

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

березень-квітень №2 1978

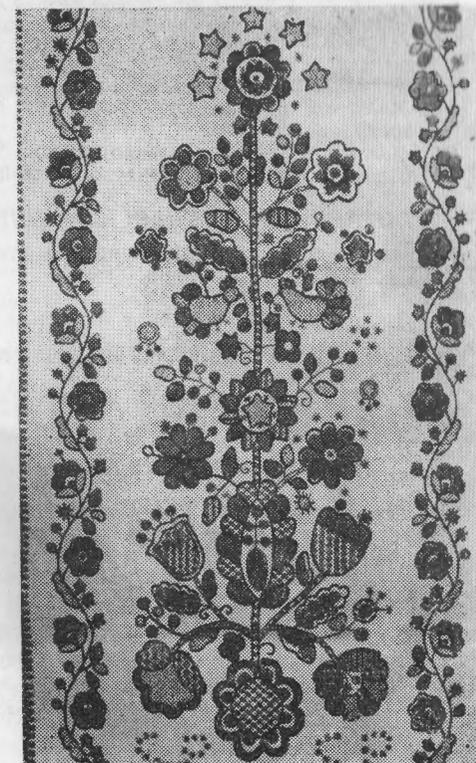




Монумент на честь Великої Жовтневої
соціалістичної революції.
Київ. 1977.
Фото Ю. Тюріна.

НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ №2 (150) 1978

березень-квітень
рік
заснування
1925



ОРГАН ІНСТИТУТУ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРУ
ТА ЕТНОГРАФІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
АКАДЕМІЇ НАУК УРСР
І МІНІСТЕРСТВА
КУЛЬТУРИ
УКРАЇНСЬКОЇ РСР

Науково-популярний журнал
Виходить 6 разів на рік
КИЇВ «НАУКОВА ДУМКА»

БІБЛІОТЕКА
Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського НАН України
ІНВ.№ _____

У ЖУРНАЛІ

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

- 3 Самойлов В. К. Пам'ятники історії та культури у вихованні трудящих
9 Врублевський Б. Т., Кісь Р. Я., Уваров С. І. Маятникова міграція і культурно-побутові процеси

В ЄДНАННІ З БРАТНІМИ КУЛЬТУРАМИ

- 16 Шкут Н. М. Мистецтво білоруського Полісся
21 Поляк С. П. Народне мистецтво угорців Радянського Закарпаття

ДО VIII МІЖНАРОДНОГО З'ІЗДУ СЛАВІСТІВ

- 29 Кирилюк Є. П. Вук Караджич і українська культура

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОВУТУ

- 41 Мельник В. М. Пропаганда ідей Великого Жовтня на Закарпатті революційною піснею
49 Кушнарєнко Д. О. Народна легенда у драматичних творах про Т. Г. Шевченка
54 Маланчук В. А. Дещо про засади етнографічно-наукової та літературної творчості Івана Франка
57 Мельничук А. Ф. Фольклористична і етнографічна діяльність Г. М. Хоткевича
67 Скуратівський В. Т. Миклухо-Маклай на Україні

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

- 73 Бухонська Л. В. Роль тембрової культури у виконавській практиці самодіяльних хорових колективів

ПУБЛІКАЦІЇ

- 78 Нові обробки українських народних пісень. Вступне слово Б. М. Фільца

У ВУЗАХ ТА ШКОЛАХ

- 83 Довженок Г. В., Пазяк М. М., Шумада Н. С. Фольклор і сучасність

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

- 89 Келембетова В. Ю. Критика концепцій зарубіжної етнології
92 Зеленчук В. С. Монографія про народний одяг
94 Іоаніді А. Л. Пісенність карельського краю

З НАШОЇ ПОШТИ

- 96 Янченко В. Х. Дарунки музеєві М. Т. Рильського
97 Миргородська М. І. Традиційні елементи в сучасному одязі
99 Луценко М. О. Друге народження картини
99 Терлецький В. В. Фольклорно-етнографічні записи в селі Вороніж на Сумщині

ХРОНІКА

- 103 Курочкін О. В., Снежкова І. А. Свято молоді
105 Новицький О. М. Ювілей фольклориста
105 Селівачов М. Р. Виставка творів Л. В. Вітківської
107 Ткаченко В. Я. Відкриття музею Катерини Білокур
110 З орбіти вістей

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

С. Д. ЗУБКОВ
(головний редактор),
В. А. АФАНАСЬЄВ,
І. Т. БУЛАНІЙ,
В. Ф. ГОРЛЕНКО,
М. С. ГРИЦАЙ,
О. І. ДЕЙ,
С. М. МУЗИЧЕНКО
(відповідальний секретар),

В. Г. НАГАЙ,
В. І. НАУЛКО,
А. В. ОРЛОВ
(заступник головного редактора),
М. М. ПАЗЯК
(заступник головного редактора),
О. А. ПРАВДЮК,
С. О. СТЕЦЕНКО,
Н. С. ШУМАДА

Адреса редакції

252001, МСП, Київ-1
Кірова, 4
Телефон 29-58-73

© Видавництво «Наукова думка», «Народна творчість та етнографія», 1978

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

В. К. САМОЙЛОВ

ПАМ'ЯТНИКИ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ У ВИХОВАННІ ТРУДЯЩИХ

Після перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції трудящі Країни Рад стали повновладними господарями величезних надбань духовної культури. За ініціативою і при безпосередній участі В. І. Леніна було прийнято ряд декретів, постанов і розпоряджень Радянського уряду про охорону та збереження скарбів мистецтва, історії та культури, здійснено заходи, завдяки яким пам'ятки історії та культури стали справжніми джерелами освіти і виховання мас. Дороговказом у цій справі став декрет Раднаркому «Про пам'ятники республіки», підписаний В. І. Леніном 12 квітня 1918 року. За ініціативою В. І. Леніна здійснюються замовлення на спорудження пам'ятників громадським діячам, вченим, поетам, музикантам, у тому числі Сквороді та Шевченкові. Це були перші кроки ленінського плану монументальної пропаганди, спираючись на який почала розвиватися не тільки радянська монументальна скульптура, а й інші види і жанри мистецтва, втілюючи в собі життя народу, ідеали революції, нагромаджуючи культуру високої художньої майстерності.

У комплексі завдань комуністичного будівництва, поставлених XXV з'їздом КПРС, значне місце займають питання дальшого піднесення політичного, загальноосвітнього і культурного рівня трудящих, їх патріотичного та інтернаціонального виховання. У цій роботі важлива роль належить творам мистецтва, зокрема пам'яткам історії та культури, серед яких і величні витвори народних майстрів.

В «Основних напрямках розвитку народного господарства СРСР на 1976—1980 роки» вказується на необхідність «поліпшувати роботу музеїв, охорону і пропаганду пам'яток історії та культури»¹. Це переконливо свідчить про послідовне здійснення партією ленінської ідеї монументальної пропаганди, про ту велику увагу, яку приділяє КПРС збереженню пам'яток історії та культури, створенню нових меморіалів та інших культурних цінностей, пов'язаних з прогресивними традиціями народу та їх використанням у вихованні нової людини.

У Звітній доповіді ЦК Компартії України XXV з'їздові республіки підкреслювалося, що в УРСР «проводиться значна робота по зміцненню матеріальної бази культури, збереженню і створенню нових меморіалів, пам'яток та інших культурних цінностей, зв'язаних з прогресивними традиціями народу, революційною боротьбою трудящих, найважливішими етапами соціалістичних перетворень. За останні роки па-

¹ Матеріали XXV з'їзду КПРС. К., Політвидав України, 1976, стор. 249.

м'ятники на ознаменування революційних і бойових подвигів радянських людей споруджено в Харкові, Севастополі, Керчі, Львові, інших містах і багатьох населених пунктах республіки»². Нині кількість пам'ятників історії та культури на Україні перевищила 47 тисяч. Серед них — понад чотири тисячі пам'ятників В. І. Леніну, близько тисячі — видатним діячам партії і держави, героям Жовтневої революції та громадянської війни, майже 27 тисяч — героям і подіям Великої Вітчизняної війни, близько півтори тисячі пам'ятників архітектури, понад 10 тисяч — археології.

Уряд УРСР ще під час громадянської війни видав ряд декретів і постанов, спрямованих на організацію обліку історичних, археологічних, етнографічних, художніх та інших пам'яток. У 1919 році при Наркоматі освіти республіки було створено Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва, старовини і природи. Того ж самого року Раднарком України прийняв декрет «Про передачу історичних і мистецьких цінностей у відання Народного комісаріату освіти», який був по суті першим нормативним актом про охорону пам'яток історії та культури в республіці.

У 20—30-ті роки вирішено ряд важливих питань щодо охорони і використання пам'яток історії та культури, зокрема про можливість придбання для державних музеїв історичних і мистецьких цінностей, про припинення вивезення їх за кордон і т. п. В цей час створюються державні історико-культурні заповідники на території Києво-Печерської лаври, Софії Київської, Ольвії, в Кам'янці-Подільському тощо.

На території Радянської України багато пам'ятників історії та культури. Трудящі республіки свято бережуть все, що пов'язано з народно-визвольними рухами, які очолювали Максим Залізняк, Іван Гонта, Устим Кармалюк, Олекса Довбуш та ін. На заповідне місце перетворено острів Хортицю, де споруджується архітектурно-скульптурний комплекс, головним пам'ятником якого буде монумент «Дружба народів СРСР». Поруч із скульптурними композиціями, присвяченими героям Жовтневої революції, громадянської та Великої Вітчизняної воєн, тут будуть встановлені пам'ятники, що увічнюють славу запорозького козацтва, яке відіграло прогресивну роль у боротьбі українського народу проти іноземних поневолювачів, за возз'єднання України з Росією.

У Києві споруджено монумент на честь Великої Жовтневої соціалістичної революції. Його відкриття, яке відбулося 22 жовтня 1977 року, напередодні 60-річчя знаменної події, перетворилося на велике свято трудящих столиці України.

В Харкові, де Перший Всеукраїнський з'їзд Рад проголосив Україну Радянською республікою, 4 листопада 1975 року відкрито монумент на честь проголошення Радянської влади на Україні. Тут відбувся багатотисячний мітинг.

Відкривав ці пам'ятники і виступав з промовами член Політбюро ЦК КПРС, перший секретар ЦК Компартії України В. В. Щербинський. Цей факт є яскравим свідченням послідовного виконання постанов В. І. Леніна в монументальній пропаганді, який говорив, що особливу увагу слід звернути на відкриття пам'ятників, виступати тут з промовами, щоб кожне таке відкриття було «актом пропаганди і маленьким святом»³.

Під Каховкою до 50-річчя Радянської влади трудящими Херсонщини споруджено пам'ятник «Легендарна тачанка». Це справжній витвір мистецтва. На високому пагорбі в безмежному українському степу

² Матеріали XXV з'їзду Комуністичної партії України. К., Політвидав України, 1976, стор. 48.

³ Луначарський А. Ленін про монументальну пропаганду. — «Пам'ятники України», 1973, № 4, стор. 8.

Монумент на честь проголошення Радянської влади на Україні. Харків. Фото. 1975.



летять бронзові коні. Автори монумента «Легендарна тачанка» — скульптори Ю. Лохвинін, Л. Родіонов, М. Михайльонко, архітектор Є. Полторацький — удостоєні Державної премії СРСР.

У багатьох містах і населених пунктах республіки встановлено пам'ятники, що увічнюють життя і діяльність видатних революціонерів, діячів Комуністичної партії і Радянської держави. В Києві споруджено пам'ятники Н. К. Крупській, В. Я. Чубарю, С. В. Косіору, Г. І. Петровському, Д. З. Мануїльському, Д. С. Коротченку. В Харкові встановлено пам'ятник Серго Орджонікідзе, в Дніпропетровську — І. В. Бабушкіну, М. І. Калініну, Г. І. Петровському, в Дніпропетровську — Ф. Е. Держинському, в Сімферополі — М. В. Фрунзе, в Кіровограді — С. М. Кірову, в Свердловську на Ворошиловградщині — Я. М. Свердлову, в Чернігові — В. О. Антонову-Овсієнку, Ю. М. Коцюбинському та В. М. Примакову.

Окремі пам'ятники увічнюють події революційної боротьби трудящих дожовтневого періоду, часів Великої Жовтневої соціалістичної революції та громадянської війни. Це, зокрема, пам'ятники арсенальцям та героям Січневого повстання у Києві, учасникам повстання на панцернику «Потёмкин» в Одесі, горельєф на честь збройного виступу в листопаді 1905 року в Севастополі, пам'ятники героям-комсомольцям Трипільського походу 1919 р. на Київщині, героям Перекопу в Красноперекопську Кримської області, борцям Жовтневої революції у Харкові, Дніпропетровську, Ворошиловграді, Донецьку та ін. Встановлені здебільшого за останні десятиліття, ці пам'ятники відображають найважливіші події революційного минулого країни, вони стали невід'ємною частиною духовного життя радянського суспільства.

Нині в багатьох обласних і районних центрах, містах і селах республіки височать пам'ятники — символи братерства й інтернаціонального єднання. Одним з таких величних пам'ятників є Монумент дружби трьох братніх народів — російського, українського та білоруського, споруджений у 1975 р. в селі Сеньківці Чернігівської області, там, де сходяться землі трьох братніх республік.

Трудящі України вшановують пам'ять представників інших країн, які віддали своє життя за справу революції. На початку 1920 р. в жорстоких боях з білополяками за Ровно загинув герой громадянської війни, уродженець сербського містечка Ужиця Олеко Дундич. На його могилі в міському парку встановлено пам'ятник. У 1971 р. в селі Мартинівці Канівського району на Черкащині відкрито пам'ятник видатному польському революціонеру Людвіку Варинському, в Житоми-

рі — героєві Паризької Комуни Ярославу Домбровському, в Біликах на Полтавщині — Мате Залці (1976 р.).

З гордістю і безмежною повагою уславлює радянський народ героїв праці. В нашій країні виникло нове поняття «пам'ятник трудової слави». Воно визначилось порівняно недавно, і його слід всіляко пропагувати, розвивати і зміцнювати високу повагу до цих пам'ятників.

У численних народних музеях на підприємствах, у радгоспах і колгоспах, палацах і будинках культури зібрано багато реліквій і цінних документів. Науковці з допомогою широких кіл населення продовжують їх збір, виявляють нові місця, де жили й трудилися герої праці, видатні діячі науки, техніки, культури й мистецтва, місця, де зароджувався і вперше підхоплювався всенародний рух за комуністичну працю, виникали нові промислові об'єкти, особливо по випуску першої радянської продукції та багато іншого. Особлива увага при цьому звертається на виявлення, вивчення і популяризацію пам'ятників героїзму радянського народу в роки Великої Вітчизняної війни. Як свідчення безмежної поваги радянських людей до пам'яті героїв, що віддали життя за нашу Радянську Батьківщину, створено в багатьох містах і селах Української РСР численні пам'ятники бойової слави, величні монументи.

Наприкінці 1942 року воїни Радянської Армії, женучи гітлерівських загарбників, вийшли до кордону України біля селища Мілового на Ворошиловградщині і почали визволення української землі від фашистської нечисті. В пам'ять подвигу радянських воїнів в центрі селища Мілового споруджено монумент, відкриття якого відбулося 7 травня 1972 року.

Двофігурна бронзова композиція монумента уособлює радість зустрічі солдата-визволителя, в образі якого втілено мужність і відвагу радянських воїнів, з матір'ю-Україною. На постаменті бронзовими рельєфними літерами напис: «Україна — визволителям», а нижче текст: «Тут почалися бої радянських військ за визволення Української РСР від німецько-фашистських загарбників у роки Великої Вітчизняної війни».

У сквері біля підніжжя монумента поховано радянських воїнів, які полягли в битві з фашистськими окупантами. Понад тисячу імен — представників майже всіх національностей Країни Рад — викарбувано на камені меморіалу.

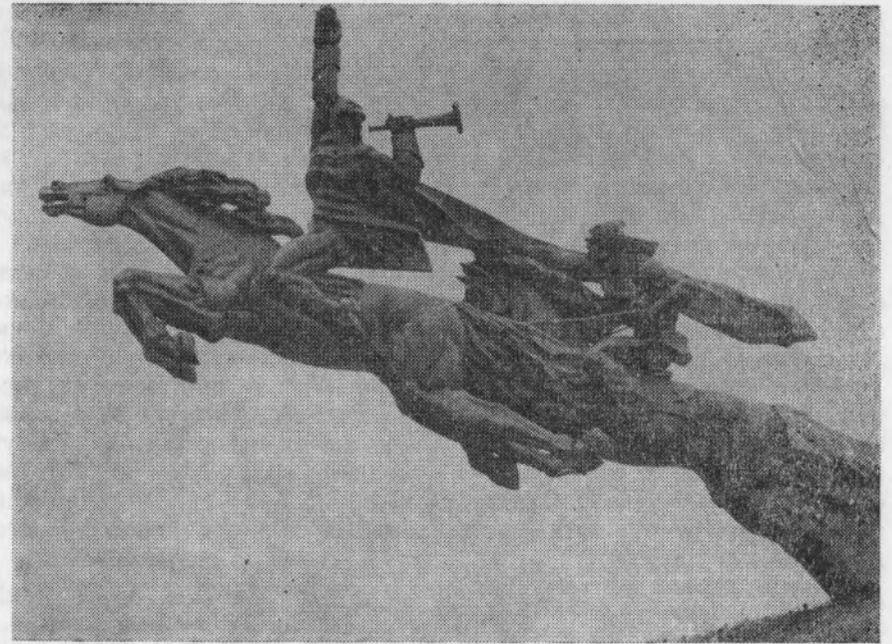
Величний монумент радянському воїну стоїть також на Закарпатті біля державного кордону СРСР. Він встановлений на честь визволення Української РСР від фашистських варварів. Пам'ятник відкрито 8 травня 1970 року.

Між цими двома монументами, що стоять на протилежних кінцях України, є ще близько 27 тисяч пам'ятників та обелісків, присвячених подіям Великої Вітчизняної війни, радянським людям, які віддали життя за свободу і незалежність нашої Соціалістичної Вітчизни.

Серед них Корсунь-Шевченківський меморіальний комплекс, що складається з 28 монументів, меморіал героям-підпільникам Краснодону, величній меморіалі Слави в Києві, Львові, Дніпропетровську, монументи на Савур-Могилі в Донецькій області, на Гострій Могилі під Ворошиловградом та багато інших.

Велику участь у справі охорони та популяризації, спорудженні і реставрації пам'ятників бере Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури. Створене в 1966 році, воно налічує тепер понад 13 мільйонів членів.

Пам'ятники історії та культури стали дійовим знаряддям, наочним посібником у повсякденній пропагандистській роботі активістів Товариства. На підприємствах і будовах, у колгоспах, радгоспах, устано-



Монумент бійцям Першої Кінної Армії. Олесько, Львівської обл.
Фото. 1977.

вах і навчальних закладах, у клубах і будинках культури постійно читаються цикли лекцій, організовано лекторії і кінолекторії, проводяться тематичні вечори та інші заходи, на яких використовується весь арсенал багатющої історико-культурної спадщини героїчного минулого країни, і в першу чергу — пам'ятники, що увічнюють звершення народу за радянської доби.

Поняття «пам'ятники історії та культури» набуло нині місткого і багатогранного змісту. Воно охоплює не лише продукт творчої діяльності людини, але й ряд об'єктів навколишнього середовища: пам'ятні місця та інші об'єкти, пов'язані з історичними подіями в житті народу, розвитком суспільства й держави. Це відкриває необмежені можливості для участі в роботі Товариства найширших кіл науковців, зокрема і працівників Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Слід зазначити, що чимало працівників цього Інституту є активними охоронцями і пропагандистами історико-культурної спадщини народу і беруть дійову участь у роботі Товариства, при Республіканському правлінні якого створено громадську наукову секцію пам'ятників фольклору, мови, етнографії та літератури.

У своїй діяльності Товариство відчуває постійну підтримку Комуністичної партії та Радянського уряду, які послідовно проводять у життя ленінську лінію дбайливого ставлення до історико-культурних надбань народу. Яскравим свідченням цього є прийняття Верховною Радою СРСР 29 жовтня 1976 р. Закону СРСР «Про охорону і використання пам'ятників історії та культури». Всі положення Закону спрямовані на забезпечення збереженості пам'ятників для нинішнього і майбутніх поколінь, найефективнішого використання пам'ятників в інтересах комуністичного виховання трудящих, а також наукового їх вивчення і пропаганди. «Пам'ятниками історії та культури є пам'ятні споруди, місця і предмети, зв'язані з історичними подіями в житті народу, розвитком суспільства і держави, твори матеріальної і духов-

ної творчості, які становлять історичну, наукову, художню або іншу культурну цінність»⁴.

Чітко визначені також види пам'ятників історії та культури. До пам'ятників історії та культури належать: будинки, споруди, місця і предмети, пов'язані з найважливішими історичними подіями в житті народу, розвитком суспільства і держави, з історією розвитку науки, техніки і культури, а також з життям і діяльністю видатних політичних, державних і військових діячів, народних героїв, діячів науки, літератури і мистецтва;

пам'ятники археології — городища, кургани, залишки стародавніх поселень, виробництв, каналів, шляхів, стародавні місця поховань, кам'яні скульптури, наскельні зображення, старовинні предмети, ділянки історичного культурного шару стародавніх населених пунктів;

пам'ятники містобудування і архітектури — архітектурні ансамблі й комплекси, історичні центри, квартали, майдани, вулиці, залишки стародавнього планування і забудови міст та інших населених пунктів, споруди цивільної, промислової, військової, культурної архітектури, народного зодчества, а також зв'язані з ними твори монументального, образотворчого, декоративно-прикладного, садово-паркового мистецтва, природні ландшафти;

пам'ятки мистецтва — твори монументального, образотворчого, декоративно-прикладного та інших видів мистецтва;

документальні пам'ятки — акти органів державної влади і органів державного управління, інші письмові і графічні документи, кінофото-документи і звукозаписи, а також стародавні та інші рукописи й архіви, записи фольклору і музики, рідкісні друковані видання.

