання етнографічних колекцій», що може бути використана музейними працівниками як методичний посібник при створенні етнографічних експозицій у краєзнавчих музеях. Значну увагу автор приділив проблемі збору й використання етнографічного матеріалу на сучасному етапі соціалістичного будівництва в Чехословацькій Соціалістичній Республіці.

Вміщено у збірниках також огляд робіт українських етнографів Л. М. Сухой («Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX—XX ст.») та К. Г. Матейко («Народна кераміка західних областей Української РСР XIX—XX ст.»).

В цілому зміст обох збірників свідчить про велику й плідну роботу етнографів Словацького національного музею в Мартині. Наше побажання колективі музею — більше уваги приділяти сучасності, тим докорінним змінам, які відбуваються в наш час у побуті й культурі словацького народу.

В. Зінич



Хроніка

П'ЯТА РЕСПУБЛІКАНСЬКА СЛАВІСТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

25—28 вересня 1962 р. в Ужгороді відбулася V Республіканська славістична конференція, скликана Ужгородським державним університетом та Українським комітетом славистів. На конференції працювало 5 секцій — загального мовознавства і зарубіжних слов'янських мов, східнослов'янських мов, літературознавства, фольклору, історії. Тут було заслухано біля 100 доповідей і повідомлень. У роботі конференції, крім науковців України, взяли участь окремі вчені Москви, Ленінграда, Мінська, Ростова-на-Дону і Саратова.

Провідними питаннями доповідей і повідомлень секції загальнослов'янського мовознавства було розкриття взаємозв'язків окремих слов'янських мов, взаємин певного говору однієї мови з сусідньою слов'янською мовою. Важливе місце зайняло порівняльне висвітлення словотвору, фонологічної інтерпретації певних звуків, а також характеристика окремих частин мови та граматичних компонентів у слов'янських мовах.

В центрі уваги доповідей та повідомлень секції східнослов'янських мов стояло питання братньої мовної спорідненості українців, росіян і білорусів, яка розкривалась на багатому й різноманітному матеріалі синтаксису, лексики, словотвору, наголосу тощо. Дослідження з ділянок синоніміки, гідроніміки, антропоніміки та діалектології української мови вносили в своїй сукупності ряд цікавих та нових історичних висновків, важливих не тільки для українського мовознавства, але й для порівняльного вивчення всіх східнослов'янських мов.

Славістичні літературознавчі праці, обговорювані на конференції, можна розподілити за їх тематикою на чотири основні групи: а) теоретичні розвідки на матеріалі літературних процесів усіх слов'ян; б) дослідження зв'язків окремих письменників з певною сусідньою слов'янською літературою; в) висвітлення впливу і популярності творчості Т. Г. Шевченка в слов'янських країнах; г) розкриття літературних зв'язків закарпатських письменників з сусідніми слов'янськими літературами.

Поza цією тематикою стояли доповіді московських дослідників Н. І. Балашова («Ренесанська проблема іспанської драми XVII століття на слов'янські теми») та Ю. А. Кожевнікова («Попоранізм і російсько-румунські літературні зв'язки»). Жвавий інтерес і активне обговорення викликали на секції доповіді М. І. Кравцова («Боротьба з натуралізмом у слов'янських літературах як одна з загальних закономірностей їх розвитку»), Г. Д. Вервеса («Про проблематику польських повістей І. Франка») та П. П. Пономарьова («Лісова пісня» Лесі Українки і казкові драми слов'янських літератур).

Всі вони відзначались широким поглядом на літературний процес, масштабністю теоретичних узагальнень та значною новизною дослідженого матеріалу. Заслужують відзначення доповіді й повідомлення, присвячені характеристиці окремих явищ літературного процесу Закарпаття в зв'язках з іншими слов'янськими літературами (В. Л. Микитась «Про вплив російського класицизму на творчість закарпатських письменників кінця XVIII та першої половини XIX ст.», О. В. Мишанич «Про літературні зв'язки закарпатських українців із словаками і чехами до кінця XVIII ст.»). Характерно, що автори цих виступів уникли типового для багатьох сучасних закарпатських істориків літератури недоліку — невиправдано перебільшених оцінок літературної продукції закарпатських письменників-москвофілів XIX ст.

Увага секції історії була зосереджена на тематичі, присвяченій показові революційного єднання трудящих мас слов'янських народів, діяльності комуністичних та робітничих партій, історії відносин з радянською країною, розкриттю єднання революційних сил слов'янських країн після Жовтня, показові боротьби проти реакційної ворожої ідеології в різноманітних її виявах і триумфального ходу лєнінізму на слов'янських землях. Висока актуальність, політична гострота та комуністична ідейність — такі визначальні особливості переважної більшості історичних досліджень на славістичну тематику, оголошених на секції.

На V Республіканській славистичній конференції, як і на попередній, активно виступали з славистичними дослідженнями фольклористи Києва, Ужгорода, Москви та Львова. На секції фольклору було заслухано 15 доповідей та повідомлень, виступів як відомими фольклористами (В. К. Соколова, О. І. Дей, М. М. Плісецький, А. М. Кінько, Г. А. Нудьга), так і молодими славистами-дослідниками народно-поетичної творчості (Н. С. Шумада, В. М. Скрипка, М. В. Гуць, Ю. Д. Туряниця та ін.). Всі їх доповіді та повідомлення можна звести до таких провідних тематичних груп: а) порівняльне вивчення української народнопоетичної творчості (її тем і жанрів) з фольклором інших слов'янських народів; б) розкриття популярності української народної поезії серед європейських народів та відгомін її в слов'янських літературах і фольклористиці; в) сучасні фольклористичні дослідження в слов'янських країнах; г) огляд українських перекладів народнопоетичних творів окремих слов'янських народів. З цікавим етнографічним повідомленням про взаємозв'язки одягу болгар з одягом інших слов'янських і неслов'янських народів виступив на секції Я. П. Прилипка.

Серед першої групи фольклористичних доповідей заслуговують відзначення: «Про деякі закономірності розвитку історичного пісенного фольклору у слов'янських народів» В. К. Соколової (Москва), «Російські билини і українські балади» М. М. Плісецького і «Народна балада Закарпаття та її західнослов'янські зв'язки» П. В. Лінтура (Ужгород).

В. К. Соколова зробила спробу теоретичного узагальнення снільного у зв'язках історичної пісенності слов'янських народів з конкретними суспільно-історичними умовами їх виникнення й побутування.

М. М. Плісецький на основі порівняльного аналізу змісту, мотивів та імен героїв окремих російських билин і українських балад прагнув показати генетичну залежність останніх від російських билин-балад. В обговоренні цієї доповіді М. І. Кравцов, П. В. Лінтур та ін. висували тезу про спільне старше джерело українських балад і російських билин-балад, підкреслюючи недостатньо переконаливий метод порівняння, що зводивсь у М. М. Плісецького переважно до зіставлення частковостей.

Чималу дискусію викликала і доповідь П. В. Лінтура, зокрема його розуміння жанру балади. До цього жанру він включає й багато історичних та соціально побутових пісень, називаючи деякі з них «піснями-баладами». Позитивно оцінили виступаючі прагнення дослідника окреслити різні шари балад в залежності від відображення та відгомону в них дійсності різних історичних епох.

У плані дослідження тем і жанрів фольклору сусідніх слов'янських народів йшли й цікаві своїм порівняльним матеріалом та спостереженнями повідомлення Ю. Д. Туряниці («Тема рекрутчини в українських та словацьких народних піснях») і В. М. Скрипки («Спостереження над взаємовідносинами жанрів народної лірики чехів, словаків та українців»). В останньому повідомленні привабила слухачів теза про зростання ліричних жанрів в зв'язку з новими історичними умовами життя народу за рахунок і на основі використання раніше створених жанрів лірики, що супроводили народне життя попередньої доби. Проте доповідач обгрунтував цю думку тільки матеріалом поезики, не враховуючи достатньо, що народна поезія має багатий арсенал наскрізь для ряду історичних епох (і багатьох жанрів) символіки, образної системи тощо.

Проблеми «Український фольклор в слов'янських літературах» присвятили свої доповіді О. І. Дей та Р. Ф. Кирчів. Перший зробив спробу (в плані постановки проблеми) окреслити жанрові обсяги охоплення фольклорного матеріалу і при вирішенні проблеми вказати на типові історичні та культурні передумови звернення до українського фольклору в різних літературах, визначити головні шляхи сприйняття впливів української народної поезії слов'янськими письменниками тощо. Другий — Р. Ф. Кирчів — присвятив свій виступ частковому питанню зазначеної проблеми — оглядові використання української пісні в творчості польських поетів XVI—XVIII ст.

Про широку популярність українських дум і ліричних пісень серед народів світу говорили в своїх доповідях Г. А. Нудьга («Українські народні думи в німецьких перекладах та критиці») та А. М. Кінько («Українська радянська народна пісня за рубежем»), а в повідомленнях — Н. С. Шумада («Любен Каравелов і український фольклор»), О. О. Мордвінцев («Український фольклор в Болгарії»), М. М. Гайдай («Вивчення українського фольклору в Чехословаччині»). Всі доповідачі переконливо засвідчили високий авторитет української народної поезії за кордоном, навівши в цьому зв'язку багатий фактичний матеріал.