У Законі всі пам'ятники історії та культури згруповано в п'ять видів — історії, археології, містобудування і архітектури, мистецтва та документальні. Безумовно, у цьому переліку не могло вміститися все, що становить величезну історико-культурну спадщину народу. Адже в Радянському Союзі під охороною держави знаходиться понад 150 тисяч пам'яток. Робота по виявленню нових пам'ятників і взяттю їх на державний облік триває. Саме тому в Законі визначено: «До пам'ятників історії та культури можуть бути віднесені й інші об'єкти, які становлять історичну, наукову, художню або іншу культурну цінність»⁵.

Неоціненне значення для дальшого розгортання і поглиблення справи збереження і примноження духовних надбань народу має нова Конституція СРСР. Зокрема, в 27-й статті нашого Основного Закону записано, що «держава дбає про охорону, примноження і широке використання духовних цінностей для морального й естетичного виховання радянських людей, підвищення їх культурного рівня.

В СРСР всемірно заохочується розвиток професіонального мистецтва і народної художньої творчості»⁶.

В ряді статей нової Конституції СРСР знайшли своє втілення заповіді В. І. Леніна про культурну спадщину, положення ленінського плану монументальної пропаганди. Ці статті відповідають настановам XXV з'їзду КПРС про необхідність поліпшувати роботу музеїв, охорону і пропаганду пам'ятників історії та культури.

Вперше в світі лише наша Конституція проголошує: «Турбота про збереження історичних пам'яток та інших культурних цінностей — обов'язок громадян СРСР» (ст. 68)⁷.

⁴ «Радянська Україна», 1976, 31.X.

⁵ «Радянська Україна», 1976, 31.X.

⁶ Конституція (Основний Закон) Союзу Радянських Соціалістичних Республік. К., Політвидав України, 1977, стор. 13.

⁷ Конституція (Основний Закон) Союзу Радянських Соціалістичних Республік, стор. 25.

Конституція СРСР, Закон про охорону і використання пам'ятників історії та культури відкривають нам небачені досі можливості в галузі збереження і примноження духовних багатств Радянської Батьківщини. В її багатонаціональній братерській сім'ї рівноправний український народ по праву пишається тим, що він є володарем багатющої культурної спадщини, що в республіці досягнуто великих успіхів у організації охорони і популяризації пам'ятників історії та культури.

Київ

Б. Т. ВРУБЛЕВСЬКИЙ, Р. Я. КІСЬ, С. І. УВАРОТОВ

МАЯТНИКОВА МІГРАЦІЯ І КУЛЬТУРНО-ПОБУТОВІ ПРОЦЕСИ

Серед сучасних етнічних і культурно-побутових процесів певне місце посідає територіальна мобільність населення. Нині періодичні та епізодичні поїздки (сезонна, маятникова міграція) село — місто, місто — село, місто — місто, село — село) займають у житті населення міст і сіл значне місце. За статистичними даними, протягом 1968—69 років із міст до сіл щорічно виїжджало 1,7 млн. чоловік, а з сіл до міст — 4,4 млн.¹ Урбанізаційні процеси, динамічні зміни, викликані науково-технічним прогресом, зумовили посилення міграційної рухливості населення. Проте, не по всіх згаданих напрямках потоки мігрантів мають однакову соціальну значущість. У системі спілкування населення великий науково-практичний інтерес становлять щоденні трудові поїздки із села в місто без зміни місця проживання, або так звана маятникова міграція. Досить сказати, що в СРСР, за підрахунками радянського вченого В. Давидовича, в 60-х роках ритм маятничкової міграції охоплював понад 16 млн. чоловік, які здійснювали за рік 8 мільярдів поїздок².

У потоки маятничкової міграції постійно вливається досить значна частина працездатного населення приміської зони. Так, скажімо, в районах великих міських агломерацій Української РСР — Києва, Харкова, Запоріжжя контингенти маятничкових мігрантів серед усіх трудящих, що проживають тут, становили на початку 70-х років відповідно — 26%, 41%, 43%³.

В цілому частка тих, що приїздять постійно на роботу в міста, серед усього самодіяльного сільського населення УРСР становила 24%⁴. За динамікою маятничкової міграції помітне місце посідає Львів, куди на початку 70-х років доїжджало 75 тис. працюючих⁵, а в Прикарпатті — промислові осередки Калуш, Червоноград, Нововолинськ.

На жаль, проблема етнографічного вивчення маятничкових мігрантів як певної соціально-побутової групи населення ще не привернула достатньої уваги дослідників. Розробка її окремих сторін розпочалась

¹ Див.: «Вестник статистики», 1973, № 2, стор. 85.

² Давидович В. Г. Расселение в природных зонах, вып. 5. М., 1970, стор. 9.

³ Там же, стор. 29.

⁴ Тимчук Н. Ф. Особенности развития сельского населения в зонах влияния городов.— 36. «В помощь проектировщику-градостроителю». К., 1971, стор. 57.

⁵ За даними Львівського філіалу Державного інституту проектування міст (далі — ДІПРОМІСТ).

лише з середини 60-х років у зв'язку з комплексним дослідженням культурно-побутового життя сучасного міста⁶.

Маятникова міграція, безумовно, заслуговує на увагу етнографів як один із реальних каналів розвитку сучасного культурно-побутового процесу на селі і змін соціальної психології мігрантів. Про те, які динамічні зрушення сталися за кілька десятиріч в інтенсивності, структурі та й самому характері міграції, свідчать порівняльні дані. В 1933 році щодня до Львова доїжджало 6658 чоловік⁷. Із них — лише 26% робітників, тобто близько 1740 чоловік⁸. Це стільки, скільки приймає сьогодні доїжджаючих лише одне чи два підприємства нового індустріального Львова. Основною масою маятникових мігрантів тридцятих років були робітники 6—8 категорій, яких польська буржуазна статистика відносила до некваліфікованих⁹.

У системі взаємозв'язків міського та сільського населення в минулому значно більшу роль відігравала сезонна міграція із сіл. У Львові на початку ХХ ст. на кожні 2500 постійних робітників припадало 5000 сезонних¹⁰. Переважно сезонними були цегельна, будівельна і деякі галузі харчової промисловості. І все ж величезна більшість збіднілого і розореного селянства не знаходила сфери для застосування праці в промислово нерозвинених, напівремісничих містах Галичини та була змушена виїжджати на сезонні роботи до Німеччини, Австрії та інших країн Європи або ж масово емігрувати за океан; тільки 1900 року на сезонні роботи до Австрії виїхало 100 тис. чол., до Німеччини — 90 тис.¹¹

В умовах розвинутого соціалізму докорінно змінився характер маятничової міграції, соціально-професійний склад мігрантів. На підприємствах індустріалізованого соціалістичного Львова маятникові мігранти складають сьогодні значний прошарок (від 10 до 40% робітників підприємств). Так, групи маятникових мігрантів у кількості 400—1000 чоловік є сьогодні не менш як на дванадцяти підприємствах (на заводі електронних приладів — 940 чол., заводі біофізичних приладів — 426 робітників та ін.)¹².

На найбільших підприємствах міста маятникові мігранти репрезентовані досить значним прошарком кваліфікованих робітників. Серед них можна зустріти людей всіх соціально-професійних груп, в тому числі керівників цехів, майстрів, бригадирів, технологів, економістів, працівників кваліфікованої різноманітної праці. Лише на Львівському виробничо-технічному об'єднанні «Електрон» серед робітників кваліфікованої фізичної праці (слюсарі, зварювальники, регулювальники апаратури, складальники тощо) маятникові мігранти становили на початку 1970 р. від 22 до 48%¹³. Нині кількість їх ще більше зросла.

Основна маса маятникових мігрантів тридцятих років проживала в радіусі 15—20 км навколо Львова і витратила 30—40 хвилин на поїздку. Внаслідок динамічних змін у всіх сферах побуту, розвитку транспорту нині найпотужніші потоки маятничової міграції форму-

ються у межах 90-хвилинної ізохроні доступності (50—60 км вздовж транспортних комунікацій).

У Калуші ареал формування потоків маятничової міграції коливається в межах 5—25 км, у Червонограді та Нововолинську — від 7 до 20 км, у Стебнику — від 5 до 15 км. У згаданих містах на промислових підприємствах працюють від 7 до 40% маятникових мігрантів¹⁴. Ці нові промислові центри є яскравим зразком динамічного розвитку системи взаємозв'язаного розселення сучасних урбанізованих районів.

Основним видом перевезки пасажирів у 30-х роках був залізничний транспорт. Нині широкого розповсюдження набув і комунальний транспорт. Адміністрації підприємств виділяють для цього спеціальні автобуси. Так, на Львівському автобусному заводі в 1974 році 730 робітників щодня приїздило на роботу автобусами цього підприємства; деякі послуговувалися також і власним транспортом (автомашини, мотоцикли, мопеди тощо). Проте проблема створення максимальних зручностей на комунальному транспорті для маятникових мігрантів вирішена не повністю.

Аналіз соціально-демографічної структури нинішніх потоків міграції свідчить, що неоднакове за ступенем урбанізованості міське середовище не тільки різною мірою урбанізує маятникових мігрантів, але й різниться характером вибірковості щодо різних груп потенціальних мігрантів. Скажімо, частка молоді до 30 р. серед мігрантів у Львові становить понад 63, у Нововолинську й Червонограді (разом узяті) — 42,2, у Калуші — 44,7, у Володимирі-Волинському — 23, Стебнику — 15,3%¹⁵.

Такий корелятивний зв'язок між типом міста (велике, середнє, мале) й питомою вагою молоді в потоці мігрантів пояснюється, на нашу думку, тим, що урбанізована, зорієнтована на міський спосіб життя, молодь віддає перевагу багатофункціональному, з великими можливостями потенціального вибору спілкування й організації дозвілля місту. Отже, значна питома вага молоді в потоках маятничової міграції до великого міста зумовлюється не лише економічними та матеріально-побутовими факторами. Ця доцентрова тенденція визначається також високим інформаційним потенціалом великого міста, психологічним мікрокліматом його середовища, рекреаційними можливостями тощо.

Демографи й економісти вважають, що досить значна частина молоді серед маятникових мігрантів у великі міста зумовлена дефіцитом необхідної робочої сили в населених пунктах у зв'язку з таким демографічним явищем, як постаріння населення (зростання питомої ваги людей старших вікових груп). У таких випадках маятникових мігрантів розглядають суто економічно як звичайне «доповнення» до трудових ресурсів міста, що автоматично компенсує дефіцит робочої сили.

Справді, постаріння населення у містах як наслідок продовження тривалості життя, зниження народжуваності (звужене відтворення нових поколінь) сприяють маятничовій міграції. Так, скажімо, у Львові частка працездатного населення за останні роки зменшилася внаслідок постаріння від 67,2% до 62%¹⁶. Однак це тільки одна з причин притягання маятникових мігрантів до Львова. Слід мати на увазі й той факт, що неодружена молодь є найбільш мобільною групою сільського населення. В свою чергу масова участь чоловіків приміської зони в маятничовій міграції робить зворотний вплив на становище жінки в сім'ях маятникових мігрантів.

¹⁴ «Ленінська молодь», 1975, 20.ІІ.; Архів Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР (далі — архів МЕХП АН УРСР), ф. 1, оп. 2, спр. 203, стор. 79—80, 82.

¹⁵ Підраховано за матеріалами польових досліджень авторів. Дані 1969—1973 рр.

¹⁶ За даними Львівського філіалу Діпромiсту.

⁶ Див.: Коган Д. М. Особенности быта сельского населения, работающего в городе. — «Советская этнография», 1975, № 6, стор. 7.

⁷ Kaczarowski Wacław. Wędrowki ludności podmiejskiej do Lwowa. Lwów, 1938, odbitka 2, nr. 1—3, стор. 5.

⁸ Там же, стор. 13.

⁹ Statystyka Polski. Drugi powszechny spis Ludności Rzeczypospolitej Polski. W. Lwowskie bez miasta Lwowa, 1937, Warszawa, табл. XV.

¹⁰ „Kurjer Lwowski”, 1906, № 4, стор. 3.

¹¹ „Wiadomości statystyczne”, т. XXIV, 1, стор. 18.

¹² Львівський філіал ДіПРОМІСТ (за анкетними даними підприємств, 1972).

¹³ Див.: Лойберг М. Я., Сікорський Ю. П. До питання про соціальну структуру виробничого колективу. — «Філософська думка», 1970, № 1, стор. 118.

Вивчення сімейно-побутових умов різних груп мігрантів показує, що характерною ознакою їх культури та побуту є співіснування рис сільського та міського побуту, активна взаємодія традицій та інновацій.

Побут селян, які працюють у Львові, Нововолинську, Червонограді, Калуші, Володимир-Волинську, нами досліджувався вибірково в селах Туринці, Боянці Нестерівського району, Львівської області, Суходолах Володимир-Волинського та Біличах Іваничівського району Волинської області, а також у селі Пійлі Калуського району Івано-Франківської області. Вони розташовані на відстані 5—40 км від згаданих індустріальних осередків.

Вивчення різноманітних явищ у культурі й побуті маятникових мігрантів свідчить про активний процес формування та утвердження міських рис у багатьох сферах побуту. Засвоєння міських зразків матеріальної культури серед маятникових мігрантів яскраво простежується, зокрема, в житлі. Для прикладу назвемо житло сім'ї з села Туринки Нестерівського району. Сім'я складається з шести осіб трьох поколінь. Під час нашого обстеження двоє працювали рілльниками в колгоспі, а один вибухівником на Великомоствіській шахті № 6. Матеріально сім'я забезпечена добре — грошовий доход, без урахування прибутків з присадибної ділянки, становив на кожного члена родини 87 крб. на місяць. Глава родини — батько вибухівника, колишній колгоспник, тепер пенсіонер. Він веде господарство і відповідає за сімейний бюджет. Син його їздить на роботу на шахту комунальним транспортом. 1968 року сім'я збудувала чотирикамерну цегляну хату на кам'яному фундаменті, корисна площа якої становить 55 м², а загальна житлова площа — понад 72 м². У хаті три спальні й вітальня. Кухня має площу 8 м². Вхід до хати з веранди («ганку») площею 6,5 м², яка використовується як господарське приміщення. Вікна в хаті тристулкові, двері двостулкові; опалення пічне. Як й у міських житлах, печі кахляні, покрівля шиферна. На віддалі 12—15 м від хати споруджені хлів (з цегли) для худоби, прибудова (з дощок) для домашньої птиці, дров'ятня. Льох під верандою. Двір огорожений металевою сітчаткою¹⁷.

Інтер'єр житла характерний тим, що всі кімнати в хаті, як і в містах, побілені й накатані кольоровими візерунками. Підлога паркетна, спальні і кухня обладнані сучасними меблями з урахуванням нової просторово-планувальної організації площі. Сім'я має телевізор «Огонек», радіолу і транзисторний приймач, холодильник «Донбас».

Своєрідним індикатором збереження традиційних сільських смаків і цінностей є нехарактерні для міського інтер'єра настінні родинні фото (у двох рамках на одній із стін вітальні).

Характер житла і його обладнання в досліджених нами сім'ях мігрантів в інших селах теж мало чим відрізняється від міського. Складовими елементами інтер'єра є сучасні меблі, телевізори, радіоприймачі, радіоли, пральні й швейні машини тощо.

Хати збудовані за новими типовими проектами. Вони, як правило, багатокімнатні, квадратні й не мають нічого спільного з традиційними селянськими будовами за планом Х+С+К. На відміну від старих селянських будинків, господарські споруди зведені на певній відстані від хати.

Для порівняння ми обстежили понад 40 сімей у названих селах, які живуть поруч з маятниковими мігрантами і члени їх працюють лише в колгоспному виробництві. Слід відзначити, що сучасне житло і обладнання ідентичні з характером жител і їх обладнанням в маятникових мігрантів. Про докорінні зміни в сфері матеріальної культури, зокрема, в житлі колгоспного селянства обстеженого нами району, свід-

чать дані й інших дослідників¹⁸. Це дає нам підставу зробити висновок, що в сфері матеріальної культури простежується вплив міста, подальше зближення міської і сільської культур, в яких певну опосередковану роль відіграють маятникові мігранти. Разом з цим у житлових приміщеннях деяких сімей спостерігаються вироби низького художнього рівня — жакардові килими, застарілі гіпсові скульптурні фігури, стіни обвішані низькопробними лубочними картинками тощо.

Засвоєння міських зразків у побуті мігрантів яскраво простежується і в таких сферах матеріальної культури, як їжа і одяг.

Обстеження показує, що поряд із стравами традиційної української кухні в їжі маятникових мігрантів і членів їхніх сімей спостерігається вживання різноманітних інонаціональних страв, таких, як кавказький шашлик, чахохбілі, суп-харчо, чанахи, плов по-узбецьки, гуляш по-угорськи, риба по-польськи, російські щі, сибірські пельмені тощо.

Загальноприйнятим одягом, який міцно увійшов у побут селян, що працюють у містах, є покупний або пошитий майстернями міських ателье. Як і в містах, він поділяється на виробничий і побутовий (останній, в свою чергу, на щоденний і святковий). Одяг сільського населення, характерний для 30-х — початку 40 років ХХ ст. з притаманними йому локальними особливостями крою, декору і т. п., майже не існує. Отже, середовище і умови життя селян-мігрантів зазнали глибокого урбанізуючого впливу міста.

У великих виробничих колективах, якими є промислові підприємства згаданих міст, мігранти засвоюють від кращих представників робітничого класу ідейно-політичну зрілість, наслідують їх ставлення до праці, громадського життя. Саме в цих групах сільського населення спостерігається найбільша зацікавленість літературою, культурними надбаннями.

В селі Суходолах Володимир-Волинського району, де з 600 чоловік дорослого населення 240 маятникові мігранти, що працюють на шахтах Ново-Волинська та промислових підприємствах Володимир-Волинська, на кожного працюючого припадало в 1973 році майже по 17 прочитаних книг. Стільки ж книг прочитував кожен гірник шахти Львівсько-Волинського басейну. Майже в усіх суходольців, які працюють у містах, є телевізори, радіоприймачі та інші культурно-побутові речі довготривалого вжитку. В селі Туринці, наприклад, де є 52 маятникових мігранти, майже всі передплачують не менше 3—5 газет і журналів.

Про глибоке проникнення сучасних рис побуту в повсякденне життя мігрантів свідчать соціологічні дослідження, проведені на Львівському виробничо-технічному об'єднанні «Електрон». Більше половини групи робітників кваліфікованої, переважно фізичної праці є тут продуктом територіальної мобільності «село — місто». В цій групі більша громадська активність, ніж в інших групах, причому істотна різниця простежується у питомій вазі раціоналізаторів, які є вихідцями з міста.

Засвоєння маятниковими мігрантами міських смаків, зразків поведінки, систематичне спілкування з мешканцями міста не ведуть до знецінення сільського середовища. Як показують дослідження, вони й надалі ідентифікуються з локальною сільською спільністю. Навіть у тих мешканців села, що працюють на промислових підприємствах понад п'ять років, подружній вибір здебільшого регулюється сільською ендогамією. Як правило, вибір подружнього партнера в обстежуваних нами селах здійснювався в своєму селі чи в найближчій його

¹⁸ Див.: Маланчук В. А. Риси нового в побуті колгоспного селянства Львівщини. К., «Наукова думка», 1972.

¹⁷ Архів МХП АН УРСР, ф. 1, оп. 2, спр. 203, арк. 70—72.

околиці. Так, у селі Суходолах серед 47 мігрантів, що справили весілля протягом 1959—1973 років, 35 одружені на дівчатах із свого села або його околиць. В селах Туринці та Боянці такі подружні пари серед маятникових мігрантів, за нашими підрахунками, становлять понад 86%, а в селі Пійлі понад 88%.

Таке явище можна пояснити, на нашу думку, тим, що тут діє фактор культурно-психологічної відповідності (гомогамії) — тяжіння людей до собі подібних.

Заслугове на увагу і те, що серед маятникових мігрантів спостерігається збереження традиційних форм сім'ї. Якщо серед гірників Львівсько-Волинського вугільного басейну широко розповсюдженою є проста, так звана нуклеарна сім'я з двох поколінь, що становить 83% досліджуваних нами 690 родин, то серед маятникових мігрантів цей тип сім'ї становить у середньому всього 38,2%, в тому числі в селі Суходолах — 40%, в Туринці і Боянці разом узятих — 36,4%. Переважна більшість маятникових мігрантів, одружених протягом 1965—1973 років — це сім'ї, що складаються з трьох поколінь, які живуть з батьками. В кількісному відношенні ці сім'ї нараховують 5—7 чоловік. Водночас серед кадрових робітників шахт басейну, до речі, колишніх селян — вихідців із західних областей України, сім'ї з трьох поколінь становлять всього 0,4%.

На наш погляд, значна роль, яку відіграють у житті маятникових мігрантів сільські традиції і внутрісільські взаємини, зумовлена не лише стійкістю міжособистісних зв'язків, що побутують на селі. Важливим фактором тут, очевидно, є реакція мігранта на незвичайні для нього вторинні «рольові» контакти, що домінують у містах, на відміну від безпосередніх особистісних, які поширені на селі. Як зазначають дослідники міграційних процесів, «потрапляючи до міста, сільський мешканець попервах почуває себе «чужим» через те, що більша частина контактів у місті не має особистісного характеру»¹⁹.