Цікавий матеріал для розкриття фольклорних і культурних взаємин між українцями та сербами містило повідомлення М. В. Гуця на тему «Маловідомі переклади сербського епосу на українську мову».

Доповіді і повідомлення на секції фольклору розкривали фольклорні та фольклористичні взаємозв'язки, що є основою для славистичних фольклористичних досліджень. З усіх 15 доповідачів лише Н. М. Велецька в повідомленні про сучасний стан вивчення робітничого фольклору у чехів та словаків не розглядала питання під кутом зору наукових взаємозв'язків. Проте її виступ викликав значний інтерес

дослідників-фольклористів, бо він являв собою широку наукову інформацію, що стосується однієї з найактуальніших тем сучасної фольклористики.

Тематика і зміст доповідей та повідомлень, обговорених на секції фольклору, свідчать про поживлення й посилення в останні роки фольклористичних славистичних досліджень в УРСР. Щоправда, на сучасному етапі дослідники обмежуються переважно вивченням взаємозв'язків між двома-трьома слов'янськими народами, не беруться до проблем, які б включали в себе використання фольклорного матеріалу всіх слов'ян. Тим часом згадані проблеми, а також питання вивчення прозових жанрів, поезики та ритміки народної творчості — це ті багаті й благодатні дослідницькі простори, що розкривають широку перспективу для дальшого розгортання славистичних досліджень в галузі радянської фольклористики.

ДРУГА РЕСПУБЛІКАНСЬКА ОНОМАСТИЧНА НАРАДА

16—19 жовтня 1962 року в Києві відбулася Друга Республіканська ономастична нарада, скликана Інститутом мовознавства АН УРСР і Українською ономастичною комісією. Обговорювались важливі питання основних галузей ономастичної науки — топоніміки, гідроніміки, антропоніміки та етноніміки. У нараді взяли участь вчені майже з усіх братніх республік нашої країни — всього понад 300 чоловік.

Працювали дві секції: топоніміки та етноніміки й антропоніміки. На них було заслухано 75 доповідей, в обговоренні взяли участь 79 чоловік. З питань топоніміки прочитано 41 доповідь, гідроніміки — 9, антропоніміки — 13, етноніміки — 3, практичної ономастики (словники, карти, посібники, транскрипція і правопис) — 8, історично-географічний довідник «Міста і села України» — 1. Доповіді були присвячені питанням предмету і методу галузей ономастики; взаємостосункам ономастики з різними суспільними науками (історією, етнографією, географією, мовознавством, археологією тощо); питанням місця і ролі ономастики в художній літературі; транскрипції, картографуванню, словникам і довідникам, гідронімічному атласу України та ін.

Особливий інтерес викликали доповіді, що ставили проблеми теоретичної розробки радянської ономастики. Ці доповіді були фактично оригінальними дослідженнями, які прокладають нові шляхи в розвитку нашої науки. Так, у доповіді «Підсумки і перспективи розвитку радянської ономастики» доцент К. К. Цілуйко (Київ) говорив про важливість розв'язання таких складних проблем, як співвідношення між успадкованим в галузі ономастики від спільної мови і набутим вже в процесі розвитку окремої мови; визначення спільного ономастичного фонду окремих мовних сімей і територій; встановлення принципів, засобів і методики використання для оцінки ономастичних явищ даних інших суспільних та природничих наук (історії, археології, етнографії тощо) та ін. Доповідач закликав до встановлення найшляхетнішої координації дій і співробітництва між істориками, етнографами, географами та мовознавцями у справі вирішення численних теоретичних і практичних питань радянської ономастики в усіх її галузях.

Схвально були зустрінуті доповідь доцента В. А. Жучкевича (Мінськ) «Топонімічні дослідження Білорусії» та молодшого наукового співробітника А. І. Єремїї (Кишинів) «Східнослов'янська топоніміка Молдавії», що являли собою кваліфіковане і сумлінне дослідження топоніміки зазначених республік. Особливо варта на увагу встановлена близькість топонімічного словника Білорусії до топоніміки Псковсько-Новгородського району, а також цінні визначення авторами загальних принципів встановлення відносного віку поселень залежно від їх назв.

Важливим доповненням до теорії Волзько-Окського етногенезису з'явилася доповідь кандидата історичних наук В. В. Седова (Москва) «З етнічної історії Волзько-Окського мікрочіччя», в якій автор, виходячи з нових досліджень радянської гідроніміки, уточнює окремі положення топонімічних робіт М. Фасмера щодо балтійських гідронімів Волзько-Окського басейну, дає чітку картину розселення різних етнічних племен на цій території.

Про значення ономастики для досліджень з історичної граматики української мови говорив у своїй доповіді доцент П. Л. Тимошенко (Київ).

Питанням застосування лінгвогеографічних методів у ономастиці, зокрема в антропоніміці, була присвячена доповідь доктора філологічних наук Й. О. Дзендзелівського (Ужгород) «Значення дослідження антропоніміки лінгвогеографічними методами». Автор підкреслює важливість дослідження антропонімів головним чином для одержання нових додаткових даних при вивченні загальної історії народів, зокрема колонізаційних рухів, міграцій, етнічних впливів та ін. Він відзначає роль лінгвістичних карт з антропоніміки в реєстрації іномовних та інодіалектних впливів, говорить про необхідність широкого застосування в українському мовознавстві, зокрема і в ономастиці, лінгвогеографічних методів картографування.

Відродно водночас відзначити, що на нараді, крім згаданого вище виступу, саме в цьому плані прозвучали також доповіді і повідомлення доцента Є. М. Черняхівського (Львів) «Картографування топоніміки (на матеріалах Львівщини)»,

В. Я. Думіна (Львів) «Спроба складання топонімічної карти західних областей УРСР», доцента К. К. Цілуйка «Завдання та принципи побудови українського гідронімічного атласа», кандидата технічних наук Є. М. Поспелова (Москва) «Географічні карти як джерело топонімічного дослідження», кандидата географічних наук Є. Л. Любимової (Москва) «З досвіду складання спеціальних географічних карт за даними топоніміки». Жваве обговорення викликала доповідь доцента Ю. К. Редька (Львів) «Географія основних типів українських прізвищ на території УРСР», під час якого учасники наради висловлювали різні думки з приводу принципів картографування, більш суворого добору матеріалів для карт.

На секції етніміки та антропоніміки було заслухано чимало цікавих доповідей. «Відбиття історії, етнографії та природи України в назвах її населених пунктів» — так називалася доповідь кандидата біологічних наук В. Д. Дяченка (Київ). Тут поставлено важливе питання про ножавлення роботи над 25-томним виданням «Історія міст і сіл Української РСР», про необхідність залучення найширших кіл наукової громадськості, і в першу чергу істориків, етнографів, представників ономастичної науки, до виконання цього відповідального завдання. В доповіді «До історії етнічного імені слов'ян» кандидата філологічних наук В. Г. Руделева (Оренбург) подавалася ще одна гіпотеза про походження і поширення етнічного імені слов'ян. Цікавими були доповіді «Ономастичні етимології у працях фольклористів останніх сторіч» молодшого наукового співробітника Л. К. Рак (Київ), «Власні імена в загадках» кандидата філологічних наук Т. М. Кондратьєвої (Казань).

Різним питанням вивчення особових імен і прізвищ (історія становлення, відбиття у стародавніх пам'ятках, типологічна та семантична класифікація) були присвячені доповіді та повідомлення доктора філологічних наук Л. Л. Гумецької і доцента І. І. Ковалика (Львів), молодших наукових співробітників А. М. Матвієнко і В. Ю. Франчук (Київ), кандидата філологічних наук П. П. Чучки (Ужгород) та ін.

Ономастичні дослідження охоплюють все більше території нашої країни. Про значні успіхи українських вчених у галузі топоніміки свідчили представлені на нараді доповіді доктора історичних наук В. П. Петрова (Київ), доцента Ю. О. Карпенка (Чернівці), кандидата філологічних наук М. М. Черп (Київ), молодшого наукового співробітника О. С. Стрижака (Київ). Добре були зустрінуті доповіді і повідомлення члена-кореспондента АН Туркменської РСР З. В. Мухамедової (Душанбе), доцента Н. А. Цомакіон (Красноярськ) та інших, в яких висвітлювалися окремі питання ономастики у братніх республіках СРСР.

Значну увагу II республіканська нарада приділила питанням практичної (прикладної) ономастики. Тут, в першу чергу, треба відзначити виступи проф. А. О. Білецького (Київ), викладача В. О. Горпинича (Глухів) та ін. про принципи побудови різних типів ономастичних словників і про створення посібника з топоніміки СРСР.