Спілкування з односельцями виконує, на нашу думку, і функцію емоціональної розрядки того ділового напруження, що накопичилося протягом дня в місті. У цьому життєздатність сільських контактів мігранта і важлива передумова безперервних впливів сільського мікросередовища на психологію та побут маятникових мігрантів. На відміну від переселенців у міста (стаціонарних мігрантів), маятникові мігранти не виходять зі сфери дії традиційного громадсько-сусідського і родинного контролю і, безумовно, піддаються — тією чи іншою мірою — тискові сільського конформізму та локальної громадської думки, що санкціонує усі його дії аж до сімейно-побутових стосунків. Таким чином, зберігається інтегруюча роль сільського середовища щодо особи мігранта. У цьому, гадаємо, треба вбачати певний позитивний соціально-психологічний момент маятничової міграції у порівнянні з міграцією стаціонарною: стримуючи позапланове розгортання переселень у міста, маятничова міграція сприяє поступовій адаптації великих мас сільського населення до міського середовища.

Міське середовище, спілкування у здоровому виробничому колективі стимулюють розвиток орієнтації на підвищення освітнього та кваліфікаційного рівня. Проте, як показує спостереження, цей активізатор виробничої й культурної активності мігрантів «гаситься» дією зустрічного фактору — фактичним браком вільного часу, необхідного для підвищення культурно-освітнього і професійно-кваліфікаційного рівня. Цей час «з'їдається» передусім дорогою. Щоденні поїздки на великі відстані, зрозуміло, позначаються і на використанні часу в сфері сім'ї — менша можливість приділити увагу організації сімей-

но-побутового життя, вихованню дітей, спілкуванню з близькими і знайомими тощо.

На особливу увагу заслугове питання про структуру та зміст позаробочого часу маятникових мігрантів.

Бюджетне обстеження структури і змісту позаробочого часу різних груп мігрантів — це окрема етносоціологічна проблема. Як свідчать наші спостереження, маятничові мігранти щодня витрачають на поїздку на роботу і додому в 4—5 разів більше часу, ніж мешканці міст. Лише протягом тижня на ці поїздки вони змушені витратити 15—18 годин, тобто понад 2 робочих дні. Тому вони порівняно рідко відвідують профспілкові, комсомольські збори, заняття різноманітних гуртків і семінарів, диспути й вечори, що організують громадські організації підприємств, а також майже не бувають у громадських місцях, де постійно проживають. Тим часом виявляється, що «кілька хвилин» для футбольного матчу чи на «кухоль пива» вони після зміни часто знаходять. Таким чином, «неохопленість» громадським життям певним чином позначається на змісті й структурі позаробочого часу, хоча, як уже зазначалося, маятничові мігранти є потенційно активними у громадському житті робітничих колективів.

З цього погляду заслугове ініціатива передових підприємств Львова. На міському заводі «Львівсільмаш» на початку 1970-х років були створені заводська і цехові Ради доїжджаючих, до складу яких увійшли й робітники з передмість, а також представники партійної і профспілкової організацій. На базі заводської Ради проводяться обласні семінари з питань ефективності роботи, відбувається обмін досвідом тощо. В цехах підприємства влаштовуються співбесіди з доїжджаючими, лекції, політінформації, зустрічі з ветеранами війни та праці, концерти. За заводом закріплений приміський поїзд № 335 Львів — Мостиська. Кожний третій четвер місяця у вагонах поїзда виступає група лекторів і учасників художньої самодіяльності підприємства.

За прикладом заводу «Львівсільмаш», Ради доїжджаючих створені й на інших підприємствах, які проводять певну роботу з мігрантами. На Львівському автобусному заводі, з урахуванням пропозицій Ради, затверджено графік роботи підприємства. Він складений так, що в робітників, які доїжджають, є певний запас часу між закінченням зміни й відправленням поїздів та автобусів. В цей період на заводі для робітників, що чекають транспорту, влаштовують збори, заняття гуртків, проведення бесід тощо. Для молоді, яка користується заводськими автобусами, проводяться екскурсії в музеї міста, а під час рейсу — лекції і бесіди. Агіткультбригади виїжджають у села за місцем проживання молодих робітників, де влаштовують лекції та бесіди.

Таким чином, організація певних заходів для поліпшення умов доїзду робітників може позитивно позначитись на змісті і структурі позаробочого часу маятникових мігрантів, якщо цією справою посправжньому займаються виробничі колективи.

На нашу думку, докладне обстеження бюджету часу мігрантів, передусім його обсягу, позаробочої структури та змісту змогло б дати чимало нового для його оптимізації (наукового управління маятничовою міграцією і поступового звуження та усунення нераціональних потоків із далеких відстаней тощо).

Підсумовуючи сказане, слід зазначити, що трудова маятничова міграція є складним процесом у системі соціально-культурного контактування міста й села, адаптації сільських мешканців до міського способу життя. І тут належить чимало зробити науковцям, які досліджують і вивчають цю сферу людського співжиття.

Львів

¹⁹ Ковалевський В. В., Матвієнко Л. М., Сандюк Л. О. Деякі соціальні аспекти міграції населення в СРСР. — «Філософська думка», 1973, № 6, стор. 26.

В ЄДНАННІ З БРАТНІМИ КУЛЬТУРАМИ

МИСТЕЦТВО БІЛОРУСЬКОГО ПОЛІССЯ

Мистецтво сучасних поліських майстрів Жлобинської фабрики художньої інкрустації дуже давнє. Воно міцним корінням зв'язане з життям білоруського народу ще з XV століття. Проте через війни, усіякі стихійні лиха і недовговічність матеріалів народні вироби, інкрустовані соломкою, не збереглися до наших днів. Архівні джерела, на жаль, дають скупі відомості про цей вид народного мистецтва. У колекції відомого білоруського етнографа Є. Р. Романова поряд з тканинами, гончарними, бондарними народними виробами, плетеними із лози і соломи, зберігаються побутові предмети кінця XIX — початку XX століть: сільниця і сірничниця, інкрустовані пофарбованою соломкою¹.

Солома — чудовий матеріал для оздоблення побутових і декоративних предметів: Вона сприяла розвитку своєрідних видів народної творчості — соломоплетіння, аплікації соломкою по тканині і картону, солом'яного ткацтва та інкрустації соломкою по дереву. Здавна існувало це ремесло і був відомий спосіб пофарбування не тільки льону, шкіри, дерева, але й соломи настоями деревної кори, лушпинням цибулі, молодими яблуневими пагонами, пелюстками мальви. Ромбики, квадрати, трикутники, маленькі й довгі полоски соломки вмілі руки майстрів перетворювали на орнаментальні узори, що прикрашали побутові вироби. Настінні панно і килими, інкрустовані на чорному полотні, відтворювали рослинний і тваринний світ, або ж геометричні мотиви. Для збагачення узорів до соломки додавали насіння квасолі, гороху тощо. Буквально по всій Білорусії існував цей вид народної творчості². Скрині, начиння, шкатулки, інкрустовані соломкою, користувалися попитом, аж поки на зміну їм не з'явилися фабричні вироби.

Завдання цієї статті полягає в тому, щоб простежити творчий шлях жлобинських майстрів, які відродили традиційне мистецтво білоруського Полісся — інкрустацію соломкою по дереву, розкрити зв'язки і взаємовпливи білоруських народних традицій з українськими.

Відродженню художнього промислу інкрустації по дереву в Жлобині завдячуємо народним майстрам Михайлу Васильовичу і Вірі Никодимівні Дегтяренкам. З їхньою творчістю пов'язане виникнення і дальший розвиток фабрики художнього промислу.

М. В. Дегтяренко (1918 р.) народився на українському Поліссі. Свій художній хист, любов до народного мистецтва він успадкував від

батька — сільського столяра-різьбяра. Але по-різному зустрічається людина із своєю долею. М. В. Дегтяренко став курсантом Ленінградського авіатехнічного училища ім. К. Ворошилова. Він був учасником Великої Вітчизняної війни. В 1947 році, демобілізований офіцер, М. В. Дегтяренко залишається в Жлобині.

Захоплення інкрустацією соломкою дало позитивні наслідки. В 1955 році М. В. Дегтяренко разом з дружиною у себе вдома організує цех інкрустації, в якому працює вісім майстрів. Скрині, шкатулки, чорнильні прибори, шкільні пенали, пудрениці, інкрустовані золотистою житньою соломкою, поновили глядача красою і фантастичністю геометричних мотивів. З року в рік розширювався асортимент виробів і підвищувався на них попит, збільшувалося число майстрів. Стало тісно і незручно в маленькому будиночку, і тоді народним майстрам було дозволено арендувати інший, просторий будинок.

Інкрустовані вироби Жлобинської артлі ім. XVIII партз'їзду, яку очолив майстер М. В. Дегтяренко, стали відомі не тільки в нашій країні, а й за кордоном. Все це послужило передумовою для організації фабрики. В 1961 році в Жлобині на базі цеху була організована фабрика художньої інкрустації з додатковими цехами: строчевишивальним, пізніше розпису і контурної різьби по дереву та сувенірів з рогу.

Тепер на фабриці працює понад 400 майстрів-виконавців, переважно молодь. М. В. Дегтяренко — пенсіонер, але він і тепер продовжує розробляти нові зразки виробів. З перших днів заснування фабрики і досі народні майстри М. В. і В. Н. Дегтяренко славлять своєю творчістю художні промисли Білорусії. Їх творчість характеризує успішне оволодіння технічними прийомами виконання, знання історії краю, відчуття сучасності і глибоке — глибоке розуміння народних традицій. Джерелом творчості служать народні традиційні узори, що побутували у давньому викладанні соломкою, а також інтерпретовані з ткацтва і вишивки. Взнявши краще з минулого, майстри не повторюють його, а творчо розвивають. В інкрустованих соломкою мотивах вони виражають радість праці, своє розуміння землі і захоплення її красою. Ці вироби багаті та яскраві, зрозумілі й близькі людям. Художня досконалість виробів майстрів, їх приналежність значною мірою наслідок серйозного розуміння майстрами «характеру матеріалу». Звичайна проста фанерна шкатулка перетворюється в оригінальний твір декоративно-прикладного мистецтва.

Значною подією в культурному житті Білорусії стало відкриття виставки майстрів народної творчості Гомельщини, присвяченої 40-річчю Великого Жовтня. На ній експонувалися і вироби жлобинських майстрів. Тонкий художній смак, чіткість рисунка, багатство кольорової гами відзначали інкрустований соломкою столик³. Чорне тло шкатулок інкрустоване чітким геометричним узором. Ритмічно повторювані мотиви з зірочками підкреслювали форму виробу. Все створювало враження святковості.

³ «Звезда», 1957, 8.VIII.



М. В. Дегтяренко. Обкладинка для папки. Інкрустація соломкою. 1974.

¹ Зберігаються в Музеї етнографії народів СРСР в м. Ленінграді.

² Із розповідей старожилів Білорусії та на основі збережених виробів, інкрустованих соломкою.

Відзначаючи інкрустовані соломкою вироби М. В. і В. Н. Дегтяренків, представлені на виставці народної творчості в Мінську (1959), мистецтвознавець М. О. Орлова писала: «Як оживає в цих маленьких предметах давнє ремесло, як яскраво виражають вони і сьогоднішній день Білорусії, яка стала краєм суцільної грамотності»⁴.

Майстри багато працюють не тільки над узорами, орнаментами, але й над новими формами виробів, у які вводять багато оригінального, нового. Сила експансивної виразності в творчості М. В. Дегтяренка виправдовує, робить сучасним «використання» давніх предметів не тільки утилітарно, а і як мистецький твір. Раніше скриня належала до народних меблів, служила гардеробом нареченої, за яким оцінювали її багатство. Скриню прикрашали орнаментальними або сюжетно-тематичними композиціями, розписували фарбами, інкрустовали соломкою, обковували мідними, залізними пластинами. Необхідна річ у побуті, як пам'ять про шлюб, переходила з покоління в покоління, від матері до дочки. В сучасному інтер'єрі скриня також займає своє місце у побуті людей і не тільки як декоративна річ, а й для зберігання різноманітних дрібних предметів.

Змінилися й форми шкатулок. Зникли різноманітні напливи, нашарування карнизів на кришках і основі шкатулки, заокругленість боків виробу з чудернацькими узорами. Сучасні інкрустовані шкатулки відзначаються великою самобутністю, вносячи необхідні декоративні акценти в інтер'єр квартири.

Майстри створюють зразки масової продукції й окремі вироби виставочного і подарункового характеру, спираючись на глибоку внутрішню змістовність, зв'язок з народними традиціями, які ідуть від художньої культури минулих століть. Звертаючись до досвіду поколінь, жлобинські майстри розробляють на основі старовинних народних традицій, утилітарні і декоративні вироби, які відповідають сучасним естетичним смакам народу.

Надзвичайно цікавою, захоплюючою якістю інкрустації соломкою є нескладне, але копітке, дуже виразне застосування геометричних або стилізованих рослинних орнаментальних мотивів на темному тлі. Умовний простір у вигляді двох планів: темно-коричневе тло і площинне розташування узорів надає виробу лаконічності і виразності. За особливостями колориту інкрустовані вироби можна поділити на п'ять груп: а) жовтий і охристий з червоним, б) оранжевий і жовтий з зеленим, в) жовтий, охристий і червоний з зеленим, г) жовтий з охристим і червоним, д) жовто-охристий з бурштиновим відтінком. Колір натуральної соломки завжди домінує у творчості майстрів, а решта хроматичних кольорів додаткові, що служать для акцентування предмета. Характерним є прийом контурних ліній — кожний узор або орнамент, частина цілого мотиву обводиться золотистим контуром. Останній підкреслює умовність, площинність і декоративність форми. А «суха» форма, де матеріал зберігає природню цілісність, технічний прийом оголений до наглядності, твір стає динамічним і експресивним. Покрыття нітролаком підсилює колорит, об'єднує декор з предметом і оберігає від забруднення.

У творчості провідних майстрів фабрики можна розрізнити два періоди. Перший — середина 50-х і 60-х років — характеризується як період становлення. Другий — кінець 60-х і 70-і роки — базується на глибоких знаннях, великому досвіді і зростанні майстерності. Цьому сприяли спільні творчі пошуки з молодими професіональними художниками В. С. Басалиго і В. П. Котовим, які прийшли на фабрику в 1968 р. Поряд з орнаментальними мотивами в творчості майстрів

знайшли оригінальне втілення нові теми, образи людини, тварин, птахів. Багато творів майстри присвячують показові досягнень соціалістичного будівництва і побутовим темам. Великої популярності набули тиражовані вироби, присвячені 100-річчю з дня народження В. І. Леніна (1970), 50-річчю Радянської влади (1967), з'їздам КПРС, ювілейним датам і темам меморіальних комплексів «Хатинь» (1973), «Курган Слави» (1974), «Брестська фортеця» (1974) та ін.

На фабриці створюються різноманітні за формою шкатулки і панно на сюжети білоруських, українських, російських казок, літературних творів, архітектури країни. При всій багатогранності форм жлобинські шкатулки, скрині мають стійку художню традицію. В них яскраво простежуються риси народного теслярського мистецтва. Однак, орнаментальна тема залишається улюбленою і сьогодні в майстрів Дегтяренків. У стилі і характері цього промислу використовується імпровізація мотивів орнаменту і композиційних прийомів, характерних для відродженої жлобинської школи майстрів.

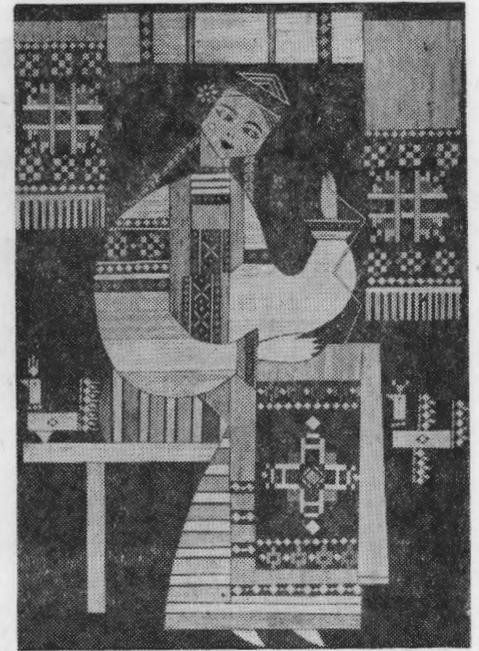
Характерна риса цього стилю полягає в тому, що узор щедро заповнюють поверхню виробу, а орнамент із стилізованих трав і квітів поданий в динаміці. Тут помітний тісний зв'язок і взаємовплив технік і орнаментальних мотивів, інкрустації соломкою, відомих у білоруському і українському мистецтві.

Слід відзначити, що жлобинським майстрам властива легкість і чіткість побудови орнаменту, графічність та ясна окресленість усього рисунка в цілому й кожного елемента зокрема. Їх вироби характеризує сучасність, яка зумовлюється не наявністю в геометричному орнаменті зображувальних мотивів, а всім орнаментальним строем інкрустованих композицій. Це мистецтво служить прекрасним прикладом поєднання міцних народних традицій з великим і сміливим новаторством.

В орнаментальних композиціях майстрів Дегтяренків можна виділити мотиви, які з одного боку безпосередньо навіяні образами природи, а з другого — мотиви, в яких помітний вплив узорів, запозичених з білоруського і українського ткацтва. Однак, орнаментальні форми пов'язані в своїх джерелах із спадщиною минулого. В них відчуваються і відгуки російського мотиву.

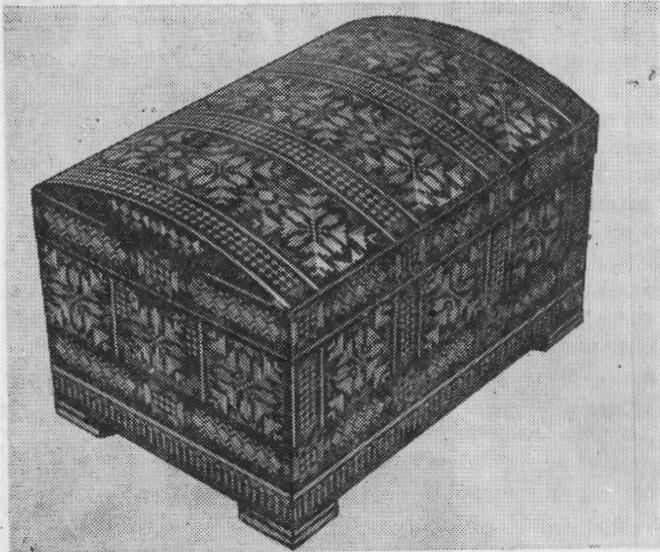
Вироби, створені жлобинськими майстрами за останні роки, — декоративні блюда, панно, шкатулки, інкрустовані соломкою, мають справді народний характер. Рослинні мотиви передають красу природи, її щедрість. Узори на мотиви случьких поясів, місцевої вишивки і ткацтва розповідають мовою народного мистецтва про красу Білорусії. Так, наприклад, за твір за мотивами случьких поясів М. В. Дегтяренко удостоєний другої премії Міністерства місцевої промисловості БРСР.

Високою майстерністю і продуманістю відзначається масова продукція Жлобинської фабрики. На перший погляд здається, що всі шка-



В. П. Котов. Олеся. Інкрустація соломкою. 1973.

⁴ Орлова М. Искусство Советской Белоруссии. М., 1930, стор. 151.



М. В. Дегтяренко.
Скринька.
Інкустація соломкою.
1976.

тулки однакові, немовби подібні, але в той же час чимось відрізняються. На фабриці зберігаються колективні основи творчості. За затвердженим зразком майстри-виконавці інтерпретують кольорову гаму, домагаючись виразності силуета узора, тому що абсолютно однакові мотиви на виробі призводять до втрати оригінальності, самобутності. О. Б. Салтиков визначав, що найцінніше в художніх промислах — це люди, майстри і художники, охоронці прекрасних традицій, чудесні творці нового⁵.

Фантазія поліських майстрів і художників у розробці нових форм виробів і декору невичерпна. Елементи орнаменту, узорів живуть у численних варіантах, які дають можливість оригінально вирішити кожну композицію.

Слід відзначити, що творче завдання майстрів і художників фабрики вирішується індивідуально, але стиль і манера виконання в цілому зберігається. Часто декоративний ефект виробів збагачується введенням натуральної соломки, пофарбованої аніліновими і фотобарвниками. Дзвінкий світло-охристо-червоний кольоровий стрій, уміло поєднаний на поверхні виробу, стає основним емоційним центром в ансамблі сучасного інтер'єра.

За незначний період виробы фабрики набули сталого почерку. Поряд з провідними народними майстрами М. В. та В. Н. Дегтяренками працюють їхні учні: З. І. Пашковська, В. М. Лебедев, І. В. Кисельов, В. І. Соловйова і багато інших. Звертаючись до природи, вони не копіюють її, а створюють індивідуальний поетичний світ, де тісно переплітаються фантастичність і реальність. Дегтяренки своє мистецтво передали дочці і синам, які продовжують традиції батьків творчими пошуками поряд з батьком і матір'ю на фабриці.

Одночасно з роботою на фабриці М. В. Дегтяренко навчає учнів у середніх школах, що дозволяє краще зберегти і далі розвивати в сучасних промислах спадкоємність художніх традицій народного мистецтва.

Будинок майстрів, де відроджувався промисел інкустації соломкою, реконструйовано і перетворено в музей, де все — від маленької шкатулки і до великої шафи — інкустовано.

⁵ Салтиков А. Б. Избранные труды. М., 1962, стор. 27.