Учасники наради одностайно прийняли розгорнуте рішення, яке передбачає, зокрема, здійснення таких заходів:

1. Скласти перспективний план розвитку ономастики на Україні на 1963—1973 рр., забезпечивши найщільнішу координацію як між різними галузями суспільних наук, так і між університетами та підінститутами;
2. Поряд з розробкою теоретичних питань ономастики в найближчий час передбачити укладання топонімічних словників, доповідників тощо;
3. Організувати судільне записування топонімічного матеріалу на всій території України, створивши при Інституті мовознавства АН УРСР республіканську картотеку;
4. Публікувати історичні, а особливо архівні, матеріали, які містять дані про українську ономастику;
5. Рекомендувати вузам ввести до планів наукової роботи та навчальних планів теоретичні дослідження, спеціальну практику, курсові і дипломні роботи з ономастики;
6. Підготувати для вузів і вчителів посібники з української та загальної ономастики;
7. Рекомендувати справу найменувань і перенайменувань узгоджувати з українською ономастичною комісією;
8. Наступну нараду провести у 1964—1965 рр., присвятивши її питанням підготовки історико-географічного довідника «Міста і села України» та «Гідронімічного атласа України». Друга республіканська ономастична нарада провела велику і корисну роботу, зробила ще один крок у справі дальшого успішного розвитку радянської ономастичної науки. Шкода, звичайно, що в ній не взяли участі вчені-ономасти таких країн народної демократії, як НДР, Польща, Чехословаччина, Болгарія і Угорщина, плідний обмін думками з якими виявився б дуже цінним.

І. Муромцев

ВСЕСОЮЗНИЙ ОГЛЯД ЛЮБИТЕЛЬСЬКИХ ФІЛЬМІВ

Закінчив свою роботу Другий Всесоюзний огляд любительських фільмів, який підвів підсумки п'ятирічного розвитку самодіяльного кіномистецтва. Він яскраво засвідчив бурхливий зріст майстерності кінолюбителів, цілий ряд творів яких стоїть на високому мистецькому рівні.

Самодіяльне кіномистецтво стало значним явищем в житті нашого народу, воно зустрічає широку підтримку державних органів, партійних та громадських організацій. Багато кінолюбителів прийшли на Другий Всесоюзний огляд з справжніми мистецькими творами, які гідно оцінені були членами журі. З 365 фільмів 80 робіт визнані кращими. Така велика кількість відзначених аматорських фільмів не випадкова; це — закономірність розвитку самодіяльного кіномистецтва.

Значна частина нагород огляду випала на долю українських кінолюбителів, які привезли до Москви 41 фільм. Причому, цікаво зазначити, що поруч з роботами відомих на Україні любительських студій на огляді були представлені фільми молодих колективів. Це є свідченням глибокої зацікавленості у вивченні творчого процесу створення фільму, свідченням здібності, а нерідко й талановитості багатьох молодих аматорів — режисерів, операторів, сценаристів. Лише преміями й дипломами II Всесоюзного огляду були нагороджені 22 фільми українських самодіяльних кіностудій.

Крім того, наші кінолюбителі одержали цілий ряд нагород творчих організацій. Так, фільм «Тут ми живемо» (любительська студія хімкомбінату м. Северодонецька) одержав першу премію Спілки журналістів СРСР. Його автори — інженер В. А. Лебединець і техник-електрик В. В. Кужельєв — з великою любов'ю, піднесено і на високому мистецькому рівні розповідають про цікаве, різноманітне й щасливе життя людей свого міста. Їх герої, прості трудівники, підкоряли голі піски, зводили заводи й фабрики, захищали рідне місто від фашистської навали і підіймали його з руїн, перетворювали в місто-сад. Фільм не тільки возвеличує прекрасне, але й гнівно картає все відстає, паразитичне, що подекуди ще трапляється в житті. В ньому добре поєднано роботу сценариста, режисера й оператора.

На обласних і республіканських оглядах почесними дипломами й грамотами нагороджувалася самодіяльна кіностудія Харківського електромеханічного заводу — одна з найстаріших на Україні. Її керівники — старший викладач бібліотечного інституту А. Шимон і механік А. Магдалинов — створили не один цікавий фільм, виховали багато молодих кінолюбителів. На Всесоюзний огляд студії привезли фільм «Ми йдемо». Це, власне, чотири самостійні новели, органічно поєднані єдиною темою — темою натхненної праці, міцної давньої дружби між робітниками заводу й колгоспниками підлеглої села. Цей фільм одержав першу премію Державного комітету по радіомовленню і телебаченню.

Почесними дипломами Другого Всесоюзного огляду нагороджені фільми «Місто крокує в майбутнє» і «Урожай кличе» самодіяльної студії Львівського медінституту; кінофейлетон «Геть з дороги» (студія Харківського політехнічного інституту).

До речі, наявність серед робіт кінолюбителів гострих сатиричних фільмів — відрадне явище. Кіноаматори зрозуміли викривальну силу кінофейлетонів, сміливо, дошкульно критикують всілякі недоліки в роботі, прояви бюрократизму, безгосподарності тощо. Гостросатиричний фільм «Геть з дороги» на огляді одержав першу премію Всесоюзного сатиричного журналу «Фитиль». Незабаром цей фільм побачать мільйони глядачів в черговому номері «Фитиля».

Першу премію ВЦРПС й дипломи Всесоюзного огляду одержали автори сатиричного фільму «Цена благодущия» (самодіяльна студія «Наш фільм» при клубі машинобудівників м. Дніпропетровська).

За створення техніко-пропагандистського фільму «Знайдені мільйони» (про перетворення в життя цінної раціоналізаторської думки, яка дала можливість Дарницькому залізничному вузлу знизити собівартість) самодіяльній кіностудії київського Будинку культури залізничників ім. Фрунзе була присуджена перша премія Товариства по розповсюдженню політичних і наукових знань СРСР.

Другий Всесоюзний огляд аматорських фільмів яскраво продемонстрував подальший розвиток нового виду народного мистецтва. Відрадий той факт, що значно покращилася якість робіт, а це говорить про все зростаючу майстерність самодіяльних режисерів, сценаристів, операторів, про їхнє серйозне ставлення до справи, якій вони присвячують свій вільний час.

Переважає більшість самодіяльних фільмів носять хроніально-документальний характер. І в цьому особлива цінність роботи численних кінолюбителів. Вони фіксують на плівку різноманітні події нашого трудового життя. Їхні фільми почасти носять гострий публіцистичний характер. Створення таких фільмів — ось основний напрям і важливе завдання самодіяльного кіномистецтва. Необхідно скеровувати на цей шлях, виховувати кінолюбителів на кращих зразках радянської кінохроніки. Звичайно, самодіяльні кіностудії можуть знімати ігрові, художні фільми. Ми вже маємо декілька прикладів, коли кінолюбителі створили цікаві і з художнього боку

досконалі ігрові короткометражні фільми. Проте, відверто кажучи, більше буде користі для загального добра, коли кінолюбители зосередять свою увагу, все своє набуте уміння, режисерську й операторську майстерність на створення високоідейних, оригінальних хронікально-документальних кінострічок про життя свого заводу, шахти, колгоспу, про окремих передових трудівників. Конче необхідно і надалі робити гостро-сатиричні фейлетони, які б «виводили на чисту воду» все те, що заважає нам в будівництві комунізму.

Другий Всесоюзний огляд любительських фільмів переконливо засвідчив, що українські кінолюбители стоять у перших рядах палких прихильників нового, справді народного виду мистецтва.

м. Київ

В. Перлович

* * *

Другий Всесоюзний огляд фільмів кінолюбителів справив на нас велике, незабутнє враження. Скільки хвилювань, скільки прогнозів про той чи інший фільм, а основне — як зустріне журі огляду нашу роботу? А журі дуже авторитетне, — в його складі видатні майстри радянської кінематографії, представники багатьох громадських і творчих організацій.

Піонери й академіки, робітники й космонавти, артисти й колгоспники, студенти й службовці представили свої роботи. Біля чотирьохсот фільмів було переглянуто на огляді. Цікаво в зв'язку з цим нагадати, що на першому огляді було лише вісімдесят фільмів. Он як розвинулось народне кіномистецтво! Тому зрозумілі слова голови журі, заслуженого артиста РРФСР Григорія Рошала про те, що кіноапарат в руках людини став не лише фіксатором подій, а й активним учасником будівництва нового життя. Розвиток кінолюбительства — безсумнівний доказ величезного культурного і інтелектуального зросту нашого народу.

Підсумки Всесоюзного огляду радують, звичайно, нас, українських кінолюбителів, — наші фільми потрапили до числа кращих. Це є стимулом для подальших творчих пошуків, для підвищення майстерності режисерської та операторської роботи. Крім того, необхідно більш критично ставитись до своїх фільмів, — ще чимало є в них прикрих штамів, запозичених у документалістів-професіоналів.

Виникає і ряд організаційних пропозицій. Зокрема, настав час для створення Українського товариства кінолюбителів. Товариші О. О. Панкратєв, О. Й. Перегуда (Спілка працівників кінематографії України), працівники Укрпрофради мають вже великий досвід роботи з кінолюбителями, вони могли б прискорити вирішення цього важливого для нас питання. На Українське товариство кінолюбителів чекають сотні самодіяльних колективів.

м. Дніпропетровськ

М. Вендров

СВЯТО НАРОДНИХ ТАЛАНТІВ КИЇВЩИНИ

Вже стало хорошою традицією час від часу проводити огляди художньої самодіяльності трудящих Київщини. Ось і в листопаді 1962 року в Києві відбувся заключний етап цього своєрідного фестивалю пісні й танцю.

Нелегким був шлях самодіяльних митців на почесну сцену заключного концерту. Це ж на Київщині в художній самодіяльності бере участь понад 50 тисяч чоловік, об'єднаних в чотири тисячі різних гуртків. Огляд мав визначити, які ж колективи слід вважати кращими в області. За рішенням обкому КП України і облвиконкому провадилися спочатку районні та кушові огляди-конкурси, присвячені 45-м роковинам Великого Жовтня.