Вироби Жлобинської фабрики художньої інкустації користуються великим попитом не тільки в СРСР, але і за кордоном. Замовники фабрики — фірми Швейцарії, Італії, Іспанії, Англії, Австрії, ФРН, ЧССР, Голландії, Японії, понад 20 країн світу. Це свідчить про великі перспективи розвитку цього промислу.

М. В. Дегтяренко — активний учасник міських, обласних, республіканських, всесоюзних, міжнародних виставок декоративно-прикладного мистецтва. Його творчість неодноразово відзначалася грамотами, дипломами, бронзовою, срібною і золотою медалями ВДНГ СРСР. Багато художніх і краєзнавчих музеїв країни мають у своїх зібраннях колекції виробів жлобинських майстрів.

Виконуючи постанову партії «Про народні художні промисли» і рішення XXV з'їзду КПРС, поліські майстри розвивають і збагачують народні традиції. Вироби, інкустовані соломкою — одне з яскравих явищ сучасної білоруської народної культури.

М. М. ШКУТ

Мінськ

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО УГОРЦІВ РАДЯНСЬКОГО ЗАКАРПАТТЯ

Дослідження народного мистецтва національних груп населення Української РСР, як і їх матеріальної та духовної культури в цілому, становить значний інтерес для вивчення проблем мистецького взаємо впливу і зближення усіх трудящих республік.

На території Радянської України угорці населяють південно-західну частину Закарпаття (більшу частину Берегівського району, близько половини Виноградівського і меншу частину Ужгородського та Мукачівського районів) і складають 151,9 тис. осіб або 14,4% від загальної кількості населення області¹. Ця група населення зберігає досить стійкі мовні, культурно-побутові та народномистецькі традиції.

Вже в перші роки після воз'єднання Закарпаття з Радянською Україною для творчого розвитку угорців, як і для представників інших національностей, що населяють область, були створені найсприятливіші умови. Всі трудящі краю включились у масовий мистецький рух², розгортання якого вирішувалося у комплексі з питаннями розвитку народної освіти, створенням культурно-освітніх осередків, політико-виховною роботою серед населення. Митці-угорці Закарпаття були присутні на перших зборах діячів мистецтва в Ужгороді (листопад 1944 року), брали участь у роботі першого з'їзду літераторів і діячів культури визволеного краю (31 грудня 1944 року).

Відкрились широкі можливості для масового показу кращих зразків різних видів і жанрів народного мистецтва трудящих. За спеціальною ухвалою Народної Ради Закарпатської України від 29 березня 1945 року «Про проведення олімпіади народної художньої творчості»³ в Ужгороді (1945 рік) відбувся перший огляд народних талантів Закарпаття, а також була організована виставка образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, на якій експонувалося понад 100 тво-

¹ За даними Всесоюзного перепису населення 1970 року. — Итоги всесоюзной переписи населения СССР 1970 года, т. IV. М., «Статистика», 1973, стор. 152.

² Шляхом Жовтня. Збірник документів, т. VI. Ужгород, 1965, стор. 213; «Закарпатська Україна», 1944, 27.XII.

³ Партархів Закарпатського обкому Компартії України, ф. 4, оп. 4—1, од. зб. 8, арк. 53.

рів 35 авторів. У цих масових святах мистецтва, де панувала атмосфера справжнього творчого піднесення та інтернаціональної дружби, брали участь і представники угорського населення Закарпаття.

Масовий мистецький рух, як і всі інші ланки економічного й культурного перетворення Закарпаття, очолювали комуністи, підпорядковуючи цій справі найдійовіші засоби, у тому числі й періодичну пресу.

Процес розвитку народного мистецтва у возз'єднаному Закарпатті проходив в умовах економічних перетворень краю на основі високих культурних досягнень усіх народів Союзу РСР та при їх братерській допомозі. Він поєднував у собі класові інтереси і духовні запити усіх трудящих області, що відповідало здійсненню принципів ленінської національної політики. Закарпатські майстри народної творчості дістали змогу використовувати багатий досвід митців різних національностей, а художні завдання, що розв'язувались у країні, стали і їхніми. Все це плідно позначилося на роботі народних майстрів, бо спільність творчих завдань не стирала індивідуальних рис митця і національних особливостей його творчості, а, навпаки, створювала умови для розвитку таланту.

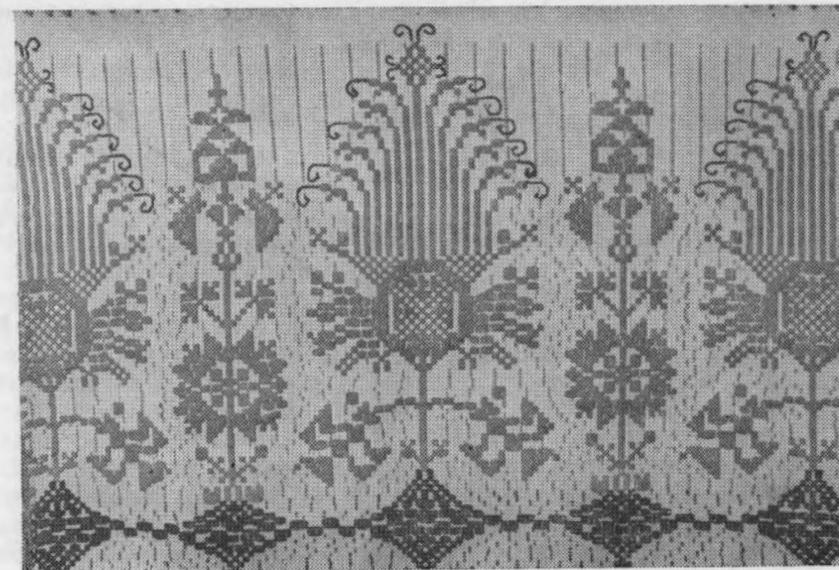
Тільки в радянський час народне мистецтво угорців Закарпаття зазнало справжнього розквіту, а його творці разом з майстрами інших національностей області вперше в своєму житті відчули животворну силу ленінської істини про те, що мистецтво належить народові. Його мистецтво розвивається за тими ж законами, що й мистецтво всіх народів СРСР, у відповідності з сучасними побутовими й естетичними потребами суспільства.

Виникнення і розвиток окремих видів народного мистецтва угорців Закарпаття зумовлені соціально-економічними і природничо-географічними умовами. На рівнинній місцевості вирощували коноплі й льон для домашнього ткацтва. Наявність високоякісних кольорових глин на Берегівщині та Виноградівщині сприяла виникненню кераміки. Отже, декоративне ткацтво, художня вишивка і народна кераміка визначили головні напрямки розвитку декоративно-прикладного мистецтва закарпатських угорців. Ще з давен майстри своїми виробами прикрашали житло, предмети домашнього вжитку, знаряддя праці, одяг. Багатий художній досвід, народні мистецькі традиції ввійшли глибоким корінням у народні художні промисли.

Нині майже десятку частину майстрів народної творчості Закарпатської області (250 з 2600 осіб)⁴ складають угорці-гончарі, ткалі та вишивальниці. Вони успішно розвивають самобутнє мистецтво, характерні риси якого сформувалися в кінці XVIII та головним чином у XIX столітті, як і на території сучасної Угорської Народної Республіки⁵.

На території нинішніх Берегівського, Виноградівського, Ужгородського та Мукачівського районів селяни-угорці в минулому виготовляли в домашніх умовах одяг без будь-яких кольорових прикрас, а рушники, скатерті, простирадла та деякі інші вироби оздоблювали вузькими червоними смужками, розташовуючи їх у вигляді одного великого або кількох менших прямокутників. Згодом народні ткалі й вишивальниці звертаються до складніших кольорових орнаментів, якими прикрашають вироби для хатнього інтер'єра, деякі компоненти святкового народного одягу, а особливо речі, що готувались у посаг для дівчини (рушники, скатерті, наволочки, дівочі сорочки-блузки тощо). До речі, угорці (а це мало місце й серед українців Закарпаття) дівчатам змалку прищеплювали любов до ткацтва і вишивки, а в господарствах, де дозволяв розмір угідь, засівали по 3—4 сотки конопель

⁴ Ці майстри взяті на облік Закарпатським обласним Будинком народної творчості.
⁵ Карой Гинк, Івор Шандор Кишш. Краевое искусство Венгрии. Будапешт, 1971, стор. 9.



І. Дерцені. Декоративна подушка. Фрагмент. Ткацтво. Зміїка. 1976.

чи льону, щоб мати якнайбільше матеріалу для домашнього промислу. Виробами сільських майстрів прикрашали весільні, похоронні та інші сімейні обряди, що надавало ритуалам більшої урочистості та емоційності.

Поширене було човникове ткацтво з ручним перебором, а у вишивці переважала хрестикова техніка виконання. Найчастіше використовувався геометричний орнамент, в деяких випадках він поєднувався з рослинним. Виразна декоративна мова цих виробів, гармонійна відповідність між матеріалом, формою, узором, кольором і структурою — свідчення глибокого розуміння ткалями і вишивальницями художньої краси, результат багатого мистецького досвіду, що передавався від покоління до покоління.

В умовах радянського способу життя, для якого характерні «атмосфера справжнього колективізму і товарищескості, згуртованість і дружба всіх націй і народів країни, які міцніють день у день, моральне здоров'я, яке робить нас сильними, стійкими...»⁶, угорці Закарпаття, як і всі трудящі області, розвивають нове мистецтво, що ввібрало в себе кращі національні традиції, наповнилось глибоким соціалістичним змістом та інтернаціоналістським характером.

Сучасне декоративне ткацтво і вишивка найбільш поширені на Берегівщині. Кожне село має своїх ткаль та вишивальниць. В районі та за його межами широко відомі імена ткаль: К. Антоник, І. Кочі, Л. Копор, М. Горват, І. Ковач, І. Копор, М. Варю, Л. Кардош з села Берегів, Й. Пушкеш, М. Пігор, П. Товт, Г. Молнар, І. Гете, М. Мате, І. Молнар, К. Ковач з Нового Села, Є. Герич із с. Чоми, Г. Леврінц з Чопівки та багатьох інших.

Спочатку жінки-трудівниці у вільний від роботи в колгоспі час поодиноку займалися улюбленою справою, а потім об'єдналися у цехову майстерню колгоспу ім. Леніна села Береги, яку очолила К. Антоник. Разом почали працювати близько 80 ткаль та вишивальниць. Ткацький цех став школою колективної праці, де жодна з майстрів не мала

⁶ Брежнев Л. І. Звіт Центрального Комітету КПРС і чергові завдання партії в галузі внутрішньої і зовнішньої політики. Доповідь XXV з'їздові КПРС 24 лютого 1976 року. К., Політвидав України, 1976, стор. 104.

таємниць щодо своїх індивідуальних творчих задумів і технічних знань, усі питання вирішувались спільно.

Майстри Берегів та й інших сіл використовують широкі можливості традиційного човникового ткацтва з ручним перебором, а також технічні прийоми художньої вишивки. Протягом довгого часу тут викристалізувався березький орнамент, що органічно поєднав геометричність та геометризовано-рослинні мотиви⁷. Для його узорів характерні чіткість, неперевантаженість композиції, багатство і різноманітність орнаментальних варіацій. З рослинних мотивів найбільш поширені «жолуди», «дубові листки», «тюльпани», «гілки», «вовчі сліди» тощо. Порівняно недавно ткалі й вишивальниці звернулись до зображень виноградного грона, троянди, нарциса та інших квітів. Ці мотиви, взяті з природи, майстри творчо переробили, виходячи з особливостей матеріалу і техніки виконання, підпорядкували правилам орнаментики, ритмові та симетрії. Розташовуються орнаменти на виробках поперечними смугами у вигляді з'єднаних у ланцюжок медальйонів.

Зустрічаються на декоративних тканинах стилізовані зображення серця, пташок, фігурок дівчат. Ці мотиви на полотняному тлі подаються своєрідними поперечними смугами-ланцюжками, за ними на кінцях рушника чи скатерті розміщуються вузькі хрестикові орнаменти і торочки.

У березькому орнаменті використовуються переважно три кольори: червоний, синій і чорний, якими підкреслюються головні мотиви, а також визначається композиція візерунка. Поєднуючись між собою або самостійно виступаючи на білому полотняному тлі, вони утворюють багату кольорову гаму. Березький орнамент займає провідне місце у виробках ткалі і вишивальниці більшості сіл досліджуваних районів, у тому числі й населених пунктів з українським населенням. Це яскраво засвідчують вироби майстрів Є. Коложварі-матері і Є. Коложварі-доньки, М. Тарнай, Г. Гомокі та О. Бекені з села Гуді на Виноградівщині, О. Сіярто, Г. Раті, І. Віг, Є. Дьєрке з села Великих Геївців Ужгородського району, вишивальниць сіл Тисянки, Мінерального, Холмока, Струмківки, Тарнівців, Концова, Великої Доброни, Галоча, міста Чопа цього ж району, сіл Ракошина, Дрисина, Бородівки, Чомонина на Мукачівщині та інших.

Вже в 60-і роки кращі зразки народного ткацтва і художньої вишивки угорців області вийшли далеко за межі хатнього вжитку і вузького сільського побутування. Так, у Берегівському Будинку дружби на районній виставці народного декоративно-прикладного мистецтва в 1963 році вперше були представлені роботи майстрів колгоспу ім. Леніна. Згодом їх вироби експонувалися на виставках у Києві, Ленінграді, Москві, а також за кордоном. А в 1973 році на виставці в Києві, що відбулася під час республіканського фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих, роботи березьких ткалі і вишивальниць були відзначені дипломом першого ступеня та великою золотою медаллю. Майстри прикрасили виробами багато жителів і громадських приміщень району, міст Берегова та Ужгорода. За ескізами ткалі К. Антоник група майстрів виготовила для колективів художньої самодіяльності Берегівщини ряд комплектів сценічних костюмів. Їх роботи представлені в музеях Ужгорода і Києва.

Важливе місце в народному мистецтві угорців Закарпаття займає гончарство, що має стійкі стильові особливості та багаті традиції. Основою творчості гончарів незмінно є принцип невіддільності краси

⁷ Цей орнамент часто зустрічається і в місцевостях Угорської Народної Республіки, що територіально прилягають до Берегівського, Виноградівського та Ужгородського районів Закарпаття.— Див.: *Papp Soltán Sándor. A beregdaróczi emberek élete a századfordulón. Budapest, 1975, стор. 244.*

і декоративності від утилітарності виробу. Вироби використовують для приготування їжі, зберігання води, молока, вина, а частина з них має лише декоративне призначення.

На території сучасної Закарпатської області здавна працювали гончарі, існували їх осередки. Серед них були й угорці, що вже в XVII—XVIII століттях займалися гончарним ремеслом у цехових майстернях⁸. Вони оздоблювали свої вироби ліпним орнаментом. Гончарний посуд збувався на місцевих ринках і навіть у віддалених на 100—200 кілометрів угорських та румунських селах.

З розвитком мистецьких особливостей різних гончарних осередків Закарпаття та індивідуальних рис творчості майстрів проходив процес формування керамічної школи, у мистецьку скарбницю якої багато вносять і місцеві угорці. Доречно відзначити, що на їх творчість мала істотний вплив народна кераміка давніх слов'ян. Це підтверджується як термінологією гончарної справи, так і аналізом побутових особливостей, декоративних прийомів даного виду мистецтва. В угорців Закарпаття ще й досі використовується, наприклад, один з давніх видів розпису гончарних виробів (ритовані прикраси: смуги, кривульки, ямки, жолобки тощо), що побутував у XI—XIV ст. на території Київської та Володимиро-Галицької держав і який запозичили вони від слов'ян. Цей вид розпису угорці так і називають «ogosz diszités», що означає «руський орнамент»⁹.

У дорядянському Закарпатті основну частину гончарних виробів (у тому числі й місцевих угорців) складав високохудожній ужитковий посуд. Нині майстри народної кераміки дістали змогу працювати за своїми творчими уподобаннями. Відкрився цілком новий шлях розвитку їх мистецтва, бо в наш час творчість народних майстрів оточена всілякою підтримкою з боку держави, вона «користується загальним визнанням у нашій країні і за рубежом»¹⁰.

Гончарним виробам угорців області властиве органічне поєднання форми і декоративного оздоблення, їх повна взаємовідповідність. Глиняні миски, корчажки, глечики, горщики, пивники, декоративні вази досвідчених майстрів мають мистецьку цінність. Але окремі майстри не завжди рахувалися із специфікою гончарства, що вело їх до неминучих творчих невдач. Так, у перші повоєнні роки ужгородець Ю. Бучінчак у погоні за «оригінальністю» взявся до хибної практики механічного перенесення геометричного орнаменту вишивок та різьби на гончарні речі.

Частково цим у той час відзначалася і творчість Я. Бендіка. Він, швидко звільнившись від цих хибних поглядів, зробив певний внесок у мистецтво народної кераміки. Його глиняний посуд експонувався на виставках народного мистецтва в Ужгороді, Києві і Москві. Вироби майстра відзначаються красивою формою, лаконічною, приємною кольоровою гамою. Майстерно використаний традиційний рослинний орнамент чудово розкриває свою природну красу і привабливість.

Цікавим є гончарний осередок у Хусті, де серед майстрів-українців довго працював угорець Й. Перчі (1888—1957). Виходячи із засад традиційного орнаменту, він вніс багато оригінального в декоративний розпис гончарних виробів, збагативши його красивими композиціями, що складаються з руж, зірок, листків, пелюсток, галузок, смерічок тощо. Розписуючи посуд, майстер користувався пензликом та ріжком. У цьому ж стилі успішно працюють сучасні гончарі Хуста: Михайло Лемко, І. Зубанич, Микола Лемко та інші.

Здавна розвивається гончарне мистецтво на Виноградівщині, де

⁸ *Лацук Ю. Закарпатська народна кераміка. Ужгород, 1960, стор. 7.*

⁹ *Там же, стор. 47.*

¹⁰ «Правда», 1975, 27.II

є своя кольорова глина. Тут працюють цілі династії самобутніх майстрів. Найбільш відомі осередки гончарства в селах Дубовинка, Гуді, Великих Ком'ятах, Оноці та Виноградіві. Тут виросло не одне покоління гончарів. Серед місцевих майстрів-угорців виділяється своєю творчістю Ф. Черницький, який вийшов з династії виноградівських гончарів. Більше як за 40 років своєї діяльності він виготовував десятки тисяч орнаментальних гончарних предметів та розписів. У нього багато учнів, які зараз працюють переважно в художній промисловості. Ф. Черницький — постійний учасник обласних, республіканських і все-союзних виставок народної творчості, його роботи експонуються в музеях Ужгорода, Львова, Коломиї, Києва та інших міст. Кращі роботи майстра характеризує досконалість і простота форми, завершеність декоративного оформлення. Геометризовані та стилізовані рослинні мотиви орнаменту подані у вигляді широких смуг, світлі кольори яких (зелений, синій, білий) на темному тлі створюють приємне враження. Основні форми, техніка й стильові ознаки робіт виноградівського майстра мають багато спільного з виробами майстрів кераміки відомого осередку в селі Вільхівці на Закарпатті. Твори Ф. Черницького саме цими ознаками близькі до виробів майстрів місцевостей Угорської Народної Республіки, що прилягають до Закарпаття. Це помітно на типології форм глиняного посуду, на використанні Ф. Черницьким багатьох цікавих орнаментальних мотивів, як наприклад, «галузки життя» («életfa»), «тюльпана» («tulipán») та інших. Чимало тут спільного і в принципі розташування основних мотивів на тому чи іншому виробі.

Народні майстри не пасивно наслідують художні традиції минулого, а творчо переосмислюють їх, відображаючи сучасні теми, шукають нові засоби художнього вираження. Серед угорців області багато відомих майстрів декоративного ткацтва, художньої вишивки та кераміки. Вироби ткацькі й вишивальницькі — заслуженого майстра народної творчості УРСР І. Дерцені з села Зміївки, Е. Вешелені (м. Берегове), К. Антоник, І. Кочі, Й. Гарані, М. Копор, Ю. Кардаш з села Берегів, та інших протягом останніх 15—20 років систематично експонуються на обласних, республіканських, всесоюзних виставках народного декоративно-прикладного мистецтва, де не раз відзначались дипломами і медалями.

Ці майстри, розвиваючи свою індивідуальну творчість, використовують традиції і не обмежуються локальними, національними особливостями, а поєднують їх із рисами, властивими мистецтву всіх народів нашої країни. Звідси й широке коло тем, що хвилюють майстрів-угорців. Це і найважливіші історичні події в житті нашої країни, боротьба за мир на землі, художнє осмислення важкого минулого та щасливого сьогодення трудящих області, портретні зображення людей вільної творчої праці, радянських державних і культурних діячів тощо. Багато уваги приділяють народні митці створенню образу В. І. Леніна.

Великий інтерес, зокрема, викликають найновіші сюжетно-тематичні роботи Е. Вешелені, яка успішно займається як декоративним ткацтвом, так і народною керамікою. Серед них — килим-триптих «Усім'ї єдиній» (1972 р.), де на сірому тлі тканини майстерно зображено 15 пар дівчат і хлопців у різних національних костюмах, що символізують союзні республіки нашої країни. У керамічній композиції «Сад дружби» (1976 р.) майстер відтворює інтернаціональне свято в Саду дружби ім. В. І. Леніна, закладеному неподалік від Берегового — на радянсько-угорському кордоні. Декоративні килими Е. Вешелені на тему «Колись і тепер» (1976 р.) розповідають про важке життя трудящих Закарпаття в минулому і радісну їх долю сьогодні. В своїх творах майстер проявила тонке розуміння органічного зв'язку орна-



Я. Бенді. Декоративний посуд. Кераміка. Ужгород. 1968.

ментальних узорів з самим виробом, глибоке почуття пропорцій орнаментальних ритмів, співвідношення узору і тла, тонке відчуття колориту.