Добре підготувались до цих конкурсів колективи художньої самодіяльності Рокитнянського, Таращанського, Сквирського, Іванківського, Броварського, Тетіївського та інших районів. В Баришівському районі на огляді-конкурсі виступили колективи, які нараховували разом 3247 учасників. Далеко за межами Київської області лине слава про Баришівський танцювальний колектив, який блискуче виступав у 1960 р. під час Декади української літератури і мистецтва в Москві. Колектив поповнився молодими здібними танцюристами, в його репертуарі з'явилися нові танці «Три кити», «Сім наречених». Полум'яні, захоплюючі танці нікого не залишили байдужими, принесли естетичну насолоду.

Хоровий колектив Білоцерківського районного Будинку культури в складі 60 чоловік підготував пісні «Ленін» В. Вірменича, «Комуністичній партії хвала» та «Пісню про Київську землю» А. Філіпенка, «Нас кличуть світлі маяки» Я. Цегляра, ряд класичних творів М. Лисенка та пісень в обробці М. Леонтовича.

Духовий оркестр Броварського районного Будинку культури виконав «Увертюру

ру на теми революційних пісень» Іванова-Радкевича, фантазію на теми улюблених пісень першого героя-космонавта Юрія Гагаріна. Хор вчителів м. Узина розучив «Пісню узинських дівчат» на честь свого доблесного земляка Павла Поповича.

Всього в місцевих оглядах-конкурсах взяло участь 2072 колективи художньої самодіяльності, які об'єднують понад 20 тис. учасників. Останнім акордом цієї яскравої симфонії народної пісенності і музикальності був II тур огляду-конкурсу та концерти переможців — учасників художньої самодіяльності Київщини, який відбувся в приміщенні Жовтневого палацу культури в м. Києві.

На сцені розмістився великий зведений хор. В його складі кращі хорові колективи області. Помах руки диригента, заслуженого артиста УРСР В. М. Минька — і зал заповнює велична пісня «Ленін» Вірменича. Композитор А. Філіпенко до огляду-конкурсу написав «Пісню про Київську землю». Її вперше виконує зведений хор. Змінюється декорація і хор виконує пісню «На Україні зіронька зійшла» Процька. Незабутнє враження справляє і пісня В. Мураделі «Бухенвальдський сполох». Вдале світлове оформлення, майстерне виконання могутнім колективом пісні зачарувало присутніх. Хвилинка мовчанка — і переповнений зал Жовтневого палацу вибухає громом оплесків.

В II турі огляду-конкурсу виступило багато хороших колективів з високою культурою хорового співу. Це колективи Білоцерківського районного Будинку культури (керівник К. Ліпницька), радгоспу «Совки» Києво-Святошинського району (керівник М. Суховій), Сквирської швейної фабрики (керівник С. Радчук), Обухівського районного Будинку культури (керівник К. Краськов), працівників культури Сквирського району (керівник В. Власюк), вчителів м. Переяслав-Хмельницького (керівник М. Водовик), вчителів м. Узина (керівник В. Аразян).

Глядачі познайомились також з різноманітними вокальними ансамблями, дуетами, тріо. Цікаво виступили вокальні жіночі ансамблі швейної фабрики м. Білої Церкви, Переяслав-Хмельницького районного Будинку культури, фабрики «Лаборско» (село Клавдієве, Бородянського району).

Самобутність, своєрідність, яскравий національний колорит — такі риси характерні для колективів: жіночого вокального ансамблю села Веселий Кут, Таращанського району, інструментального ансамблю села Вишеньки, Бориспільського району, танцювального колективу села Соснівка, Іванківського району. Самодіяльні митці з цього села виконали танець «Ой, ти льон, наш, льон-льон», в якому відтворили свою працю на колгоспних ланах.

Порадували глядачів запальними, оригінально задуманими танцями самодіяльний народний ансамбль танцю м. Біла Церква (керівник С. Каган), танцювальні колективи Баришівського, Білоцерківського, Бориспільського, Броварського районних Будинків культури, танцювальний колектив Гребінківського цукрозаводу.

Значне місце в II турі та концерті переможців посіли солісти-вокалісти. Заслужений успіх випав на долю П. Ковалю — учасника художньої самодіяльності Рокитнянського районного Будинку культури, Т. Земцової (Васильківський районний Будинок культури) та інших.

Представлені були також оркестри, інструментальні ансамблі та солісти-інструменталісти. Кращими серед них були: домровий оркестр клубу Фастівського заводу «Червоний Жовтень» (керівник П. Ананьєв), ансамбль бандуристів Броварської райспоживспілки (керівник І. Немирович), дует балаястів В. Проказова та З. Мина (Переяслав-Хмельницький районний Будинок культури), виконавець на губній гармонії В. Харитоненко (Ставищанський районний Будинок культури), бандурист А. Гришин (Бориспільський районний Будинок культури).

Жоден концерт самодіяльних артистів не обходиться без виступів читців. Майстерно прочитала учасниця художньої самодіяльності м. Біла Церква Тетяна Шарова оповідання Іржі Марека «Говорити мати». Натхненно, виразно читали художні твори К. Пильтай, учасниця художньої самодіяльності клубу с. Русанів, Броварського району, та Л. Майстренко (Фастівський районний Будинок культури). Сатиричні куплети вдало виконали працівники Васильківського заводу холодильників В. Штейнберг та А. Трояновський.

В II турі виступили з своїми власними творами багато самодіяльних колективів. Так, хор села Андріївки, Макарієвського району виконав пісню «Краю рідний» (слова і музика учасників хору); жіночий вокальний ансамбль села Демидів, Димерського району, познайомив присутніх з «Піснею про Героя Соціалістичної Праці Л. С. Карпенку» (автор пісні — керівник ансамблю В. Попов); сатиричні куплети «Про Галю» вдало виконали їх автори А. Рачок та Н. Паламарчук (Тетіївський районний Будинок культури).

Славиться Київщина своїми дзвінкоголосими співаками, вправними танцюристами, багато є серед трудящих області справжніх самобутніх артистів, — такий висновок можна зробити після обласного огляду художньої самодіяльності. Це свідчення невпинного розвитку народних талантів, бурхливого інтелектуального піднесення трудового народу.

В. Халецький

У ФОЛЬКЛОРИСТІВ ЛУГАНСЬКОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ІНСТИТУТУ

Літературознавчі кафедри Луганського педагогічного інституту імені Т. Г. Шевченка приділяють значну увагу збиранню, популяризації і науковому дослідженню народної поетичної творчості.

Питання робітничого фольклору знайшли чільне місце в кандидатських дисертаціях Г. М. Гончарука «Масова робітничая поезія Донбасу періоду громадянської війни» і О. А. Міхна «Робітничая поезія на Україні в дожовтневий час». На матеріалі робітничої творчості автори простежили характер взаємозв'язків та взаємовпливів усної і писаної поезії революційних часів переджовтневого часу і років громадянської війни.

Атеїстичні мотиви народної творчості знайшли відображення в праці І. М. Білогуба «Вогнем Прометея» (видаана в 1961 р. Луганським обласним видавництвом). Праця ця присвячена темі боротьби передових українських письменників проти церкви та релігії.

«Народне слово про народного поета» — так називалася одна з доповідей на першій науковій Шевченківській конференції інституту, присвяченій 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка.

Місцевий фольклорний матеріал активно використовується в лекційно-пропагандистській роботі. Викладачі інституту виступають з статтями у місцевих газетах, з лекціями перед трудящими і по обласному радіо на теми: «Образ В. І. Леніна в народній творчості», «Народна поезія про Комуністичну партію», «Великий Жовтень і громадянська війна в народній творчості Донбасу», «Пісня славить героїв праці», «Пісні старої і нової України», «Т. Г. Шевченко і народна пісня» та ін.

Понад десять років при кафедрі української літератури працює фольклорний гурток, до складу якого входить близько двадцяти студентів різних курсів. Головним завданням гуртка є збирання нових зразків радянського фольклору. Гуртківці під час виїздів у фольклорно-діалектологічні експедиції, на зимових і літніх канікулах записали чимало сучасних пісень, частушок, прислів'їв. На основі зібраних матеріалів укладена збірка сучасної народної поезії Луганщини, яку готує інститут до видання разом з обласним Будинком народної творчості.

Значну роботу по збиранню сучасного фольклору проводять також учителі місцевих шкіл — студенти-заочники інституту.

Гуртківці ведуть і дослідницьку роботу. На засіданнях гуртка і на студентських наукових конференціях студенти-фольклористи виступають з доповідями, побудованими переважно на зібраних матеріалах. Цікавими були доповіді студентів: Москаленко Г.— «Образ В. І. Леніна в народній творчості Донбасу», Пирхи Л.— «Народна поезія про мамаївський рух», Роговської В.— «Народні прислів'я та приказки в доповідях і виступах керівників Комуністичної партії та Радянського Уряду» та ін.

На заняттях гуртка систематично проводяться огляди журналу «Народна творчість та етнографія», нових фольклорних збірників і праць радянських фольклористів.