Творчо шукає і знаходить оригінальні засоби для поглиблення змісту творів ткаля І. Дерцені. В свої роботи з чудовим, так званим березьким орнаментом, вона майстерно вводить елементи радянської емблематики, буквенні написи, дати-цифри тощо. Все це зроблено з великим мистецьким тактом і естетичним смаком, так, що загальний колорит і орнаментальність надають художнім речам цілісного художнього звучання, емоційної рівноваги, урочистості. Таким є декоративне панно І. Дерцені «Мир», створене до 30-річчя Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні, декоративні доріжки, рушники, позначені благородством кольорової гами.

Помітно збагатила мистецтво народної кераміки області берегівчанка Г. Горват (з 1966 року член Спілки художників України), твори якої вперше експонувались на районній виставці в м. Берегові 1958 року. Вже тоді відчувалось, що молодий майстер добре збагнула не тільки утилітарні якості глини, але й розгадала пластичність і зображальні можливості цього матеріалу.

Самобутній талант Г. Горват тоді особливо проявився в її тематичних, сюжетних композиціях та декоративній керамічній скульптурі. На обласній виставці народного декоративно-прикладного мистецтва, присвяченій 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка (1964 р.), експонувалося ряд її тематичних робіт — «Майстри народної творчості», «Збір урожаю», «Хай завжди буде сонце» та інші. За допомогою засобів декоративного і стилізованого зображення майстрові вдалося розкрити епічний зміст творів, що характерно і для її робіт «Африка бореться», «Атом», «Болільник», «Бокораш». До XXII з'їзду КПРС Г. Горват виготовила ряд рельєфів під назвою «Мир», що відзначаються політичним звучанням, барвистістю декоративної мови та переконливістю художніх образів-символів.

Вона автор портретів-рельєфів письменників та художників, зокрема Максима Горького, Льва Толстого, Тараса Шевченка і синів угорського народу Жігмонда Моріца та Мігая Мункачі. Окрему групу

творів художниці складають декоративні статуєтки-фігурки, в яких засобами керамічного мистецтва вона відтворює красу і самобутність закарпатського народного одягу. З цими високохудожніми творами перегукуються тематичні декоративні вази, зокрема ваза «Закарпаття», де Г. Горват у декоративній композиції передала красу закарпатської природи.

У галузі тематичної кераміки працюють майстри Г. Гіді з села Великої Доброни на Ужгородщині, М. Делі з Берегова та інші.

Народне декоративно-прикладне мистецтво угорців Закарпаття постійно розвивається, вдосконалюється. Мистецьку естафету майстрів старшого покоління продовжує молодь, що переймає досвід батьків безпосередньо в художніх цехах, гуртках, закладах культури, вдома. Відомий майстер К. Антоник уже давно керує гуртком юних вишивальниць при восьмирічній школі села Береги. Роботи гуртківців часто експонуються на сільських художніх виставках поряд з виробами досвідчених місцевих ткаль і вишивальниць. Директор Берегівської восьмирічної школи № 7 М. Делі, який сам займається керамікою, навчає цьому мистецтву і учнів. Юні майстри із захопленням створюють різні керамічні вироби — статуєтки, вази, попільнички тощо. Після закінчення школи багато вихованців йдуть працювати на місцевий майоліковий завод. При клубі села Великої Бігані на Берегівщині 1965 року був створений гурток художньої вишивки, який очолила завідувача місцевою бібліотекою О. Лазар.

Кращі зразки творчості народних майстрів-угорців області широко популяризуються серед трудящих. Доречно відзначити, що в період проведення Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих майже в кожному населеному пункті досліджуваних районів влаштувалися художні виставки, де експонувалися твори народного декоративно-прикладного мистецтва місцевих авторів. Широко були представлені роботи майстрів-угорців і на обласній фестивалній виставці в липні 1976 року в Ужгороді.

Протягом радянських років лише на обласних художніх виставках експонувалось майже 13 тисяч кращих робіт майстрів народної творчості, у тому числі близько 1,5 тисячі майстрів-угорців¹¹.

Підсумком творчості закарпатських народних майстрів була обласна ювілейна виставка робіт, присвячена 60-річчю Великого Жовтня, що експонувалась восени 1977 року в музеї народної архітектури та побуту в Ужгороді. Тут було представлено 650 творів 234 майстрів різних видів і жанрів декоративно-прикладного мистецтва області. До експозиції ювілейної виставки ввійшли й 90 робіт майстрів-угорців, зокрема тематичні твори, присвячені Великому Жовтню, — декоративна композиція заслуженого майстра народної творчості УРСР І. Дерцені «60 років Великого Жовтня», триптихи берегівських ткаль Е. Вешелені та К. Антоник на цю ж тему, декоративне панно берегівця А. Дьордя «1917—1977» (інтарсія), твори кераміків Г. Гіді (м. Берегове), Ф. Черницького (м. Виноградове), ткаль з Берегівщини Й. Гарані, М. Профус, М. Балаж з Виноградова. Кращі свої тематичні твори народні майстри присвятили зображенню революційної діяльності В. І. Леніна, буремних подій 1917 року, розкриттю специфічними зображувальними засобами грандіозних завоювань Великого Жовтня, переваг радянського способу життя, зміст і основні грані якого відображені в новій Конституції Союзу РСР, що гарантує громадянам усіх національностей Країни Рад права на творчість.

Ужгород

С. П. ПОЛЯК

¹¹ За даними Закарпатського обласного Будинку народної творчості. Підрахунок автора.

ДО VIII МІЖНАРОДНОГО З'ЇЗДУ СЛАВІСТІВ

Є. П. КИРИЛЮК

ВУК КАРАДЖИЧ І УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

Історія взаємозв'язків культур слов'янських народів має давні традиції. Щоб пересвідчитися в цьому, варто згадати хоча б Києво-Могилянську академію (1632—1817), в якій здобували вищу освіту, крім синів українського, російського та білоруського народів, студенти з Сербії, Чорногорії, Болгарії та інших країн¹. Історики літератури називали Київську академію установою міжнаціональною. Вперше таку думку висловив М. Петров в «Известиях отделения русского языка и словесности» Петербурзької Академії наук 1904 року. Рецензуючи статтю, І. Франко приєднався до цієї думки: «На підставі рукописних джерел Петров констатує, що Київська... академія в XVIII ст. в значній мірі була установою інтернаціональною, якої вплив протягався далеко за межі України»².

Випускники Академії брали активну участь, зокрема, у розвитку шкільництва в Сербії³. Сербський митрополит Вікентій Іованович у лютому 1733 року звернувся до київського митрополита Рафаїла Заборовського з проханням відрядити до Сербії для викладання випускників Академії. 4 квітня того ж року він звернувся з аналогічним проханням безпосередньо до ректора Академії. Тоді ж до Сербії відряджено шістьох вихованців Академії: М. Козачинського, П. Казуновського, Т. Климовського, Г. Шумляка, Т. Левандовського та І. Минацького. Разом з ними виїхав ще один вихованець Академії С. Залуцький, який раніше уже жив у Сербії, — був проповідником при попередньому сербському митрополиті Мойсеї. Всі вони виїхали з Києва навесні 1733 р. Того ж року в м. Карловці почала функціонувати школа, перенесена з Белграда, ректором і префектом якої був український письменник і педагог М. Козачинський (1699—1755), а викладачем піітики й синтакси-

¹ Див.: Тітов Хв. Стара вища освіта в Київській Україні кінця XVI—початку XIX ст. К., Вид-во УАН, 1924; Шевченко Ф. П. Роль Києва в міжслов'янських зв'язках у XVII—XVIII ст. К., Вид-во АН УРСР, 1963; Хижняк З. І. Києво-Могилянська Академія. К., Вид-во Київського університету, 1970.

² Франко Ів. (Рецензія на працю: Петров Н. Воспитанники Киевской академии из сербов...) — «Записки Наукового товариства імені Шевченка», т. XIV, 1905, кн. 2, стор. 33.

Високо оцінює значення Київської академії для слов'ян сучасний югославський дослідник М. Іованович: «Якщо взяти до уваги все, що Києво-Могилянська академія зробила для тієї доби..., для розвитку науки і духовного зближення слов'ян, то можна з повним правом назвати її всеслов'янською академією» (цитуюмо за статтю Є. Пашенка «Українське барокко в Сербії». — «Всесвіт», 1977, № 12, стор. 175).

³ Див.: Петров Н. Воспитанники Киевской Академии из сербов с начала синодального периода и до царствования Екатерины II (1721—1762), стор. 1—16.

ми П. Казуновський. Школа була організована на зразок Київської академії.

Для шкільного театру в Карловці М. Козачинський у червні 1733 р. написав свою «Трагедію», що тоді ж була поставлена учнями школи. Текст її вперше опублікував 1798 року видатний діяч сербського національного відродження, історик і письменник Й. Раїч (1726—1801). Народився він у Карловці в Сербії, навчався чотири роки в Києво-Могилянській Академії, користуючись допомогою М. Козачинського. Після повернення на батьківщину, він учителював, мандрував, став відомим ученим і письменником. За чотири роки до своєї смерті Раїч опублікував у Будимі (давня назва частини Будапешту) п'єсу Козачинського під назвою: «Трагедія сирѣчь печальная повѣсть о смерти послѣднего царя сербскаго Уроша Пятаго и о падении Сербскаго царства». У передмові до публікації трагедії він зазначив, що переписав цей твір ще в юнацькі роки й «частократно увеселения ради прочитивах», що трагедія створена 1733 р. в Карловці Сремському, а «нынѣ пречищена и справлена предлагается трудом и тщанием І. Р. ... Печатано при Кралевск. Універ. Письмени Славено-Сербскія Печатни. 1798»⁴.

Акад. О. Соболевський опублікував удруге цей текст по примірнику, що зберігся в Белградській народній бібліотеці⁵. При цьому він торкнувся питання про мову трагедії. «Мы не знаем, какова была орфография в оригинале «Трагедии» Козачинского (вчиню, звезду, как и мушу, пан і т. п., конечно, принадлежат ему). В исправлении Раича она — обычная славяносербская, та самая, которую мы видим в сербских печатных книгах XVIII и начала XIX веков... Впрочем число сербских слов и форм в «Трагедии» вообще очень невелико, так невелико, что ее может свободно понимать совершенно незнакомый с сербским языком русский читатель»⁶.

Акад. І. Білодід пояснює ці факти впливом продукції Київської академії: «Київський ізвод» або варіант слов'яноруської мови був добре відомий в Сербії, Далмації та інших південнослов'янських країнах. Ним користувалися в своїй роботі, в своїх працях, поширювали його південнослов'янські вчені, що побували в Києво-Могилянській академії, а також її вихованці — серби, хорвати, далматинці, які повернулися після навчання до своїх країн; сприяли цьому й запрошені з Києва вчені, викладачі, діячі культури. Поширенню цієї мови сприяла книжна продукція Києво-Могилянської академії, друкована чи рукописна»⁷.

Новий етап у розвитку культурних взаємозв'язків слов'янських народів починається в кінці XVIII — на початку XIX ст. Він пов'язаний з розкладом феодалізму, зростанням в його надрах буржуазно-капіталістичних відносин, впливом визвольних ідей буржуазних революцій у Північній Америці (1775), у Франції (1789). У слов'янських країнах внаслідок соціально-економічних причин, під впливом просвітительських ідей починається процес національного відродження, пов'язаний з піднесенням національної самосвідомості, творенням національної

культури. Найраніше він виявляється в промислово більш розвиненій Чехії (Й. Добровський, Й. Юнгман, П. Шафарик та ін.). Поступово процес цей охоплює усі слов'янські країни, зокрема й Сербію, де розгортається діяльність Досифея Обрадовича (1739—1811) і особливо Вука Караджича (1787—1864).

Обидва вони основи науки сприйняли ще традиційною слов'яно-руською мовою. Знали вони й окремі твори українських письменників, що були написані цією мовою. Так, Г. Венцлович перевидав у Сербії полемічний твір Лазаря Барановича «Меч духовний», пристосовавши текст до сербської мови. Граматика М. Смотрицького була перевидана у валаському місті Римніку спеціально для сербів (1755). Використовував її й Караджич, складаючи свою оригінальну граматику — «Письменицу»... (1814).

Уже в перших книжках виданих Д. Обрадовичем у кінці XVIII — на початку XIX ст., виявилось прагнення писати мовою, зрозумілою простому сербському народові, але здійснив таку реформу тільки Вук Караджич, який був уже знайомий з ідеями перших чеських будителів. Порадником його був В. Копитар (1780—1844), учень Й. Добровського.

Ще змалку Караджич знав безліч сербських народних пісень. У передмові до першої збірки пісень він розповів, як під час навчання в карловецькій школі учитель Лукіан Мушицький (1777—1837), — до речі, сам поет, — пропонував школярам збирати народні пісні, але Вук жодної не записав, бо гадав, що учитель глузує з мужицьких дітей, які вирости в лісі, пасучи худобу. Трохи пізніше, працюючи писарем в одного із соратників Кара-Георгія Я. Ненадовича, великого аматора народних пісень, який раз у раз закликав до себе співців, Вук почув тут дуже багато пісень, з яких можна було б укласти не одну, а дві збірки.

Тільки через кілька років, познайомившись з друкованими записами народних пісень іншими мовами, зокрема збіркою словенських фольклориста Качіча, надрукованою латинкою, Караджич зрозумів велике значення народних пісень, їх збирання та публікації. Так з'явилася перша його збірка, видана у Відні 1814 р., — «Мала простонародна Славено-сербська песнарица, издана Вуком Стефановичем». У передмові він проспівав гімна народній пісні: «Тут нема жодної пісні, яку б дух уяви, збагачений читанням книжок, вигадував за правилами піітики, але всі вони проспівані серцем у простоті її цнѣтливості».

Одночасно з першою фольклорною збіркою Караджич видав і пер-



М. М. Маловський. Портрет Вука Караджича. Туш, перо. Київ. 1977.

⁴ «Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца», кн. 15. К., 1901, стор. 58.

⁵ Неизвестная драма М. Козачинского... Текст с предисловием А. И. Соболевского. — «Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца», кн. 15, стор. 49—87. За останні роки югославський вчений д-р Властимир Ерич підготував академічне видання драми М. Козачинського за всіма відомими нині списками твору. Він написав також ґрунтовне дослідження про життя і творчість Козачинського на підставі архівних матеріалів, відшуканих ним в СРСР і СФРЮ. Книга ця незабаром має вийти в світ у Белграді. За інформацію в цьому питанні висловлюю вдячність О. В. Мишаничеві.

⁶ «Чтения...», кн. 15, стор. 52.

⁷ Білодід І. К. Вук Караджич в історії українсько-сербських наукових зв'язків. К., «Наукова думка», 1965, стор. 9.

шу граматику, яка відіграла ще більшу революціонізуючу роль у розвитку нової сербської культури, — «Писменица сербского јзика по говору простого народа написана Вуком Стефановичем Сербіјанцем».

1815 р. Караджич видав свою другу фольклорну збірку «Народна србска пѣснарица, издана Вуком Стефановичем», що поділена на дві групи — жіночі та юнацькі пісні. Зокрема, тут було вміщено пісню про повстання 1804 р. В. Копітар у рецензії на Пѣснарицу» порівнював сербські пісні з епосом Гомера, кілька їх зразків переклав німецькою мовою й вмістив у додатку до рецензії.

Наступні роки Караджич присвятив укладанню словника сербської мови, що побачив світ 1818 р. Його вихід став визначною подією в житті усього слов'янського світу. Словник відкривався великою змістовною передмовою, в якій узагальнено цінний матеріал не лише до вивчення сербської мови, але фольклору та етнографії. Тут була переконлива аргументована відповідь консерваторам, які глузували з реформи Караджича⁸. Він, зокрема вказував, що школа з чужою архаїчною мовою викладання гальмує культурний розвиток народу. Дитина, юнак, навчаючись по школах 10—15 років, забуває й думати по-сербському. Караджич одверто й рішуче ставив питання про вживання сербської народної мови як мови літературної.

Наприкінці 1818 року Вук Караджич, взявши з собою сто примірників щойно виданого й нерозісланого ще передплатникам словника, вирушив у подорож по слов'янських країнах, під час якої відвідав і деякі українські міста. Маршрут його подорожі відомий нам тільки приблизно: Відень—Краків—Варшава (прибув туди 20.12.1818) — Вільно—Псков—Петербург (прибув туди 25.02.1819 і пробув три місяці, зокрема відвідав Кронштадт) — Твер—Новгород—Москва—Орловська губ.—Київ—Кишинів—Чернівці—Львів—Відень⁹. У цьому маршруті не згаданий Харків, хоч про нього йдеться в деяких працях. У Харкові Караджич не був; почесним членом Ради Харківського університету він був обраний значно пізніше (восени 1846 р.). Свідчення про це є в автобіографічній записці Караджича, написаній у кінці життя¹⁰. Зазначимо, що на Східній Україні про фольклористичну діяльність Караджича стало відомо дуже швидко. Так, видатний вітчизняний учений-славист О. Бодянський (1808—1877) ще в юнацькі роки, навчаючись у Переяславі, мав у себе збірник пісень Караджича. Про це свого часу писав М. Драгоманов: «Ще в Переяславі дістались до рук Бодянського сербські пісні, зібрані Вуком Караджичем, котрі він привіз у Москву і ними дивував і товаришів, і начальство»¹¹. Очевидно, це було видання 1814 або 1815 року.

У біографії Караджича докладно говориться про відвідини Києво-Печерської лаври, але невідомо, з ким саме він зустрічався. Про перебування Караджича у Львові свідчить його лист перед поверненням додому. Можливо, тут він зустрічався з українським ученим Іва-

ном Могильницьким (1877—1831), який жив поблизу в Перемишлі й заснував тут просвітне товариство. Ще свого часу В. Щурат зазначав, що польський фольклорист у Галичині Лях Ширма позичав у Могильницького збірку сербських народних пісень Вука Караджича й розбуджував у Могильницького зацікавлення народними піснями: «Як корисно було б, — писав до нього, — якщо б зібрано подібні пісні на всіх слов'янських говірках»¹².

Караджич був задоволений прийомом у Росії. «Московское общество любителей русской словесности» обрало його своїм членом, а Академія наук у Петербурзі 31.VII. 1819 р. присудила йому за словник срібну медаль¹³.

Після повернення з Росії Караджич видав «Народне српске приповијетке» (1821 р.), згадавши в передмові про свій задум збирати все, що створив сербський народ. Ще через два роки виходять у світ друга й третя книжки народних сербських пісень (1823). Четверта книжка вийшла в світ 1833 р.

Ці видання Караджича були відомі на Україні, зокрема в Харкові. 1839 р. в університетській друкарні Харківського університету видано збірку поезій Метлинського «Думки і пісні та ще дещо Амвросія Могили» (псевдонім Метлинського). Вихованець Харківського університету, його професор Метлинський (1814—1870) належав до харківського гуртка поетів-романтиків, що його заснував Ізмаїл Срезневський (1812—1880), пізніший біограф Караджича. Другу частину книжки «Думки і пісні...» складали переклади «Луна із Словенії» (в розумінні Слов'янщини). Один із циклів «Із Сербії» містив переклад трьох пісень¹⁴. Усі вони взяті з першого збірника Караджича видання 1824 р.¹⁵ Перша пісня «Кидав світ Конда, текли сльози в матері» є перекладом пісні, що має в сербському оригіналі назву «Клетве дјевојачке»¹⁶.

Переклади Метлинського вміщені в загальному розділі «Переклади». Порівняння з оригіналами показало, що поет передав зміст сербських пісень, але стан тодішнього перекладацького мистецтва не дозволяв ще точніше відтворювати оригінал. Переклад першої пісні дещо скорочено — у Метлинського 14 рядків, в оригіналі — 15. Власне, не відтворено те, що Конда єдиний син у матері і що шкода матері поховати його далеко від двору. Інші найважливіші деталі збережено: поховали сина в зеленім садочку під померанцем (помаранчовим деревом). До речі, в академічному «Словнику української мови» слово це зареєстроване саме з першим прикладом з Метлинського. Пізніше його вживали Нечуй-Левицький, Леся Українка, О. Донченко. Не відтворив Метлинський лише деякі дрібні деталі. Поет, як нам здається, вдало розкрив назву пісні («Прокляття дівоче») рядком: «Як вона горе своє проклинає». У цілому переспів відповідав оригіналові й разом з тим був близький до українських народних пісень.

Другий переклад «Під горою криниченька» — в оригіналі має назву «Дјевојка и лице»¹⁷. Хоча в оригіналі — 18 рядків, а в перекладі — 24, він художньо точніший, ніж перший. Збільшення кількості

⁸ Дет. див.: Кулаковскій Платон. Вук Караджич. Его деятельность и значение в сербской литературе. М., 1882, стор. 70.

⁹ Див.: Стојниавий Луб. Живот и рад Вука Стеф. Карафића. Београд-Земун, 1924, стор. 183. За сприяння в ознайомленні з маршрутом подорожі Караджича висловлюю подяку М. Я. Гольбергові та М. Й. Шалаті. Такий самий маршрут вказаний і в найповнішій біографії Караджича. Див.: Поповий Миодраг. Вук Стеф. Карафић. 1787—1864. «Нолит». Београд, 1964, стор. 125—133. За можливість ознайомитися з цією працею висловлюю подяку С. В. Мишаничеві.

¹⁰ Пушкаревич К. А. Автобиографическая записка Вука Ст. Караджича. — «Труды Института славяноведения», 11. М., 1934, стор. 157. У листі до В. Ганки від 15.III.1847 р. І. Срезневський докладно описує засідання Ради Харківського університету, що відбулося восени 1846 р. під головуванням ректора П. Гулака-Артемовського, на якому В. Караджича одностайно обрано почесним членом Ради. Див.: Матеріали для истории славянской филологии. Письма к Вячеславу Ганке из славянских земель. Издал В. А. Францев. Варшава, 1905, стор. 1054—1055.

¹¹ Драгоманов М. Україна і центри. — У зб.: Громада, т. 2. Женева, 1878, стор. 514.

¹² Щурат В. Г. Вибрані праці з історії літератури. К., Вид-во АН УРСР, 1963, стор. 112.

¹³ «Јавор», 1877, стор. 86.

¹⁴ Перша спроба аналізу перекладів Метлинського з сербської мови належить фольклористам. Див.: Гуць М. В. Сербско-хорватська народна пісня на Україні. К., «Наукова думка», 1966, стор. 34—37.

¹⁵ Народне српске пјесме. Скупио и на свијет издао Вук Стеф. Карафић... Књига прва, у којој су различне пјесме. У Липисци, 1824.

¹⁶ Ми користувалися фототипічним виданням «Српске народне пјесме... књига прва... 1841. Див.: Српске народне пјесме... књига прва у којој су различне женске пјесме». «Нолит». Београд, 1969, стор. 199.

¹⁷ Српске народне пјесме..., стор. 211, № 395.

рядків перекладу відбулося за рахунок появи деяких нових деталей у кінцевих рядках. В оригіналі дівчина хотіла б для молодого трояндовим соком умиватися. У переспіві Метлинський розширює цю кінцівку в стилі українських народних пісень:

| | |
|--|--|
| Квіточок би назбирала, Із них сок повидавляла Пахученький солоденький, Своє личко б їм вмивала: | Як прийшов би молоденький Та зі мною цілувався, Йому б медом одзивався, Медом поцілунок кожний! |
|--|--|

І, нарешті, третій переклад має назву: «Три туги» (в оригіналі: «Три највеће туге»¹⁸). Метлинський зберіг ту ж кількість рядків — 14, композицію, основні мотиви, деталі: там і тут — юнак, соловейко, воронецький коник, ружа (у Метлинського «рожа», хоч в українській мові є й «ружа»).

Таким чином, Метлинський як перекладач уважно, сумлінно поставився до оригіналу й художньо відтворив основний зміст трьох сербських народних пісень, але на його перекладах помітні риси стильових засобів українського фольклору.

Особисті контакти Караджича з львов'янами під час відвідин міста 1819 р. нам лишилися невідомі, але вже через чотири роки етнограф та історик Д. Зубрицький у статті «Про простонародні пісні», вступі до публікації галицько-українських народних пісень у польському календарі на 1823 р. «Pielgrzym Lwowski», називає Караджича як громадського діяча й фольклориста. Не виключена можливість, що вони могли познайомитися у Львові. Як зазначено вище, І. Могильницький популяризував збірки пісень Караджича¹⁹.

Під впливом Д. Зубрицького та І. Могильницького гурток молодих львівських письменників, що згодом дістав назву «Руська трійця» (М. Шашкевич, Я. Головацький та І. Вагилевич), знайомиться з виданнями Караджича, бере його діяльність собі за взірць. Упорядковуючи альманахи «Син Русі» (1833), «Зоря» (1834) і «Русалка Дністровая» (1837), учасники цього гуртка перш за все повинні були вирішити питання, якою мовою, яким правописом його видавати. Про дискусії навколо цього питання пізніше згадував Я. Головацький: «На счет правописания происходили долгие споры. Я предлагал правописание Максимовича; мои сотоварищи требовали применения (по мнению Копитара и Гримма, самого логического) сербского правописания Вука Стефановича Караджича»²⁰.

Про орієнтацію на правопис Караджича свідчить передмова до «Русалки Дністрової»: «Сказати нам дещо о правописі сей книжочки. Хочемо зачинати, проте знати нам конче, яке теперішньому языкові істинное лице; за-для того держились-ся правила: «пиши як чуеш, а читай як видиш». Из сего огляда приймилисьо сербское ш (вищу-виджу)...» (стор. V).

Цей момент ще свого часу підкреслив І. Франко: «Та все-таки примір Вука в Сербії впливав на молоде покоління галицько-руських письменників. Сам Шашкевич завів у «Русалці Дністровій» правопис, значно відмінний від того, якого вживають книги церковні, а Йосиф Левицький видав один із своїх «тезоіменитих» віршів на честь Снігурської в 1841 році мовою народною і правописом радикально фонетичним, скопійованим з Вукового»²¹.

Як відомо, вихід основного тиражу «Русалки Дністрової» був за-триманий львівською цензурою. Нелегально поширилося тільки двісті

примірників. Але й вони відіграли велику революційну роль у розвитку культурного процесу в Галичині. Нас цікавить у даному разі розділ «Переводи». Починався він підрозділом «Пісні народні сербські». Шість перекладів належить Шашкевичу, два — Головацькому, п'ять підписані ініціалами «Р. Ш.», останній — «Руслан Шашкевич».

Слід пояснити, чому члени «русської трійці» та їхні однопісники, прибрали собі старослов'янські імена. Я. Головацький згодом пригадував: «...всякий... вступающий в наш... кружок, должен подать руку и заявить честным словом, что он обещает всю жизнь действовать в пользу народа... Чтобы освятить то обещание, мы приняли славянские имена: Шашкевич — Руслана, Вагилевич — Далибора, я — Ярослав. Затем явились Велимир — Лопатынский, Мирослав — Илькевич, Богдан — мой брат Иван, Ростислав — Бульвинский... явились Всеволоды, Мстиславы, Володары и пр.»²².

Із збірками сербських народних пісень члени «Руської трійці» познайомились через брата Якова Головацького — Івана, який часто бував у помешканні Караджича у Відні й пересилав сербські книжки до Львова²³.

Шість перекладів у «Русалці Дністровій» належать Шашкевичу. Є припущення, що їх зроблено ще на початку 30-х рр. і було включено ще до збірки «Зоря» (1834), яку заборонила цензура²⁴. До перекладів Шашкевич поставився сумлінно. Так, перша пісня «Дівчина і риба» відома в двох редакціях²⁵. Перекладач змінив трохи назву (в оригіналі «Риба і дівчина»²⁶, але зміст передав точно. Коли в першій редакції він залишив без перекладу сербське слово «будало» («Дівчино мила, будало»), то в другій редакції змінив: «Дівчино! Мало ти знаеш»²⁷.

На стилі перекладу помітно позначився вплив української народної поезії, яку добре знав Шашкевич.

Другий переклад «Дівчина до рожі» (в оригіналі «Джевојка ружици»²⁸ досить точний. Третій — «Пуста дівчина» теж точно передає зміст і структуру оригіналу²⁹, хоч (тут у ритміці є елементи української коломийки). Четвертий переклад — «Дівчина лице миюча». Цікаво, що Шашкевич за об'єкт перекладу бере ту саму народну пісню, що її переклав трохи пізніше й Метлинський, але в іншому варіанті³⁰. Так само, як і Метлинський, він трохи збільшує розмір пісні (в оригіналі — 19 рядків, у Шашкевича — 21). Очевидно, другий варіант привабив його деякими деталями, яких не було в першому:

Волю з молодим на камені спати,
Як зо старим на мягенькім шовку.

П'ятий переклад «Ангелчини ворота» (в оригіналі «Анђия привратница»). Крім заміни імені (Ангелка), переклад адекватний — точно шість рядків і ті ж образи: сокола, сонця, місяця, зірок (звізди). Так само точний шостий переклад пісні «Знатель»³¹. До речі, цей шести-

¹⁸ Головацький Я. Пережитое и перестраданное.— «Письменники Західної України 30—50-х років XIX ст.», стор. 231.

¹⁹ Недий Владан. Везе Вукове са украјнцима. «Ковчежић», књига прва. Београд, 1958, стор. 151—153.

²⁰ Див.: ЗНТШ, т. ХСІХ, стор. 10—11.

²¹ Писання Маркіяна Шашкевича. Видав Михайло Возняк. Львів, 1912, стор. 22.

²² Српске народне пјесме... књига прва... 1841. Ми користувалися фототипічним виданням: «Нолит». Београд, 1969, стор. 145, № 285. Шашкевич, очевидно, користувався першим виданням «Народне српске пјесме... 1824».

²³ Русалка Дністровая (фотокопія з видання 1837 р.). К., Держлітвидав, 1950, стор. 103.

²⁴ Српске народне пјесме... Београд, 1969, стор. 169, № 319.

²⁵ В оригіналі: «Жоля обога». — Там же, стор. 302, № 592.

²⁶ В оригіналі: «Опет джевојка и лице». — Там же, стор. 211—212, № 396.

²⁷ В оригіналі: «Знање», стор. 297, № 582.

¹⁸ Српске народне пјесме... књига прва... «Нолит». Београд, стор. 279, № 542.

¹⁹ Див.: Шураг В. Г. Вибрані праці з історії літератури, стор. 112.

²⁰ Головацький Я. Пережитое и перестраданное.— «Літературний збірник издаваної Галицько-руської Матицею». 1885—1886.— Цит. за вид.: «Письменники Західної України 30—50-х років XIX ст.». К., «Дніпро», 1965, стор. 232.

²¹ Франко Іван. Твори в двадцяти томах, т. 18. К., Держлітвидав, 1955, стор. 260.

рядковий віршик став однією з причин заборони «Русалки Дністрової». Львівський цензор В. Левицький визнав цей твір «аморальним». Віршик пробував захистити В. Копітар, але безнадійно³².

Не був свого часу надрукований переклад ще однієї пісні «Јелен и вила»³³.

Далі в «Русалці Дністровій» вміщено два переклади із збірника Караджича «Јрослава» (Јакова) Головацького: перший підписаний ініціалами «Ј. Г.», другий — повністю. Знаменно, що перший переклад «Три тузи» об'єктом має ту ж саму народну пісню «Три највеће туге», що її трохи пізніше переклав А. Метлинський. Знову нагадуємо, що перекладач не міг бачити «Русалку Дністровую». Ј. Головацький, як і Шашкевич та Метлинський, взяв цю пісню з першого видання 1824 р.³⁴

Слід зазначити, що Ј. Головацький знав сербську мову. Навчаючись деякий час у Пешті, він познайомився з хорватом Куреляцом, сербом — Георгієм Павловичем, з яким згодом листувався.

«Ј найшовся, — пригадував він — зовсім у своїм елементі, читав сербські, словацькі, чеські книги і вправлявся в слов'янських мовах... Спершу ми не розуміли один одного або розуміли зле, особливо як хто говорив скоро; але згодом що раз більше привикали до вимови і мало-помалу я довів до того, що міг розмовляти по сербськи...»³⁵

Не раз у дослідників з'являлася думка, чи не користувалися Шашкевич і Головацький польськими або чеськими перекладами, що побачили світ раніше³⁶.

Пісня «Три тузи» перекладена досить точно, але конфігурацію рядків Головацький дав нову. У Караджича кожен рядок має дванадцять складів. У Головацького кожен рядок має по шість складів, причому кожен парний рядок поданий з уступом.

Другий переклад «Смерть милих» — досить точний. Головацький обрав для відтворення другий варіант сербської пісні «Опет смрт драге и драгого»³⁷, зберігши образність, ритміку, кількість складів у рядку (10) й конфігурацію.

Інтерес до сербської пісні Головацький зберігав і пізніше. У цьому йому сприяв брат Іван, який навчався у Відні й підтримував контакти з Караджичем. 4 квітня 1845 р. Іван писав братові: «Вукових пісень II том вийшов із друку — либонь I т. маєш, то пізніше може пришлю тобі сей другий»³⁸. (Йшлося, очевидно, про видання 1845 р.).

Брати Головацькі підготували й видали у Відні два збірники «Вінок русинам на обжинки» (1846, 1847), що за своїм задумом мали продовжувати славетні традиції «Русалки Дністрової». У першому збірнику подано великий цикл «Сербські народні пісні», якому передувала вступна стаття «Народні сербські пісні». Яків Головацький по суті проспівав величний гімн слов'янському епосові: «Сербські народні пісні, тії самородні запахущі цвіточки vznikли під теплим полудневним небом, виростили у душу буйного словенського народу. Слава їх уже давно розлягалася по цілій Європі, на всі язика їх перекладено, розхвалювано і досить оцінено. Ба і другі словенські наречія присвою-

вали собі побратимську їх красоту до своїх зільників народної поезії: читалисмо красні переводи сербських пісень по-чеськи, по-польськи і по-великоруськи. Але ледве хто удасть так переложити їх, щоб зовсім задержалася краса первісна. Не на уйму високих дарованих перекладачів то сказано, но думаю, причина тому є в самім язичі, в ступені і роді его образования. Словенські наречія, книжно образуючися при розвиванню і зрості своїх словесностей, підлягали впливові різних сторонських язиків і переймали багацько чужого, несловенського, і так одні більше, другі менше насякали чужими ізворотами, ненаським духом. Насупротив, сербське наречіє, подібно малоруському, ні книжно образоване, ні ученими витребеньками перекрашуване, ні на чужий лад пристоюване, заховало свою старосвітську статью, свою природную красоту. Для того, думаю, ледве котре із словенських наречій є спосібніше до переведення сербських пісень, як наше»³⁹. Малорусчина одна годна перейняти тії красозвучні народні утвори та й разом заховати вірно тую просту красу без всякої принуди»⁴⁰.

Јасна річ, що в цьому пристрасному гімні молодого поета-романтика виявилось певне перебільшення: і російські, і польські, і чеські, і німецькі переклади, залежно від таланту, обдарованості перекладачів, відтворювали неповторну красу сербського народного епосу. Але Головацький перший серед своїх сучасників віддав належне талановитому подвижникові, збирачеві народних скарбів — Вуку Караджичеві.

Ј. Головацький у цей час не встиг ще використати другий том збірки «Сербські народні пісні», що з'явився 1845 року. Весь цикл, поданий у збірнику «Вінок русинам на обжинки» складається з творів, що входили до I тому, виданого Караджичем 1841 р.

Першим перекладено пісню «Вівчар та дівчина»⁴¹. Як і всі попередні переклади, вони досить точні. В третьому рядку знизу до рядка «А ти молод ладно написься», що адекватно відтворює сербський оригінал: «и ти си лашане напио», Головацький дав примітку: «Ладна вода, гожа вода» звичайно у нас говориться. Кажуть, що не годиться казати на воду «добра». Ледве чи не є то збиток із дохристиянського богослуження, відав, вода Ладі богині посвящена була? Може, в сербським «ладна водица» не походить від «хладна», але також, як у нас, — від Ладі»⁴².

Пісня «Оден милий, та і той далеко» також узятя з I книжки⁴³. Щоб не відступати від ритміки оригіналу, Головацький в одному рядку допустив форму «вден», пояснивши у примітці: «Вмісто оден — вден, так як вна, вно замість она, оно говориться».

Третя пісня «Нема гаразду з вдовицею» («Младоженъа с удовицею», I, стор. 172, № 326). До рядка: «Було ж мені за тобою боле» додано примітку: «Боле значить тільки що добра, від того походить рос(ійське) і слов(ацьке) *боліе, болій, лучше, лучший*. У нас лишень одно наречіє заховалося в первісним значеню, бо *більше, більший* значить *множое, в'яше*»⁴⁴. Зроблено це лише для рими: «доле-боле», хоч в оригіналі тут немає римування.

Четверта пісня «Заручена з воеводою Степаном» є перекладом другого варіанту пісні «Опет заручница ерпега Стјепана». Тут точно

³² Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835—49. Видав др. Кирило Студинський. Львів, 1909, стор. XXXVII.

³³ Писання Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича і Якова Головацького. Львів, 1884, стор. 379. Див.: «Српске народне пјесме...», 1969, стор. 200—201, № 370.

³⁴ Для порівняння ми користувалися фототипічним виданням: Београд, 1969, стор. 279, № 542.

³⁵ ЗНТШ, т. ХСІХ, стор. 13.

³⁶ ЗНТШ, т. ХСІХ, стор. 13—18. Розшукані М. Гуцем та М. Шалатою в архіві Ј. Головацького зошити свідчать, що він користувався інколи чеськими перекладами Ф. Челаковського.

³⁷ Див.: Српске народне пјесме..., 1969, стор. 178—1789, № 341.

³⁸ Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835—49, стор. 146.

³⁹ На малоруське переклав сербські пісні А. Могила (Метлинський. — «Думки, пісні та ще дещо Амвр. Могили». Харків, 1839). У нас був переложив кілька пісень покійний М. Р. Шашкевич. (Прим. Ј. Головацького).

⁴⁰ «Вінок русинам на обжинки», частина перша. Відень, 1846, стор. 153—154. Цит. за виданням: «Письменники Західної України 30—50-х років ХІХ ст.», стор. 211—212.

⁴¹ Головацький обрав для перекладу другий варіант пісні «Опет овчар и дјеврјка». — Див.: «Српске народне пјесме...». Београд, 1969, стор. 126—127, № 253.

⁴² Див.: «Письменники Західної України 30—50-х років ХІХ ст.», стор. 581.

⁴³ «Једно драго, и то на далеко». — «Српске народне пјесме...», I, 1969, стор. 169, № 318.

⁴⁴ «Письменники Західної України 30—50-х років ХІХ ст.», стор. 581.

відтворено зміст, хоча текст на один рядок коротший. Географічний термін «Ерцеговина» Головацький передав «Герциковина» і дав у примітці мотивування походження терміну.

П'ята пісня «Знаки чемної дівчини» є перекладом «Знаши добрих джевојка». Переклад на один рядок більший, причому зроблено це на користь змісту та ідеї пісні:

Не дивися, чи головка гладка,
Лиш дивися, чи метена хатка. (стор. 189).

У примітці Головацький зазначав: «Послідні 3 стихи із нашої народної пісні» (стор. 582).

Так само дещо вільний переклад шостої пісні «Виховане» (в оригіналі: «Джевер и сноха»). Перш за все він замінює основний образ оригіналу — ялину на «іву», слово, незареєстроване в словниках української мови. В оригіналі основні персонажі: дівер (брат чоловіка), і «сноха» (в значенні — дружина брата). Головацький залишає дівера в значенні «мужів брат» (примітка на стор. 582), а сноху заміняє на слово «свість» у дуже широкому значенні: «сестра мужа, сестра жінки, сестра брата», хоча ні одне з цих значень тут не підходить. Правда, далі сказано: «взагалі своячица» (стор. 582), хоч у сербському оригіналі точно: «дружина брата». (Він каже: «мога брата», а вона: «твога брата»). У дальшому контексті Головацький зберігає також: «брата мого», «брата твого». Загалом переклад дає уявлення про оригінал, хоч і оминає деякі деталі (21 рядок замість 23 в оригіналі), допускає діалектизми, пояснені в примітках: «Сночи, сночики (серб. синоћ) — пізно ввечір: *снішний* — вчорашній, *вечерішний*».

Восьма пісня «Що кому до уподоби» є перекладом «Шта би која најволила». Тут вдало перекладено назву, збережено відповідність рядків, суттєві деталі (перстень, пояс), але замінено тополлю на явір.

Десята пісня «Котра неньки не послухає» (Која мајке не слуша). Переклад досить точний, однакова кількість рядків, збережено зміст, деталі, крім останнього рядка, де в оригіналі Томаш каже Марі, що вона буде «двори замітати». Головацький, очевидно, для римування змінив останній рядок:

Там ти милов мені будеш,
Там о матері забудеш (стор. 192).

До слова «коло» Головацький дав примітку, в якій пояснив різницю між українським і сербським танцем (стор. 582). Є поодинокі діалектизми («гнетъ» у значенні «геть»).

Одинадцята пісня «Рада милій» не є, власне, перекладом, а переспівом. В оригіналі пісня «Ајде, душо, да се милујемо!» має 17 рядків, а переспів Головацького містить лише 9 рядків, хоч найосновніші композиційні елементи збережено. Деякі реалії оригіналу перекладач змушений був відтворювати діалектизмами й пояснювати їх у примітках. Сербське «рекнемо» він передав «зірчемо» і пояснював: «В горах говориться, *рчу, рчу, рчемо* замість *реку рчемо*» (стор. 582). Сербське «бела лептира» передано діалектною назвою «бабочка божа», що також перекладач змушений був пояснити в примітці.

Більш точно відтворено зміст дванадцятої пісні «Згадка» («Опоминаньяне») — така ж кількість рядків, збережено основні мотиви, але з двома діалектними формами.

Дуже своєрідним переспівом є тринадцята пісня «Шкода час марновати» («Не вальа губити вријеме»). В оригіналі пісня має лише п'ять рядків (чотири десятискладових і один п'ятнадцатискладовий), в переспіві — 17 (п'ятискладових). В оригіналі приспів «душице моја» вжито лише один раз, у переспіві — п'ять разів, але зміст, основний мотив відтворено вдало.

Досить точним є переклад чотирнадцятої пісні «Дівочий суд» («Суд девојачки»), в ньому лише на один рядок більше, ніж в оригіналі. Збережено основні мотиви, лише замінено назви квітів, що їх сіють дівчата: рутка замість «безсмертник» і мак замість «васильки» — в оригіналі.

Так само точним є переклад п'ятнадцятої пісні «Дам'ян і его любка» («Демљан и љубка негова»), з одним лише діалектизмом — «право» в значенні: «прямо, просто».

Точним є переклад і шістнадцятої пісні «Уволена воля» («Готов посао»). Трохи більший на один рядок, але точний переклад сімнадцятої пісні «Нещасна» («Несредьжна джевојка»).