Народні пісні є невід'ємною частиною репертуару колективів художньої самодіяльності інституту: хорової капели, ансамблю бандуристів, оркестру народних інструментів. На черговому огляді художньої самодіяльності студенти-філологи виступили з композицією «Колгоспне молодіжне дозвілля», яка була складена з народних пісень, частушок, гуморесок та прислів'їв, записаних на Луганщині фольклористами інституту.

м. Луганськ

О. Міхно

СПІВАЮТЬ ШЕВЧЕНКОВІ ЗЕМЛЯКИ

З керівником народного хору Миколою Кушем наше знайомство відбулося в Черкасах у просторому залі Паладу культури на репетиції нової великої концертної програми. Приємно вразила молодість співаків і танцюристів, творчий запал, з яким виконувались вокальні й танцювальні номери.

...На сцені оживають фрагменти яскравих вокально-хореографічних композицій, лунають пісні. Скільки задушевності і гармонії в мелодіях, скільки винахідливості, дотепності у мізансценах! І все самобутнє, не запозичене — черкаське.

— «Ой, у вишневому садочку» — пісня з Черкащини, — розповідає Микола Давидович. — До душі, кажете? Чому ж не співатись добрим пісням у такому краю? Від шполянських земель до Городища — рукою подати. А в Городищі ж автор «Запорожця за Дунаєм» Гулак-Артемівський народився. От де він змалку наслухався мелодій народних!

— Звідти й Шевченкова батьківщина близько...

— Аякже. Моринці, Шевченкове, Будище... Тут усе з одного джерела.

Саме тут, на землі Тараса, Микола Куш записав і обробив пісні, котрі міцно увійшли до репертуару багатьох хорів республіки: «Як служив же я у пана», «Ой, у полі жито», «Та повій, вітре буйнесенький», «Ой, туман, мати, за ярами», «Служив Яшко у попа», «Дідку-дідку, а я твоя бабка»... Всього й не перелічить.

Ентузіазм шукача народних скарбів запалив молодих любителів співу і танців — хлопців і дівчат черкаських підприємств, будов, приміських колгоспів. П'ять років тому згуртував Микола Куш самодіяльний вокально-хореографічний колектив. Абсолютну більшість учасників хору становили юнаки й дівчата з добрим слухом і вокальними даними, але без будь-якого досвіду виступів на сцені. Куша це не засмучувало. Він навіть радів можливості налагодити їхні голоси так, як вважав за потрібне.

Художній керівник твердо вирішив проводити індивідуальні заняття з кожним учасником. І результати нелегкої роботи незабаром дали себе знати. Вже через місяць після першої репетиції пішла по місту добра говірка про їхній спів. А дивуватись було чому: голоси раніше не спокушених у вокальному мистецтві будівельників, слюсарів, трактористів дунали з незвичайною емоційною виразністю, з небуваючою силою. «Знайшли себе» у колективі тракторист Іван Устименко, шофер Іван Дрига, коваль Михайло Грецький, слюсарі Валентин Луденко, Леонід Коваль, колгоспні дівчата Галина Копилак, Майя Довгаль, Надя Устименко. Виступи вокалістів гармонійно доповнювали танцювальні номери. І ось молодий ансамбль виходить переможцем на обласному фестивалі. Шлях до Києва відкрито!..

Кращі самодіяльні мистецькі колективи України виборювали на Республіканському фестивальному конкурсі почесне право вирушити в Москву на VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів. Найкомпетентніші знавці хорового співу і танців стали арбітрами змагання самодіяльних ансамблів. Багатолюдну аудиторію приємно вразили виступи нікому ще не відомого в столиці Черкаського самодіяльного хору. Самобутній репертуар, стрункість голосів, могутнє звучання справили на всіх присутніх глибоке враження. Кожен твір ансамблю високомайстерно інтерпретував, чуїно, художньо відтворював найтонші мелодійні і смислові інтонації. Черкаським було вручено медаль і почесну путівку на Всесвітній фестиваль молоді і студентів.

Проте надалі далеко не все в долі ансамблю склалося до ладу. Для репетицій вокальної й танцювальної груп необхідне було постійне приміщення, а надати його відділ культури не міг. Після тривалих блукань по всіх усюдах одержали, нарешті, зал у будинку тютюнової фабрики. А там (аж згадувати смішно!) — пахне махорка до того міцно, що дихати не сила. Які вже там співи?! Тепер це позаду. Колектив має все необхідне для плідної роботи. Чимало радісних подій сталося за ці роки в житті ентузіастів, серед них особливе місце посідають урочисті виступи 1960 р. на Декаді української літератури та мистецтва в Москві.

Однією з найхарактерніших рис хору є його репертуарна самобутність. Мелодії рідної Черкащини, її гумор, колорит, її історичне минуле і славне сучасне — ось основна тематика творів, які виконує ансамбль. Тут і пісня про двічі Героя Соціалістичної Праці Галину Буркацьку, і наспівно-танцювальна композиція «Ой, весна-весна», створена на основі місцевих веснянок, і незрівнянна за красою мелодії лірична пісня, оброблена Кушем, «Діброва зелена». Величезний інтерес являє нова театралізована композиція «Гонта в Умані». Сценічне вирішення усіх її епізодів, де вдало поєднується епічний пафос із гостротою сміху, заслуговує високої оцінки.

Цю розповідь хочеться закінчити словами, що їх сказали артисти хору імені П'ятицького, ознайомившись із творчістю українських братів: «Хороші у Тараса земляки!».

В. Рудник

ВІДЗНАЧЕННЯ ЮВІЛЕЮ М. В. ЛИСЕНКА

Київ

Педагогічний інститут ім. Горького організував великий вечір пам'яті М. В. Лисенка. Виступали музикознавці: М. М. Михайлов, О. М. Лисенко (син композитора) і поет-академік М. Т. Рильський. Хор студентів під керівництвом заслуженого артиста УРСР О. Петровського виконав ряд творів М. В. Лисенка. Тут вперше прозвучала елегія «Пам'яті М. В. Лисенка», написана композитором Г. Майбородою до ювілейної дати.

Державний Комітет Ради Міністрів УРСР по радіомовленню і телебаченню оголосив республіканський конкурс на краще виконання художніми самодіяльними колективами творів М. В. Лисенка. В січні 1963 року — підсумки цього конкурсу.

Київська область

Ювілейні вечори-концерти за участю художньої самодіяльності відбулися в Іваківському, Переяслав-Хмельницькому, Богуславському, Таращанському, Васильківському та інших районах області.

Херсонська область

Ц ю р у п и н с ь к. Колектив художньої самодіяльності райспоживспілки поставив оперу «Наталка Полтавка». В районному Будинку культури відбувся великий концерт-лекція (лектор — зав. районним відділом культури К. І. Трипольський). Такі ж концерти-лекції проходили в багатьох селах області.

Ровенська область

Р о в н о. На концерті-лекції для університету культури з спогадами про М. В. Лисенка виступила його сучасниця — педагог музичного училища М. В. Свірска.

Г о щ а. На ювілейному концерті в районному Будинку культури з доповіддю про життєвий і творчий шлях М. В. Лисенка виступив лікар Є. Товстуха, який пише книгу про композитора. В обласній газеті «Червоний прапор» вміщено новелу Є. Товстухи про М. В. Лисенка — «Уроки музики».

Д у б н о. В районному Будинку культури відбувся ювілейний вечір. Багато різноманітних творів композитора виконали учасники художньої самодіяльності.

Чернівецька область

Ч е р н і в ц і. Оперна студія Будинку вчителя здійснила постановку опери «Наталка Полтавка».

Віля будинку філармонії, де в свій час виступав М. В. Лисенко, перебуваючи на Буковині, відбувся багатолюдний мітинг і встановлено на будинку меморіальну дошку.

В обласному краєзнавчому музеї організовано виставку експонатів, що відображають життя і творчу діяльність М. В. Лисенка, його перебування на Буковині.

Літературно-меморіальний музей ім. О. Кобилянської організував виставку експонатів про творчі зв'язки М. В. Лисенка і О. Кобилянської.

В Кіцмані, Новоселиці, Путилі, Хотині проведено лисенківські вечори.

В бібліотеках області організовано виставки творів М. В. Лисенка та літератури про нього.

В школах, середніх і вищих учбових закладах області відбулися лекції і бесіди про славетного композитора з виконанням його творів.

Харків

Педагоги «Музичної школи вихідного дня», що існує на громадських засадах при тракторному заводі, організували для любителів музики бесіди про життя і творчість М. В. Лисенка.

Волинська область

Л у д ь к. Міський Будинок культури разом з обласною бібліотекою і Товариством по розповсюдженню політичних і наукових знань організував великий концерт-лекцію (лектор — викладач музичного училища П. П. Мотуляк). Концерт з творів М. В. Лисенка відбувся за участю студентів і педагогів музичного училища та художньої самодіяльності. Вечори пам'яті композитора відбулися в Луцькому педінституті та педучилищі.

К о в е л ь. У міському Будинку культури ім. І. Франка на ювілейному вечорі виступив з лекцією директор Будинку культури Ф. Гребінчук. Після лекції відбувся великий концерт з творів М. В. Лисенка у виконанні учасників художньої самодіяльності.

Г о р о х і в. «Життя і творчість видатного українського композитора М. В. Лисенка» — на таку тему в Будинку культури була прочитана лекція директора музичної школи Є. П. Шаюка.

В о л о д и м и р - В о л и н с ь к и й. Великий концерт з творів М. В. Лисенка відбувся в районному Будинку культури після лекції викладача музичної школи В. Сарана про життя і творчий шлях композитора.

Н о в о в о л и н с ь к. Хор міського Паладу культури шахтарів на обласному радіоконкурсі, присвяченому пам'яті М. В. Лисенка, відзначений як один з кращих художніх самодіяльних колективів області.

А. Носов

ВИСТАВКА ЖИВОПИСНИХ РОБІТ НАУКОВЦІВ

Великий інтерес громадськості столиці України викликала виставка творів художників-аматорів — співробітників АН УРСР, що експонувалась у Київському Будинку вчених. На ній було представлено понад сто живописних та графічних робіт науковців.

Закоханістю в природу, м'яким ліризмом і замріяністю віє від робіт С. Музиченка (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії). Пейзажі-мініатюри, етюди аквареллю, начерки пером виконані в рівній, невимушеній манері і свідчать про неабияку обдарованість автора. Невеличкий пейзаж «Морозяний вечір». На холодно-золотавому тлі неба темні силуети хат. Фіолетові тіні покривають порізану кодіями дорогу, щуляться під огорожами. Густо-червоний захід означає, що завтра буде мороз, але художнику вдалося яскраво передати наближення весни.

Цікаві осінні акварелі С. Музиченка. Він не шукає яскравих контрастів, а прагне до філософського осмислення явищ природи; його цікавить природа у своїх складних станах, з внутрішнім поетичним змістом. Характерні в цьому відношенні пейзажі-мініатюри («За містом», «Імлистий вечір», нічні етюди).

В етюдах інженера В. Ройтруба переважає настрої. Миття вражає своєрідна краса Чорноморського узбережжя. Майстерно передає він глибоку оксамитову темність ночі і яскравий калейдоскоп вогнів міста, що відбивається в морі («Ніч у Ялті»), відтворює задумливі гірські вершини, освітлені згасаючим сонцем («Алушта»).

Пейзажі інженера В. Буряченка, незважаючи на технічну вправність миття, дещо позбавлені відчуття барв («Хата на Поліссі», «Подільська хата»). За скрупульозною, майже фотографічною прорисовкою всіх деталей губиться відношення автора до зображуваного. Лише в небагатьох роботах В. Буряченкові вдалося подолати цю хибу і досягти непоганого художнього ефекту («Ранок на Дніпрі», «Захмарило»). Більш вдалі післявоєнні портрети В. Буряченка; його герої — художньо узагальнені образи наших сучасників. Велика внутрішня сила, зібраність і цільність відчувається в цих обличчях і особливо очач — очач, що бачили війну («Старий партизан», «Колгоспна телятниця»).

Я. Шаповал — співробітник Інституту археології. Його картини навіяні безпосередніми враженнями від археологічних розкопок. Провідна тема художника — зображення життя в прадавні часи, коли на кожному кроці чекала на людину небезпека. Дрімучий ліс, кошлаті гілки, гори, що потонули в синьому присмерку, маленький, як дяточка, вогник. То нічліг первісної людини. Сюди не залітають вітри, і дим піднімається вгору рівною ниткою. Тут наче спокійно, затишно, але на передньому плані скрадені тьмою невсипучі круки, і це сповнює картину внутрішнього драматизму («Вогнище»). Співзвучні легендам і стародавнім переказам його «Осінь» і «Замок».

Цікава манера характерна для картин літературознавця Т. Франка. В них багато ліричності, спогадів і майже дитячої безпосередності. М'якими пастельними тонами подає він пейзажі, розкриває людські образи («Танцюючий ліс», «Лансієр», «Берізки»).

Виставка творів художників-аматорів АН УРСР, на жаль, обмежується роботами згаданих авторів. Треба сподіватись, що наступного разу коло учасників виставки значно розшириться.

В. Яринич



Нам пишуть



ШИРШЕ ВИКОРИСТОВУВАТИ НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНИХ СВЯТАХ

Людина майбутнього буде гармонійно розвиненою, високоосвіченою і культурною. Будівник нового життя, вона постає перед нами як носій високих думок і благородних поривань. То ж цілком зрозуміло, що і в праці, і в дозвіллі вона буде творцем-новатором, невтомним шукачем все нових і нових скарбів.

Кожне найменше свято вона зуміє перетворити в красивий і багатий відпочинок, наповнить його радістю і щастям. Йдеться про те, щоб не лише уміло і цікаво проводити сучасні народні свята, розвивати і поглиблювати паростки нового в сучасному народному побуті, але й сміливо відновлювати хороші традиції минулого, ставити їх на службу народові.

Про доцільність використання старих народних обрядів, звичаїв і традицій у сучасних народних святах уже згадувалося в статтях і розвідках окремих наших етнографів. Але зроблено це було якось мимохідь, між іншим. Тому мабуть і не знайшло це широкої підтримки. Так, наприклад, у загальному хорошиї і цікавій статті О. Ф. Кувеньової «Про деякі традиційні молодіжні ігри та розваги» (журн. «Народна творчість та етнографія», 1959, II) говориться про потребу відновити веснянки і хороводи, приурочити звичаї народного свята «Купали» до Дня молоді. Але про все це сказано якось байдуже, без справжнього уболівання за справу.

Докладно розповівши про різні народні звичаї та обряди, О. Ф. Кувеньова не дуже наполягає на негайному їх використанні, а лише застерігає від простого, байдужого копіювання старовини. А зараз цього вже не досить. Радянський народ, який домігся величезних успіхів у розвитку науки, техніки, економіки, культури, не лише творить нове, комуністичне, а й любовно оберігає та творчо використовує культурну спадщину минулого.

Добру і корисну справу зробив відділ пропаганди і агітації ЦК КП України, вмістивши в 36 номері «Блокнота агітатора» за 1961 рік статтю І. І. Бражника «Щедрування — безрелігійний народний звичай» та добірку щедривок з нотами. Автор статті має рацію, коли говорить, що щедрування — ця давня своєрідна форма новорічних поздоровлень — виникло на живій народній основі і не має нічого спільного з релігією.

З прадавніх часів, задовго до християнства, в новорічну ніч щедрувальники зичили людям здоров'я, щастя та багатого, щедрого врожаю. Недарма церква виступала проти щедрувань та інших народних обрядів, назвавши їх «бісівськими ігрищами». Церковники помітили, що ці народні «ігрища» славлять життя, природу, підносять людину, а не бога, і тому вирішили будь-що підпорядкувати їх своєму впливові, приурочивши їх до певних церковних свят.

Радянські люди, вільні від соціального і національного гніту, від релігійних забобів і передсудів, по-новому осмислюють і кваліфікують старі народні звичаї та обряди, прагнуть відродити забуті або ж понівечені релігійною цінні традиції минулого. Популярними стали у нас комсомольські весілля, які по-справжньому прикрашає стара обрядова весільна поезія. Дедалі більшого поширення набувають родини та новосілля, де поряд з новими спостерігаємо старі народні звичаї, без релігійних нашарувань, або ті, що вже втратили колишній релігійний зміст.

Проте використання старих народних звичаїв і традицій проводиться якось боязко і непевно. Досить сказати, що після виступу І. І. Бражника в «Блокноті агітатора» наша преса жодним словом не згадала про це важливе питання. Не було підтримано також хороше починання студентів Київської державної консерваторії, які в ніч під 1960 рік з піснями і музикою, з п'ятикутними зірками-ліхтарями поздоровляли киян, зичили їм щастя і здоров'я в новому році. Вони побували на квартирах і в гуртожитках, співали на вулицях і в тролейбусах — і скрізь їх радо вітали радянські люди. Та, як видно, цей добрий народний звичай ще й досі не дістав права на громадянство. У чому ж річ?

Деяке побоювання вирішувати це питання принципово, по-радянському є, очевидно, наслідком культу особи, сумним відгомном тих часів, коли у звичайному

і простому вловлювали симптоми чужого, ворожого, коли навіть у творах кращих наших митців намагалися відшукати прояви аподітизму та безідейності. Адже були випадки, коли з репертуару самодіяльних і професійних колективів безпідставно викреслювали «Щедрик» М. Леонтовича, знімали твори М. Лисенка і О. Нижанківського. Пригадую, який страшний переполох трапився в одному колгоспі на Тернопільщині, коли сільські самодіяльні митці вирішили показати на сцені вечір під «Івана Купали».

«Як?! — вигукували голова колгоспу, секретар парторганізації та інструктор райкому партії. — Ви хочете протягнути на сцену оті гадання та ворожіння?! Не виїде!»

Про те, що стародавнє слов'янське свято «Івана Купали» — це гімн людині і її праці, хвала природі, вони й слухати не хотіли. А тимчасом, як це видно з досвіду роботи Новоград-Волинського районного Будинку культури, Житомирської області, народне свято «Івана Купали», приурочене до Дня молоді, було сприйнято трудящими як цікаве і веселе видовище, що славить красу нового дня, оспівує нашу героїчну сучасність.

Тепер, коли на XXII з'їзді КПРС остаточно викрито і засуджено антипартійну групу Молотова, Маленкова, Кагановича і наслідки культу особи Сталіна, питання про відновлення деяких цінних народних звичаїв, традицій і обрядів та збагачення ними сучасних народних свят, безумовно, буде вирішено правильно і принципово. Тут потрібно лише більше наполегливості та ініціативи, більше винахідливості і творчих пошуків.