З другого тому пісень, виданих Караджичем 1845 р., Головацький переклав вісімнадцяту пісню, властиво, поему «Зависть» (в оригіналі «Бог ником дужан не остаје»). Збережено сюжет поеми, але замінено деякі реалії (в оригіналі — росли дві сосни, а між ними — ялина. В перекладі два явори, а між ними сосна). Таку заміну слід виправдати, бо в сербській мові сосна чоловічого роду, тим більше, що далі розкривається алегорія — то два брати Павло й Радуло. В перекладі в основному точно відтворено трагічні події, але перекладач посилює негативне ставлення до злочинів дружини Павла, зокрема в назві поеми «Зависть» і в кінцівці, де її названо «сукою».

Дві наступні пісні: «Три тузі» й «Смерть милих» передруковано з «Русалки Дністрової», оскільки основний її тираж не вийшов у світ.

Останнім перекладом з сербської є «Асан-Агиниця» («Далматинська пісня»).

Підсумовуючи розгляд здійснених Головацьким переклади народних пісень, зібраних і виданих Караджичем, слід відзначити досконале знання перекладачем сербської мови, в основному адекватне відтворення оригіналів, хоч у поодиноких перекладах він допускав відступи і окремі діалектизми. Я. Головацький перекладав сербські пісні із збірок Караджича й пізніше, але вони лишилися неопублікованими⁴⁵.

Видатні вітчизняні славісти О. Бодянский та І. Срезневський під час тривалих відряджень у слов'янські землі в кінці 30-х років (Бодянский з 1837 р., Срезневський з 1839 р.) познайомились з Караджичем і встановили з ним дружні контакти. Про це свідчить біографічний нарис Срезневського, опублікований у московському збірнику «Братская помощь» (1846) і виданий тоді ж окремою книжечкою. Нарис Срезневського написано з великою симпатією до Караджича.

Автор розповів його біографію, дав стислу, але влучну характеристику його творчої діяльності. У відступах він подав яскраві деталі, епізоди, які свідчать про дуже близькі, дружні, братерські взаємини з Караджичем. Шкода, що цей яскравий нарис Срезневського ніколи не передруковувався, не ввійшов до зібрання його творів.

На жаль, ми не маємо такого документа про взаємини Бодяньско-го і Караджича, але є всі підстави припускати, що й вони були близькими й дружніми. Мабуть, саме Бодянский познайомив Шевченка з життям і творами Караджича (хоча можливо, що поет міг прочитати й нарис Срезневського). Не випадковою нам здається згадка Шевченка про сербського вченого в передмові до нездійсненого видання «Кобзаря» 1847 року. Накреслюючи широку програму дальшого розвитку української літератури по шляху справжньої, глибокої народності, великий поет послався на великих слов'янських будителів: «Чому В. С. Караджич, Шафарик і інші не постриглись у німці (ім би зручніше було), а остались слов'янами, щирими синами матерей своїх,

⁴⁵ Перший зошит з неопублікованими перекладами розшукав М. Гуць в архіві Я. Головацького. Другий зошит Я. Головацького, що є продовженням першого, розшукав М. Шалата в архіві М. Шашкевича (див. «Радянське літературознавство», 1965, № 2; 1968, № 9).

і славу добрую стяжали?»⁴⁶. Те, що Шевченко називає Караджича по-переду Шафарика, про якого він знав дуже багато, якого оспівав у своїй творчості, свідчить, що він так само досконало знав і про діяльність Караджича.

На жаль, арешт, десятилітнє заслання не давали змоги Шевченкові ще докладніше познайомитися з діяльністю й творчістю Караджича. Але повернувшись до Петербурга, він знову згадав його. Про це свідчить «Подражаніє сербському» (4.05. 1860, II, 382). Про цей переспів існує дуже велика література, як з югославського⁴⁷, так і з нашого боку⁴⁸.

Нагадаємо, що Шевченко високо оцінив значення Караджича ще до арешту й заслання. Повертаючись з заслання, поет відвідав у Москві свого давнього друга О. Бодяньського й записав 18.03. 1858 р. в «Журналі»: «Вечером был у О. М. Бодяньского. Наговорились о славянах вообще и о земляках в особенности» (V, 213). Нема сумніву, що в цих розмовах згадувався й Караджич, з яким Бодяньський листувався ще на початку 50-х рр.⁴⁹. До переспівів пісень із збірника Караджича зверталися і російські поети А. Майков, М. Щербина⁵⁰.

Основою для переспіву Шевченка послужили дві пісні «Джевојка и конь момачки» (I, стор. 217, № 407) і «Будльанка джевојка и конь» (I, стор. 217—218, № 408). До речі, вони й опубліковані Караджичем поруч на одній сторінці. В обох піснях є два мотиви: сватання й розмова дівчини з конем. Перекладом назвати це не можна. Тому й Шевченко, як і в багатьох інших випадках, назвав свій вірш «подражанієм», тобто наслідуванням. До речі, мотиви ці є й у деяких інших піснях жіночого циклу в першому томі збірника Караджича. Запозичивши мотиви з сербської народної поезії, Шевченко передав їх засобами української народної пісні. Тому й «Подражаніє сербському» можна сміливо приєднати до тих, за виразом М. Рильського, шедеврів «жіночої» лірики, які свідчать про «незвичайну чутливість і ніжність начебто перевтіленого поета»⁵¹.

Виявом пошани вітчизняної наукової громадськості до Караджича є обрання його дійсним членом Одеського товариства історії та старожитностей на засіданні 22 січня 1842 р.⁵².

Обмежені певним розміром статті, ми змушені висвітлити дану тему лише в хронологічних межах життя самого Вука Караджича.

Українська радянська література, продовжуючи традиції класичного письменства в галузі перекладів сербської народної поезії, підносить їх на новий, ще вищий ідейно-художній рівень. У цій справі особливо значні заслуги належать поетові-академікові М. Рильському. Київ

⁴⁶ Шевченко Тарас. Повне зібрання творів у шести томах, т. VI. К., Вид-во АН УРСР, 1964, стор. 315. Далі посилання на це видання подаються в тексті скорочено.

⁴⁷ Недич В. Један српски мотив у Шевченка.— «Зборник Матице Српске за књижевност и језик», 1955, кн. 3, стор. 216—218.

⁴⁸ Айзеншток І. Я. «Подражаніє сербському» Т. Шевченка.— «Збірник праць восьмої наукової шевченківської конференції», 1960, стор. 96—104; Ющук І. П. Шевченкове «Подражаніє сербському».— «Радянське літературознавство», 1964, № 2, стор. 111—114; Прийма Ф. Я. Джерело Шевченкового «Подражанія сербському».— «Радянське літературознавство», 1964, № 6, стор. 54—59; Гуць М. В. Сербо-хорватська народна пісня на Україні. К., «Наукова думка», 1966, стор. 39—49; Айзеншток І. Я. «Подражаніє сербському».— «Шевченківський словник», II, стор. 119.

⁴⁹ Про це свідчить неопубліковане листування О. Бодяньського.

⁵⁰ Переклад М. Щербини з'являється в друку в другій половині 1860 р. Переспів Шевченка датований 4.V. 1860 р.

⁵¹ Рильський Максим. Поезія Тараса Шевченка. К., Держлітвидав, 1961, стор. 11.

⁵² Див.: Отчет... Одесского общества истории и древностей за 1901 год. Одесса, 1902. Приложение: Состав... Одесского общества истории и древностей в 1839—1902 годах, стор. 16. За цю довідку висловлюю вдячність Г. Д. Зленкові.

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ПРОПАГАНДА ІДЕЙ ВЕЛИКОГО ЖОВТНЯ НА ЗАКАРПАТТІ РЕВОЛЮЦІЙНОЮ ПІСНЕЮ

Вивчаючи історію революційної боротьби трудящих Закарпаття за визволення з-під гніту Австро-Угорщини, буржуазної Чехословаччини та хортівської Угорщини і возз'єднання краю з Радянською Україною, ми не можемо не звернути уваги на пропаганду ідей Великого Жовтня революційною піснею, яка у важких умовах утиску і терору виховувала трудящих, впливала на формування їх революційного світогляду, підіймала дух, надихала на боротьбу.

Відомо, з якою великою увагою ставився В. І. Ленін до «пропаганди соціалізму революційною піснею»¹. 1913 року він писав: «Комуна придушена..., а «Інтернаціонал» Потье розніс її ідеї по всьому світу, і вона жива тепер більше, ніж будь-коли». Далі він підкреслив, що Потье «залишив по собі справді нерукотворний пам'ятник. Він був одним з найвидатніших пропагандистів піснею»². У цьому ж році в статті «Розвиток робітничих хорів у Німеччині» В. І. Ленін писав про те, що ніякі поліцейські причіпки не могли перешкодити тому, що «в усіх великих містах світу, у фабричних селищах і дедалі частіше в хатинах батраків лунала дружня пролетарська пісня про близьке визволення людства від найманого рабства»³.

На Закарпатті особливо активна пропаганда соціалістичних ідей революційною піснею і поезією розпочалася після перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції. Вже 20 грудня 1917 року в ужгородській буржуазно-ліберальній газеті «Унгварі кезлень» («Ужгородські вісті») був надрукований вірш про Леніна — один із перших в закардонній пресі⁴.

Всесвітньо-історичному значенню Великого Жовтня присвячена «Руська пісня», яка виникла і побутовала на Закарпатті в перші по-революційні роки⁵. У ній говорилося про Велику Жовтневу соціалістичну революцію та її керівника Леніна, встановлення Радянської влади, націоналізацію фабрик і заводів, конфіскацію поміщицьких земель, здобуту волю («бідним засвітило сонце свободи»), рівність і

¹ Ленін В. І. Розвиток робітничих хорів у Німеччині.— Повне зібрання творів, т. 22, стор. 263.

² Ленін В. І. Євген Потье.— Там же, стор. 260—261.

³ Ленін В. І. Розвиток робітничих хорів у Німеччині.— Там же, стор. 263.

⁴ Дет. див.: Співак Б., Троян М. 40 незабутніх днів. Ужгород, «Карпати», 1967, стор. 24.

⁵ Дет. про неї див.: Мельник В. Історія Закарпаття в усних народних переказах та історичних піснях. Видавництво Львівського університету, 1970, стор. 155. Далі посилання на цю працю подаємо в тексті, зазначаючи тільки сторінку.— В. М.

братерство народів, що визволилися з-під гніту експлуататорів. У другій частині пісні звучить заклик до трудящих капіталістичних країн пробудитись і, взявшись за зброю, скинути експлуататорів, щоб на землі не залишився «ані один пан» (стор. 155).

Перемога угорської соціалістичної революції 1919 року знайшла відображення у революційній поезії і пісенності Закарпаття. Зокрема, у пісні «Через сиві Карпати» оспівувалося встановлення Радянської влади в Угорщині як наслідок впливу Великої Жовтневої соціалістичної революції. Пізніше в процесі побутування пісня зазнала ряду змін та переробок, в яких підкреслювалося значення революційних звершень робітників Будапешту та єднання українських і угорських робітників. Пісня закінчується показом впливу угорської соціалістичної революції на розгортання революційної боротьби трудящих Закарпаття, зокрема того, як місцеві червоногвардійці 1919 року «виганяли з краю австріяків, баронів і графів» й «свободою наділяли тих бідних руснаків» (стор. 156).

Після поразки угорської соціалістичної революції з'явився вірш «Винувники лиха»⁶, у якому відображена трагічна доля угорських робітників, що пролили кров у боротьбі з контрреволюцією. Автори цього твору не оплакували загибель революційних бійців, а роз'яснювали, що їх кров лилася передусім тому, що не було єдності трудящих.

Поряд з революційними побутувало багато пісень, переказів і легенд історичного і соціально-побутового характеру. На початку 20-х років з'являються й поширюються фольклорні твори про закарпатського народного месника Миколу Шугая, який загинув 1921 року. Пісні про нього вперше записав і прокоментував чеський письменник-комуніст Іван Ольбрахт у статті «Гори і століття». Всі вони характеризуються глибоким соціальним змістом, а в окремих з них під впливом ідей Великого Жовтня з'являються мотиви організованої боротьби, які намагаються використати страйкуючі робітники м. Хуста, як політичні лозунги («Слава Миколі Шугаю», «Шугай нас поведе!»)⁷.

Помітне місце серед революційних пісень 20—30-х років посідають нові колядки, які використовувалися для поширення революційних ідей і відображення боротьби з експлуататорами. Вони друкувалися у комуністичній і прогресивній пресі Закарпаття, а в дні релігійних свят, зокрема на Різдво, виконувались «колядниками» під хатами і в хатах робітників і селян. Серед них знаходимо створені на Радянській Україні червоні колядки, «що мали на меті революціонізувати молодь, відвернути її від релігійних і повернути до червоних колядок, у яких розповідалося про Жовтневу революцію і нове, вільне життя на радянській землі»⁸. Показова щодо цього колядка-переробка «Нова радість стала», що була поширена в 1920-х роках в селах і містах Радянської України, друкувалась у багатьох українських радянських пісенниках, звідки її передруковували прогресивні видання Західної України та Закарпаття. Так, у грудні 1928 р. її надруковано в Ужгороді⁹.

У «Святочному додатку» до «Працюючої молоді» була передрукована червона колядка «Ясна зірка», що співалася на мотив старої церковної колядки «Небо і земля». У процесі побутування на Закарпатті вона пропагувала соціалістичні ідеали Великої Жовтневої соціалістичної революції, яка, мов «ясная зірка», своїм осяйним промінням «весь світ освітила».

⁶ Календар «Правди» на 1921 рік. Ужгород, 1920, стор. 68.

⁷ Olbracht J. Hory a staletí. Kniha reportáží z Podkarpátska. Spisy Ivana Olbrachte, t. IX, Praha, 1956, стор. 105—112.

⁸ Дей О. Величальні пісні українського народу. Передмова до зб. «Колядки та щедрівки», К., «Наукова думка», 1965, стор. 33.

⁹ Див.: «Святочний додаток» до газети «Працююча молодь», 1928, 15.XII.

Під впливом ідей Великого Жовтня і соціалістичного будівництва в СРСР творці нових колядок прагнули передати в цій формі насамперед прагнення трудящих до волі шляхом боротьби за соціальне і національне визволення краю та возз'єднання його з Радянською Україною.

Великою популярністю серед масового виконавця на Рахівщині користувалась нова колядка «Ой зійшла зі сходу червона зірничка»¹⁰, що була складена хлопцями та дівчатами в с. Великому Бичкові. Її творці прагнули розбудити в закарпатському селянинові волелюбні почуття, воскресити в його пам'яті славні революційні традиції східних братів, закликали боротись за волю і ставати «під прапор Червоного Третього Комінтерну».

У 1926—1928 роках на Рахівщині виникла й широко побутувала революційна колядка «Наші панове, наші панове»¹¹, в якій виразно прозирали мотиви соціального протесту проти зла і насильства, що їх чинили чехословацькі, польські і румунські окупанти на загарбаних українських землях Галичини, Буковини і Закарпаття. Колядка підкреслювала справедливість класової і визвольної боротьби проти експлуататорів, передавала непохитну віру робочого люду в неминучість перемоги над гнобителями, що було співзвучне настроям та почуттям трудових мас і знаходило у них широкий відгук.

Досить характерна для пожевтневих революційних колядок пропаганда величі Радянської влади, як це ми бачимо у пісні «Наш спаситель родився»¹², що виникла у 1933—1934 роках і виконувалася під час Різдва на мотив колядки в селах Іршавського району. В ній народні співці, що виступили на боротьбу проти релігійного дурману, застерігали простих людей не славити народження спасителя-откупителя, який «їх здоров'я ізнебавля», а прославляти «Радвладу.., що на світі вже існує», де «слава тому, хто працює».

Подібними соціалістичними ідеями і революційним настроєм були сповнені й інші колядки та щедрівки, які активно перероблювалися на новий лад під помітним впливом творчої практики радянських піснярів, або створювалися на ґрунті реальних успіхів Країни Рад. Символ Радянської влади — червона п'ятикутна зірка не просто оспівувалася «колядниками», він часто був складовою частиною традиційного обряду колядування. Так, наприклад, співачка М. Матус, від якої була записана колядка «Ой зійшла зі сходу червона зірничка», повідомила: «Зробили-сьме велику зірку червену, радянський серп і молот там був змальований, усьо то начервено світилося, а ми колядували собі з тою зіркою»¹³.

Були й інші колядки — переробки різного смислового плану та спрямування. Зокрема, О. І. Дей записав колядку «Спаситель родився, люди його славлять»¹⁴, яка набула значного поширення в середині 30-х років на Закарпатті. Вона повідомляла про те, як чеська буржуазія гнобила трудящих краю, обкладаючи податками, такими великими, що їх не могла сплатити біднота, й ексекutori за несплату податків забирали в селян корів, телят, свиней тощо.

Класове чуття творців нових колядок підказувало відповідний вибір мотивів і образів на злобу дня, в яких вдало поєднувалася пропаганда ідей Великого Жовтня і популяризувались революційні виступи європейського і світового пролетаріату в 20—30-х роках. Прогресивні народні співці розглядали цей революційний рух як процес, що постійно розвивався, як рух опору всіх пригноблених і бідних європей-

¹⁰ Колядки та щедрівки, стор. 632.

¹¹ Там же, стор. 634—635.

¹² Там же, стор. 635—636.

¹³ Там же, стор. 771 (у примітках).

¹⁴ Там же, стор. 636.

ській і світовій реакції. Так, коли в 1935 році після історичного рішення VII конгресу Комінтерну компартія Чехословаччини взяла курс на створення єдиного антифашистського фронту, народна творчість одразу відгукнулася на це переробленими варіантами колядки «Дивная новина», які можна було почути десятками в кожному районі. Для наочності візьмемо варіант, який виник у 1937 році, де основна увага зверталася на «звірства в Іспанії» і «вбивства в Китаю»¹⁵, події, які в Закарпатті викликали народний протест і гнівне обурення.

У другій половині 30-х років комуністи Закарпаття створили нові пісні про боротьбу компартії за організацію національного фронту борців проти фашизму, за підтримку трудящих Іспанії у боротьбі проти фашизму тощо¹⁶. Характерні вже самі назви цих творів: «Привіт Радянському Союзові», «Здрастуй, Москва». У першій з них говорилося:

Народний фронт створити разом
Хай буде вашим всім наказом!..¹⁷

Серед робітничо-селянських колядок, що пропагували пролетарський інтернаціоналізм, спільні дії трудящих у боротьбі проти міжнародного імперіалізму, особливої популярності в 1936—1939 роках набула колядка «Іспанія в вогні» (стор. 168). В ній йшлося про участь закарпатських інтернаціоналістів на боці іспанських республіканців у боротьбі проти фашистів Франко, зокрема, в захисті Мадриду та інших боях «в Апенінських горах, в іспанських просторах».

Ці та подібні робітничо-селянські пісні, народжені у важких умовах панування чехословацького буржуазного режиму, пройняті класовою непримиренністю, незламною вірою в торжество правди і свободи, знаходили шлях до волелюбних сердець трудящих мас, набували широкого резонансу. Їх не можна було ні конфіскувати, ні заборонити — вони передавались із уст в уста комуністами, комсомольцями і тими, хто співчував їм, поширюючись із села в село, із міста в місто по всій Закарпатській Україні, сіючи на своєму шляху зерна ідей Великої Жовтня.

Разом з появою робітничо-селянських творів місцевих авторів на Закарпатті поширювались радянські революційні та пролетарські пісні. 24 квітня 1937 року в с. Олешнику Виноградівського району окружна жандармська управа конфіскувала революційний пісенник, упорядкований комуністами і віддрукований на друкарській машинці для поширення його серед робітників і трудящих мас селянства краю¹⁸.

Пісенник починається революційною піснею німецьких пролетарів «Комінтерн» («Заводи, повстаньте! Шеренги змикайте!»), яку на початку 20-х років переклав українською мовою Л. Зимний¹⁹. Вона проникла на Закарпаття 1925 року і швидко поширилася серед робітників і бідняцьких селянських мас краю. Пісня закликала пролетарів боротись «за справу свою», бути мужніми в бою і не забувати своїх братів, які голодні сиділи по тюрмах. Поява Радянського Союзу вселяла впевненість революційних бійців у можливості «розтрощити вщент фашистську гниль», підіймала дух і надихала на подвиги. Твір пройнятий ідеями животворного ленінського вчення, яке піднімало світ «на штурм капіталу».

¹⁵ Климчук М. Народно-революційна поезія Закарпаття 1920—1944 років. Літературно-художній альманах «Радянське Закарпаття». Ужгород, 1956, № 1, стор. 122.

¹⁶ Валега Ю. Літературне Закарпаття (двадцятих—тридцятих років ХХ століття). К., «Радянський письменник», 1962, стор. 88.

¹⁷ «Карпатська правда», 1937, 14.XI.

¹⁸ Закарпатський обласний державний архів (далі ДАЗО), ф. 9 с/2, оп. 2, од. зб. 621/арк. 53—65.

¹⁹ Див.: «Народ славить Леніна і Партію». К., 1968, стор. 147, 360.

Великою популярністю серед робітників Закарпаття користувалася італійська революційна пісня «Вперед, народ, йди»²⁰, український переклад якої на початку 20-х років здійснив Ю. Іванов-Меженко. В репертуар масового виконавця органічно увійшов як переклад оригіналу, так і його пізніша поетична версія, здійснена С. Пилипенком. Перша оспівувала величний образ «червоних лав», що символізував непереможну силу об'єднаного під революційним прапором міжнародного пролетаріату, й кликала його на «бій кривавий... до перемог»; друга була яскравою ілюстрацією, як із зміною суспільного ладу змінювався й історико-соціальний зміст творчості. У ній образи й мотиви проходили крізь призму реальних потреб соціалістичного будівництва і культурної революції в СРСР. Вона закликала трудящих Радянського Союзу «в шумкі заводи, де пломеніє радіндустрія», «на спільні ниви до колективів», радила йти «шляхом освіти, щоб краще жити, старе зломити», закликала вільні нації прямувати «кроком грізним до комунізму!». Одночасне побутування оригіналу і нової версії твору «Вперед, народ, йди» сприяло пропаганді революційних і соціалістичних ідей пісенними засобами.