Думається, що за цю важливу і хорошу справу по-діловому візьмуться культурні працівники, вчителі, комсомольські і профспілкові організації. Треба, щоб клуби та бібліотеки стали центрами боротьби за широкі і творче використання народної спадщини, стали осередками культурної роботи по збагаченню сучасних народних свят.

Нема потреби доводити, що очищення народних звичаїв від релігійного нальоту і, головне, уміле використання їх в народних святах — це велика культурна перемога! Домогтися цього — значить зробити наші свята більш урочистими, багатшими і цікавішими, а по-друге, позбавити церковників опори у їх темних справах по поширенню релігійної ідеології.

Відродження прогресивних народних обрядів і звичаїв минулого, уміле пристосування їх до сучасних народних свят, безсумнівно, послужить справі комуністичного виховання трудящих, сприятиме утвердженню дружби й колективізму. Адже в народних звичаях та обрядах, як і в народній творчості взагалі, втілений багатовіковий їх досвід, мораль, краса і сила трудового народу.

Скільки, приміром, тепло і широкого хліборобського чуття, доброзичливості і любові до землі в народному засіванні! Яка чарівна краса виблискує в народних іграх та хороводах! І дуже прикро, що ці хороші звичаї церковники використовують у своїх інтересах, намагаються за їх допомогою діяти на відсталу частину населення. Так, наприклад, засівання вони пристосовують до Нового року за старим стилем (14 січня), а хороводи і гаїлки — до «пасхальних» днів. А чому б не відібрати у церкви цей справді народний звичай засівання та й не приурочити його до Нового року 1 січня?!

Було б гарно, якби вранці Нового року цілою ланкою чи бригадою, а то й усім колгоспом поїхати в гості до сусідів, привітати їх з успіхами, побажати щедрого, багатого врожаю! Це було б дружньою підтримкою і хоропою взаємодією. Тут, власне, керівники обох колгоспів могли б обмінятися досвідом своєї роботи, укласти договір на соціалістичне змагання. «Засівальники» і господарі могли б виконувати народні пісні й танці чи розігрувати побутові комедійні сценки, спеціально приурочені до цього свята. Звичай «засівання» таким чином перетворився б у справжнє народне свято, в демонстрацію творчих сил і здібностей колективу.

Зараз поступово відмирає відомий народний звичай водіння «Маланки», а тимчасом це також прикрасило б Новий рік, надало б святу більшої урочистості і краси. Кому не відомо, що «Маланка» — це своєрідний і надзвичайно цікавий народний театр, який правдиво відображає дух епохи, відтворює класову боротьбу в капіталістичному суспільстві! В наших умовах він міг би стати носієм нового, прогресивного, дзеркалом народного життя.

Поруч з «Маланкою», що є уособленням людської краси і непорочності, театр заселили б нові герої сучасного колгоспного села — доярка і тракторист, електромеханік і ланкова, шофер і вчителька. На зміну негативним героям старої «Маланки», зокрема смерті і знахареві, можуть прийти персонажі, що також втілюють в собі нікчемні залишки старого, відживаючого, — ледарі, спекулянти, самогонники і бюрократи.

Отже, завдання полягає в тому, щоб, взявши за основу форму старої «Маланки» і очистивши її від чужих нам залишків, створити цілком сучасний народний театр. Тут, звичайно, не обійдеться без допомоги наших поетів і драматургів. Таке переосмислення форми традиційного народного театру допомагало б людям у бо-

ротьбі з негативними явищами нашого життя, сприяло б утвердженню нового, комуністичного.

У нас, в Надзбруччі, зберігся хороший звичай зустрічати весну. До цієї зустрічі колись готувалися всю зиму. Довгими зимовими вечорами дівчата шили одяг і любовно прикрашали його українським орнаментом, а хлопці розучували пісні та невеличкі сценки. І ось навесні, коли вибруньковували сади і вкривалися пишною зеленню сільські толоки, молодь водила хороводи і гагілки, співала й веселилася. Зустріч весни церковники пристосували до «пасхальних» днів, хоч зустріч весни — народний звичай і ніякого відношення до релігії не має.

Було б добре зустріч весни з усіма звичаями і обрядами приурочити до Міжнародного свята Першого травня! Багатий національний одяг, хороводи і гагілки, веселі, життєрадісні веснянки — все це тільки збагатить і прикрасить всенародне свято.

Заслуговує на увагу здавна відомий народний звичай відзначати закінчення жнив — обжинки. Дівчата спітали вінки з колосся та польових квітів, вітали господаря з багатим урожаєм, водили хороводи, співали пісень.

«Свята врожаю» стало у нас традиційним. Однак ті хороші звичаї, що йдуть від народних обжинок, ще не знайшли свого виявлення. Крім того, сучасне «Свята врожаю» подекуди носить ще надмірно офіційний характер, багато в ньому штучного, проводять його переважно в районних центрах.

«Свята врожаю» слід проводити не лише в райцентрах, а насамперед в колгоспах, в ланках, бригадах, проводити широко, з відзначенням кращих трудівників, з участю сільських самодіяльних митців. Тоді це свято буде не лише живою демонстрацією народної працьовитості, краси і сили, але й хорошим засобом мобілізації трудящих на успішне здійснення величких накреслень Програми КІРС.

Використання кращих народних звичаїв і традицій та пристосування їх до сучасних народних свят — важлива громадська справа. Вона буде успішно вирішена тільки тоді, коли вся громадськість, всі працівники ідеологічного фронту візьмуться за неї по-діловому, з вогонком, з ширим уболіванням за збагачення рідної культури.

м. Мельниця-Подільська,
Тернопільської обл.

І. М. Гермаківський

ФОЛЬКЛОРНІ ТА КРАЄЗНАВЧІ МАТЕРІАЛИ НА УРОКАХ

Велика краєзнавча робота, яку проводять вчителі Путивльщини, використання фольклорних зразків, зокрема місцевих, на уроках допомагають учням глибше засвоїти учбовий матеріал. Таку роботу добре проводять чимало вчителів Путивльщини. Досвідчена вчителька базової школи при Путивльському педучилищі Є. П. Мітіна в своїй педагогічній роботі часто звертається до фольклору. Так, перед вивченням у 2-му класі вірша Л. Первомайського «Буду ленинцем» вчителька заздалегідь дала дітям завдання: зібрати народні твори про В. І. Леніна. Учні виписували у дитячій бібліотеці зі збірників прислів'я й частушки про В. І. Леніна, а деякі навіть з слів батьків та дорослих. Під час розбору вірша вчителька вміло оперувала зібраним фольклорним матеріалом. Є. Мітіна широко використовує прислів'я і на уроках читання. Слід зазначити, що учні цієї вчительки мають високу успішність. І коли її запитали, що допомагає успішному навчанню дітей, вона відповіла: «Народна мудрість».

Хорошим прикладом є уроки вчителя української мови та літератури Путивльської середньої школи № 2 Т. В. Шостака. На його уроках, як правило, звучить фольклорний матеріал. Так, при вивченні творчості Т. Г. Шевченка у старших класах він використав легенду про Т. Г. Шевченка «Вічно живий», недавно записану на Путивльщині. Захоплено слухали учні про те, як Шевченко подорожував через наш край з Москви до Києва, як його запросив панок-кріпосник до себе в гості та й примусив кріпака бігти цілу версту, щоб переказати поетові своє прохання. Шевченко так відказав селянинові: «Перекажіть своєму панові, що я завітаю до нього в гості, але з священним ножем, як завітали Гонти і Залізник. Від нього, погані, й пелеху не залишиться!» Так народна легенда допомогла учням глибше усвідомити страждання бідняків за часів кріпацтва і гнівний дух народного поета.

З задоволенням хочеться відмітити любов наших школярів до народної творчості. Семикласниці другої середньої школи м. Путивль Оля Угрюмова і Люба Петренко постійно ведуть записи фольклору і допомагають (як піонерські вожаті) пропагувати його серед дітей молодших класів. Вчителька Г. Д. Кобилякова говорить, що завдяки цим піонерам її учні посилили увагу до загадок і прислів'їв (зараз усі вони мають окремі зошити, куди записують народну творчість з слів батьків та старших товаришів).

Ми познайомилися з фольклорними записами учнів 3-го класу (вчителька М. І. Понарина). На наше запитання «Хто напам'ять розкаже приказки або загадки?» діти наперобій почали розказувати: «Народ проти панів повстав і вільним став», «Бий фашиста чим попало, аби його не стало», «Серце радіє, що СРСР міцніє», «Книжка зчить, як на світі жить».

Широко залучають місцевий фольклорний матеріал і вчителі багатьох сільських шкіл Путивльщини. Зокрема, вчитель Скупосовської восьмирічної школи О. Сологуб для підсилення антирелігійного виховання учнів часто наводить цікаві зразки місцевого антирелігійного фольклору.

Використовуються краєзнавчі матеріали і на уроках історії в Путивльському педучилищі (викладач Л. С. Морозова). Місто Путивль має багату і цікаву історію, яку слухачі вивчають у гуртку фольклору та етнографії рідного краю. Вивчаючи тему «Велика Вітчизняна війна», викладач ознайомив слухачів з народними піснями, частушками, що відображають події Великої Вітчизняної війни. Ось, наприклад, яку частушку склали в селі Волокитине:

Німці кузню обібрали
І точило понесли,
Собі п'яти підточили,
З України ледь втекли.

Викладачі нашого педучилища прикладають багато зусиль, щоб пов'язати вивчення різних тем з місцевими краєзнавчими матеріалами. І це дає хороші наслідки. Так, практикантка З. Брежнева, готуючись до заняття на тему про радянську жінку, почала підготовку до уроку з вивчення матеріалів музею краєзнавства Путивльщини, знайшла багато нового й цікавого. Вона записала чимало зразків народної творчості про минуле і сучасне жінок, а потім ці матеріали використала на уроці.

Практика використання фольклору на уроках в школах Путивльщини переконливо показує, що усна народна творчість дуже допомагає в навчальному процесі. І що основне: діти починають з більшою цікавістю і любов'ю відноситись до фольклору, краєзнавства, ретельніше вивчають рідний край.

м. Путивль,
Сумської обл.

Ф. П. Акименко





Г. Т. Танцюра

12 листопада 1962 року передчасно помер відомий збирач скарбів народної культури, український фольклорист, етнограф, краєзнавець і педагог Гнат Трохимович Танцюра.

Народився він 1901 року в співучому куточку Поділля (с. Зятківці, Гайсинського району, Вінницької області) в селянській родині. Його батьки і сестри мали добрі голоси, дуже любили співати.

Збирацьку роботу Г. Т. Танцюра розпочав ще до Великої Жовтневої революції і вів її до останніх днів життя.

Г. Т. Танцюра — людина глибоких і широких інтересів. Його цікавили буквально всі галузі народної культури. Він підходив до процесу збирання фольклорних, етнографічних та історичних матеріалів з точки зору життєвої практики і теоретичного осмислення матеріалу.

Гнат Трохимович є автором друкованих книг «Жіноча доля в народних піснях», «Записки збирача фольклору», «Цвіте калинонька», підготовленої до друку унікальної двотомної монографії «Історія села Зятківці», а також ряду рукописних збірників («Історичні народні пісні», «Ліричні народні пісні», «Гумор і сатира», «Веснянки», «Колядки і щедрівки», «Купальські пісні», «Рекрутські народні пісні», «Чумацькі народні пісні» та ін.).

Г. Т. Танцюра був великим патріотом, він віддав Вітчизні всю свою безмежну любов, усе своє трудове життя. Образ Г. Т. Танцюра — людини великої широти, простоти і негасимого натхнення — назавжди залишиться в наших серцях.

З М І С Т

С Т А Т Т І

О. С. Цалай-Якименко. «Заповіт» Т. Г. Шевченка — народна революційна пісня	3
А. С. Федосик (Мінськ). Атеїстичні мотиви дожовтневого і сучасного білоруського фольклору	12
Б. М. Фільц. Ладово-гармонічні особливості хорових обробок у радянських композиторів	19
М. В. Красильник (м. Ніжин, Чернігівської обл.). Прислів'я і приказки в романі М. О. Шолохова «Піднята цілина»	27 ✓
М. С. Лисак (Донецьк). Використання народної сатири в драматургії О. Є. Корнійчука	34
Петро Кравчук (м. Торонто, Канада). Революційні пісні української трудової еміграції в Канаді	41
В. Д. Довженко. Народні основи опери «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемовського	49
В. М. Скрипка. Про композицію української, чеської та словацької народної ліричної пісні	57
Д. І. Мишко. З історії дворища на Україні	62

ЗАМІТКИ ТА МАТЕРІАЛИ

В. В. Миронов. Суспільні фонди споживання в побуті гірників Криворіжжя	70 ✓
М. І. Дубина. Пісні, народжені в боротьбі	72
С. Г. Лавров. Сторінки дружби народів Комі та України	77
Г. І. Сінченко, І. П. Середюк (Чернівці). З історії збирання і видання фольклору Буковини	83
Л. Д. Комарова. Вишивки Київщини переджовтневого часу	86
Л. В. Тазихіна (Ленінград). Російський верхній народний одяг другої половини XIX — початку XX ст.	90
П. П. Охріменко (Гомель). Українські пісні в трьох білоруських рукописних збірниках	97
М. С. Забочень (Москва). Ілюстратор українських народних пісень Амвросій Ждаха	100
П. К. Яременко (Львів). Фольклор у «Апокрисіс» Христофора Філадельта	106

ПУБЛІКАЦІЇ

Нові записи шевченківських пісень. Записи, добірка, і вступна замітка О. А. Правдюка	111
Ф. М. Колесса. Віршова форма старовинної української народної пісні про Стефана воеводу. Підготував до друку та написав вступну статтю Орест Зілинський (Прага, Чехословаччина)	116

НА ДОПОМОГУ ХУДОЖНІЙ САМОДІЯЛЬНОСТІ

Мануїльські гуляночки. Вступні пояснення і підготовка до друку Л. І. Яценка	124
---	-----

НА ДОПОМОГУ ВЧИТЕЛЮ

В. М. Худолєєв (Одеса). Народна пісня в українській драматургії другої половини XIX століття	130
--	-----

КРИТИКА ТА БІБЛІОГРАФІЯ

А. Поріцький. Книга про життя та побут радянського селянства в партизанських краях і зонах	134 ✓
К. Кабашников (Мінськ). Мудре слово народу	136

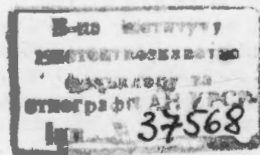
- ✓ А. Волков, Ш. Садовник (Чернівці). Збірник молдавської народної поезії 138
 В. Зінич. Нові видання Словацького національного музею 140

ХРОНІКА

- П'ята Республіканська славістична конференція 143
 І. Муромцев. Друга Республіканська ономастична нарада 145
 В. Перлович (Київ), М. Вендров (Дніпропетровськ). Всесоюзний огляд
 любительських фільмів 147
 В. Халецький. Свято народних талантів Київщини 148
 О. Міхно (Луганськ). У фольклористів Луганського педагогічного інституту 150
 В. Рудник. Співають шевченкові земляки 150
 Л. Носов. Відзначення ювілею М. В. Лисенка 151
 В. Яринич. Виставка живописних робіт науковців 153

НАМ ПИШУТЬ

- І. М. Гермаківський (м. Мельниця-Подільська, Тернопільської обл.).
 Ширше використовувати народні традиції в сучасних святах 154
 Ф. П. Акименко (м. Путівль, Сумської обл.). Фольклорні та краєзнавчі
 матеріали на уроках 156
 Г. Т. Танцюра. 158



ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ
на 1963 рік
НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИЙ ЖУРНАЛ
„НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ”

орган Інституту мистецтвознавства, фольклору
 та етнографії АН УРСР і Міністерства культури
 Української РСР

Журнал «Народна творчість та етнографія» висвітлює питання теорії, історії і сучасного стану народної культури, а саме: словесної, музичної і пісенної народної творчості (фольклор), народного танцювального і образотворчого мистецтва, театральної і кінематографічної самодіяльності, народного побуту (етнографія). В журналі систематично друкуються статті і матеріали, критичні огляди та бібліографічні покажчики літератури, в яких відображені досягнення в галузі культури українського, російського, білоруського та інших народів Радянського Союзу і соціалістичних країн. Журнал має спеціальні розділи на допомогу викладачам шкіл і вузів, керівникам та учасникам гуртків художньої самодіяльності.

Значне місце в журналі посідають публікації зразків народної словесної, пісенної і музичної творчості як дожовтневого, так і радянського періодів, народного танцювального та образотворчого мистецтва. Друкуються матеріали з історії фольклористики та етнографії, про творчість видатних народних співців, кобзарів, розповідачів, майстрів народного мистецтва.

Журнал подає широкую інформацію про роботу в галузі народної творчості та етнографії, яку провадять науково-дослідні, вищі і спеціальні середні учбові заклади, Будинки і Палаці культури, музеї та клуби.

Постійними розділами журналу є: «Статті», «Замітки та матеріали», «Публікації», «На допомогу художній самодіяльності», «На допомогу вчителю», «Критика та бібліографія», «Хроніка», «Нам пишуть».

В кожному номері журналу є кольорові вклейки зразків народного образотворчого мистецтва, а також інші ілюстративні матеріали.

Науково-популярний журнал «Народна творчість та етнографія» розрахований на найширше коло осіб, які займаються питаннями народної культури, — наукових співробітників, викладачів вузів і середніх шкіл, студентів, аспірантів, учителів, працівників культурно-освітніх установ і закладів, керівників і учасників гуртків художньої самодіяльності. Журнал корисний для всіх, хто цікавиться словесною, пісенною і музичною народною творчістю, танцювальним та образотворчим народним мистецтвом, театральною і кінематографічною самодіяльністю, побутом робітничого класу і колгоспного селянства, історією науки.

Журнал виходить 4 рази на рік.

Передплатна ціна: на рік 2 крб. 40 коп.; на півроку 1 крб. 20 коп.

Ціна окремого номера 60 коп.

Передплату без обмежень приймають відділи «Союздруку», відділення зв'язку, листоноші, пункти передплати та громадські розповсюджувачі преси, а також книгарня Видавництва Академії наук Української РСР (м. Київ 29, вул. Кірова, 4).