У пісеннику знаходимо також варіант народної переробки революційної пісні «Шалійте, шалійте, скажені кати», первісний текст якої написав О. Колесса (музика А. Вахнянина)²¹. Вона викривала шалену лють буржуазії і її посіпак скажених катів-тиранів, що готували шпіонів, будували тюрми, кували кайдани проти робітників. Чорним силам реакції пісня протиставляла непохитну волю робітників до боротьби, кликала їх до бою з причененими на загибель світом експлуатації і соціальної несправедливості. Заклик до єдності всіх робітників (у яких «однакова воля»), маршовий ритм, оптимізм і непохитна віра в справедливість боротьби пролетаріату, — все це надало великої популярності пісні. З нею ходили трудящі на демонстрації, її співали під час майвок, в тюрмах, на мітингах тощо. На Закарпатті вона поширилася з початку 20-х років.

Особливо запам'ятовувався трудовому народу «Інтернаціонал»²² — найулюбленіша пісня нескорених, яку В. І. Ленін назвав «всесвітнім пролетарським гімном». «Ця пісня, — писав він, — перекладена всіма європейськими мовами. В яку б країну не попав свідомий робітник, куди б не кинула його доля, яким би чужинцем не почував він себе, без знання мови, без знайомих, далеко від батьківщини, — він може знайти собі товаришів і друзів по знайомій мелодії «Інтернаціоналу»²³.

На Закарпатті в повоєнну епоху поширювався той вільний переклад «Інтернаціоналу» українською мовою, який був здійснений напередодні Великої Жовтневої соціалістичної революції. У той же час серед угорського, чеського, словацького і румунського населення пісня побутувала їх рідними мовами.

Робітники усіх національностей підхопили цю пісню — пролетарський гімн, популярність якого зростала. Зазначимо, що на початку 20-х років, коли «Інтернаціонал» проник на Закарпаття, кількість комуністів, робітників, що його знали, становила щонайбільше кілька десятків. Всесвітній пролетарський гімн у кінці 30-х років знали десятки тисяч пролетарів Закарпаття.

Поряд з «пролетарським гімном» в містах і селах краю поширювались різноманітні художні переспіви «Інтернаціоналу». Серед них значної популярності набув «Дитячий Інтернаціонал»²⁴. Його написала

²⁰ ДАЗО, ф. 9с/2, оп. 2, од. зб. 621, арк. 54.

²¹ Див.: «Великий Жовтень і громадянська війна в народній творчості України». К., Вид-во АН УРСР, 1957, стор. 42, 378—379.

²² ДАЗО, ф. 9с/2, оп. 2, од. зб. 621, арк. 54—55.

²³ Ленін В. І. Євген Потьє. — Повне зібрання творів, т. 22, стор. 260.

²⁴ ДАЗО, ф. 9с/2, оп. 2, од. зб. 621, арк. 56—57.

(на основі тексту оригіналу) на початку 20-х років вихованка дитячого будинку ім. Т. Г. Шевченка на Харківщині Т. Карпова. Ця піонерська пісня перероблювалася й побутувала не лише на Закарпатті, але і в Чехословаччині²⁵.

Вміщений у пісеннику також і «Жалібний марш», що його написав російською мовою В. Г. Архангельський у 1900 р.²⁶ На Закарпаття український переклад проник на початку 20-х років, бо під час похорон комуніста Бодака в 1924 році його співали вже робітники хімзаводу Перечина як пісню прощання із загиблим товаришем. У 1927 р. «Жалібний марш» опублікували в комуністичному календарі²⁷.

Мелодія траурного маршу сумна, схвильована. Та незважаючи на траур і людський сум, пісня глибоко оптимістична. У ній немає й натяку на розпач і смиренну покірність. Навпаки, тема близької перемоги звучить у словах, кинутих експлуататорам:

Настане пора — і повстане народ,
І прапор підніме свободи,
Розкидає все, що гнітило його,
І скаже напасникам: «Годі!»

Поряд з «Жалібним маршем», мета якого — вшанувати мужність загиблих товаришів, запалити народні маси на продовження справи, за яку віддали життя народні герої, на Закарпатті побутувала і друга пісня цього плану «Умер ти в неволі» — переклад російської революційної пісні «Замучен тяжелой неволей»²⁸. Основним її мотивом є не оплакування померлого в неволі товариша, а оспівування прагнення його бойових товаришів «безжально катам відплатить».

У середині 20-х років репертуар революційних пісень Закарпаття поповнився «Варшав'янкою»²⁹, первісний текст якої написав В. Свенцицький 1883 року польською мовою³⁰. 1897 року Г. Кржижановський переклав її російською мовою і значно переробив текст³¹. Українською мовою пісня з'явилась у часи революції 1905 року в перекладі з російської. Цей варіант проник на Закарпаття і зайняв тут чільне місце серед революційних пісень.

«Варшав'янка» («Хмари зловісні нависли над нами») кликала всіх до бою з ворогами трудящих, викривала ненависних тиранів, проти яких «люд весь робочий» мав ударити грізно і сміливо, щоб «зруйнувати усі трони» і ненависні корони «ногами стоптати». Вона закликала пролетарів до єднання у боротьбі проти «всіх ворогів».

Ще глибше ідея єднання робітників у боротьбі проти тиранії розкривається у пісні «Червоний прапор»³², яка широко побутувала зокрема серед робітників Ужгорода, Мукачева, Сваляви, Берегового, Хуста, Великого Бичкова і Перечина. Виникла вона 1881 року. Текст написав польською мовою Б. Червінський³³. Напередодні революції 1905 р. Г. Кржижановський зробив її переклад російською мовою. Українською мовою цю пісню співали під час революції. Переклад здійснив Б. Грінченко.

Пізніше ця революційна пісня зазнала нових переробок і в одному з рідкісних варіантів побутувала на Закарпатті. За своїм змістом вона підносила ідею світової революції, ідею єднання пролетарів усіх

країн під «червоний прапор», згуртовувала їх на боротьбу проти світового капіталу; разом з тим пісня своєрідно продовжувала і розвивала мотиви та ідеї твору Б. Червінського. Вона починалась показом тяжкої долі робітників у капіталістичному світі, кликала «без вагання» «до бою» під прапором червоним, що символізував революційний порив і непереможну ходу світового пролетаріату до кращого майбутнього. У ній на перший план було висунуто завдання: «насильства лад щоб зруйнувати» і «всесвітнім правити добром», навчитись «спільно працювати і споживати все гуртом». Про велику популярність цієї пісні свідчить той факт, що 1932 року рекрути із сіл Буштина і Теремлі Тячівського району під час відправки їх в чехословацьку армію співали «Червоний прапор» та «Інтернаціонал»³⁴.

Поряд з творами, які пропагували образ червоного прапора, на Закарпатті у пожовтневу епоху велике поширення здобув «Червоний марш»³⁵, який оспівував об'єднаних «в залізні полки» робітників, селян і солдат, що звільнили свій край від ворогів у дні Великого Жовтня. Характерним для цього маршу було те, що він пропагував солідарність пролетарів «далеких держав» з робітниками Радянської Росії, показував підтримку завоювань Жовтневої революції тими, «хто давно покохав тую волю», в ньому говорилося, що в умовах існування соціалістичної держави поневолені в капіталістичних країнах не хочуть бути рабами.

На початку 20-х років своєрідного агітаційного звучання набула пісня «Ми робітники»³⁶, відома й на Буковині³⁷. У Закарпатті зустрічаємо кілька варіантів її. Опублікована вона вперше³⁸ 1921 року в календарі «Правди». Основна ідея твору — показ сили і могутності робітничого класу, який ненавидить «панське ярмо», необхідності єднання старших і молодших поколінь пролетарів у боротьбі, відображення готовності революційних бійців віддати за волю життя і вести боротьбу до переможного кінця.

Другий варіант цієї робітничої пісні, що його вміщено в революційному пісеннику Закарпаття, так само показує значення класової боротьби пролетаріату, непохитної рішучості вести боротьбу проти панського ярма, щоб помститися «за гірку зневагу» і здобути «волю трудящим, скривдженим...». У процесі усного побутування ця пісня зазнала різної художньої інтерпретації, про що свідчать дещо відмінні рядки в усіх трьох варіантах.

Гаряче любили трудящі Закарпаття прекрасну народну переробку однієї з перших у Росії революційних пісень «Сміло, товариші, разом»³⁹, яку написав 1897 року Л. П. Радін⁴⁰. Повністю зберігши ритміко-інтонаційний малюнок твору, автор переробки В. Бобинський 1920 року⁴¹ вписав сюди слова, що відобразили нові умови боротьби і прагнення трудящих. Варіант Бобинського закликав трудящих Поділля й Карпат об'єднатись у повстанські загони і не складати зброї до повного звільнення рідної землі: адже найвищим наказом борцям за волю в пожовтневу епоху став «влади Радянської стяг».

Своєрідного агітаційно-пропагандистського спрямування у пожовтневий час на Закарпатті набула пісня «Туман яром котиться»⁴², що

²⁵ Березовський І. П. Українська народна творчість (20—30 роки ХХ ст.). К., «Наукова думка», 1973, стор. 29.

²⁶ Великий Жовтень і громадянська війна в народній творчості України, стор. 380.

²⁷ Робітничо-селянський календар «Карпатської правди» на 1927 рік. Ужгород, 1926, стор. 38.

²⁸ ДАЗО, ф. 9 с/2, оп. 2, од. зб. 621, арк. 59—60.

²⁹ Там же, арк. 56.

³⁰ Великий Жовтень і громадянська війна в народній творчості України, стор. 377.

³¹ Там же.

³² ДАЗО, ф. 9 с/2, оп. 2, од. зб. 621, арк. 57—58.

³³ Великий Жовтень і громадянська війна в народній творчості України, стор. 377.

³⁴ «Карпатська правда», 1932, 16.Х.

³⁵ ДАЗО, ф. 9 с/2, оп. 2, од. зб. 621, арк. 58—59.

³⁶ Там же, арк. 57.

³⁷ Великий Жовтень і громадянська війна в народній творчості України, стор. 57, 380.

³⁸ Календар «Правди» на 1921 р., стор. 69.

³⁹ ДАЗО, ф. 9 с/2, оп. 2, од. зб. 621, арк. 58.

⁴⁰ Пісні та вірші революційного підпілля Західної України. К., «Наукова думка», стор. 16.

⁴¹ Великий Жовтень і громадянська війна в народній творчості України, стор. 11, 383.

⁴² ДАЗО, ф. 9 с/2, оп. 2, од. зб. 621, арк. 60—61.

з'явилася тут 1926 року⁴³ як переробка із старої народної пісні «Та туман яром котиться, гулять хлопцям хочеться». Від першого до останнього рядка нової версії проходить могутній заклик перебудувати світ на справедливих, соціалістичних засадах.

Одним з щедрих джерел поповнення революційного пісенного фольклору Закарпаття в 20—30 роках стали комсомольські та молодіжні пісні Радянської України. Частина з них міцно увійшла до масового народнопісенного репертуару трудової закарпатської молоді. Значного поширення на Закарпатті набула в ці роки пісня «Поспішайте, комсомольці»⁴⁴, що співалася на мелодію «Зібралися всі бурлаки». Вона знайомила з новим життям, з трудовими буднями радянських комсомольців, що почали «волю будувати».

Широкого визнання і популярності набув у ті роки «Комсомольський гімн», або «Комсомольський марш»⁴⁵, що розкривав важке життя молоді в умовах капіталізму і закликав підняти прапор боротьби «за робітничий лад», щоб разом з батьками «будувать Країну вільних Рад».

В умовах панування чехословацької буржуазії, коли одним з важливих завдань була комуністична пропаганда і агітація серед молоді для якомога повнішого залучення її до революційної боротьби, почали створювати нові, відповідні потребам часу, пісні. В революційному пісеннику Закарпаття знаходимо пісню «Про газети»⁴⁶, що поетичними засобами критикувала ту молодь, яка не читала газет і не знала, що робили «на світі пани». Вона не знала, хоч чула, як у Польщі бідували «брати галичани в ярмі», «як німці — робочі, не маючи моци», конали «в німецькій тюрмі». Не знала, як справи рішали «працюючі з'їзди в Кремлі», уяви не мала, що діялось «у рідній землі». Тому пісня закликала читати газети, передплачувати «Молодий більшовик», щоб навчатись «умом повертати», «життя розбирати», «до чого раніш не привик».

Грізно звучали на Закарпатті в той час пісні про відомого народного месника Поділля Устима Кармалюка, зокрема пісня «За Сибіром сонце сходить»⁴⁷ і шевченківський «Заповіт» — «Заповідь»⁴⁸. Перша побутувала в оновленому варіанті, де наголошувалося, що боротьба бунтарів-одинок — це пройдений етап народно-визвольної боротьби, який, однак, не пропав даром. На тлі справедливої боротьби Кармалюка повніше вимальовувалися образи нових революційних бійців, сила яких в єдності дій, в інтернаціональній солідарності. «Заповіт» Т. Г. Шевченка своєю революційною наснагою допомагав трудящим зрозуміти, що їх воля може бути здобута тільки в боротьбі.

Окремі революційні твори спрямовувалися проти духовних пастирів. Широко побутувала пісня «Наш піп не спить і не дримає»⁴⁹. Її невідомі автори у пісенній формі поєднували антиклерикальну й антикуркульську пропаганду.

Завершують революційний підпільний пісенник Закарпаття російські героїчні та робітничі пісні. Серед них «Марш Будьонного»⁵⁰ і «Там вдали за рекой»⁵¹ — твори часів громадянської війни. Усі вони побутували в селах і містах краю російською мовою, що пояснювалося органічністю, нерозривністю історичних і культурних зв'язків, що здавна склалися між Закарпаття і трудящими Росії.

⁴³ Див.: «Карпатська правда», 1927, 12.II.

⁴⁴ ДАЗО, ф. 9 с/2, оп. 2, од. зб. 621, арк. 61—62.

⁴⁵ Робітничо-селянський календар «Карпатської правди» на 1927 рік, стор. 55.

⁴⁶ ДАЗО, ф. 9 с/2, оп. 2, од. зб. 621, арк. 59—60.

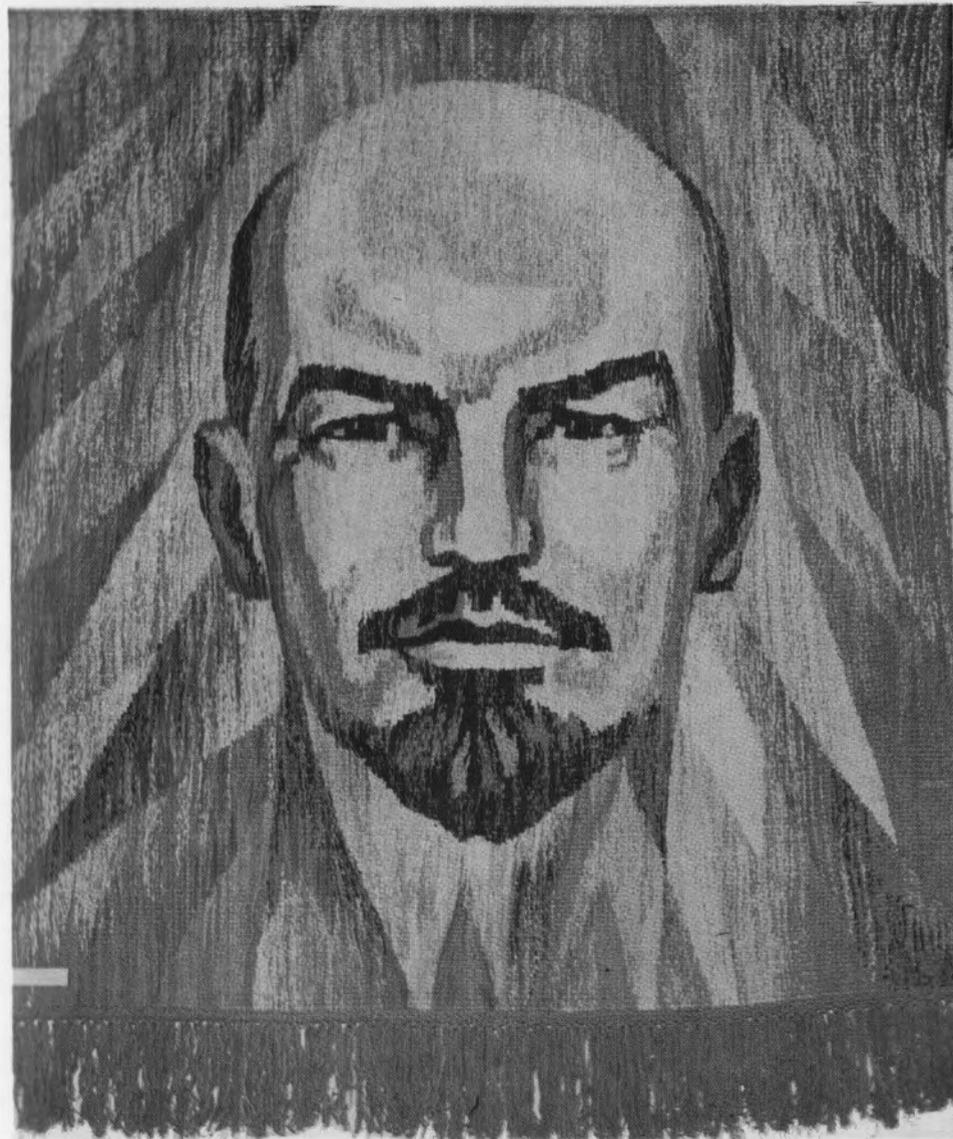
⁴⁷ Там же, арк. 60—61.

⁴⁸ Там же, арк. 61.

⁴⁹ Там же, арк. 62.

⁵⁰ Там же, арк. 63—64.

⁵¹ Там же, арк. 64.



Н. С. Герц. В. І. Ленін.
Гобелен. Вовна, ткацтво.
Мукачів Закарпатської області, 1977.
Фоторепродукція Л. О. Чоботька.



М. Ф. Походенко. Килим.
Вовна, ткацтво. Київ, 1974.
Фоторепродукція О. А. Сланка.

Після розпаду буржуазної Чехословаччини в умовах панування хортівського режиму на Закарпатті угорський уряд ставив дедалі більше перепон пропаганді ідей Великого Жовтня революційною пісню. Але ніщо не могло перешкодити революційній агітації і пропаганді піснями засобами. На зборах, явочних квартирах, майках звучали вже відомі і створювались нові пісні та вірші революційного підпілля. Особливого поширення набули в цей час вірші пролетарського поета Закарпаття Дмитра Вакарова, який гнівно затаврував терор угорських фашистів.

Зводять тюрми і казарми,
щоб корився рідний край.
На село по два жандарми,
а читальні — не питай...⁵²

Крім пісень, що викривали кривавий фашистський терор, широко побутували пісні про організацію руху опору на Закарпатті. У них, зокрема, оспівувалася участь закарпатців у складі Першого чехословацького корпусу, Радянська Армія, визволення краю від фашистських загартників і воз'єднання його в єдиній сім'ї радянських народів.

Пісні, які пропагували ідеї Великого Жовтня на Закарпатті в 20—30-х і першій половині 40-х років відіграли винятково важливу роль у боротьбі трудящих краю за своє соціальне визволення, за побудову нового суспільства.

В. М. МЕЛЬНИК

Запоріжжя

⁵² Вакаров В. Вибрані поезії. К., «Радянський письменник», 1957, стор. 5.

НАРОДНА ЛЕГЕНДА В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ПРО Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Ім'я Тараса Шевченка стало легендарним ще за його життя. Про створення в народі різного роду легенд і переказів про поета свідчать його сучасники. «В окрестностях Михайлової гори, — писав Шевченкові М. Максимович, — оставили Вы о себе живейшие и самые сердечные воспоминания. А на правой стороне Днепра Вы стали лицом мифическим, о котором идут уже баснословия и легенды, наравне с преданиями старых времен»¹.

Ф. Лобода, земляк і знайомий поета, у своїй статті «Короткочасне знайомство мое з Т. Г. Шевченком і мої про нього спогади» так згадує про одну із таких легенд: «Під час канікул я опинився чомусь у Києві, а не в батьків; опинився тут і Тарас Григорович, приставлений сюди під арештом черкаським справником Табачниковим після катехізації з зернами, вчиненої Тарасом в якійсь корчмі...»².

Згадана тут «катехізація із зернами» — це одна із найпоширеніших легенд про Т. Г. Шевченка. Великий Кобзар виступав у ній як розповсюдник революційних ідей серед селян. Метод пропаганди Шевченка зводився до такого простого засобу. Він клав одну зернину на стіл і говорив: «Це буде цар». Навколо клав ще кілька зернят: «А це міністри». Дальші кола зернят були: генерали, пани та їх посіпаки. Потім, висипаючи їх жменею зерна, говорив: «А це ми, народ. Знайдіть мені царя і всіх отих панів!»

¹ Листи до Т. Г. Шевченка. К., «Дніпро», Вид-во АН УРСР, 1962, стор. 167.

² «Спогади про Шевченка». К., Державне видавництво художньої літератури, 1958, стор. 49.

Варіанти цієї легенди про Шевченка, що переходила з уст в уста, набуваючи щодалі виразнішого змісту і різноманітної художньої форми, були зафіксовані мемуаристами та фольклористами ще в середині XIX ст. Один із таких варіантів уперше був опублікований в польському демократичному журналі «Пшегльонд Жечі Польських» (1859), що видавався в Парижі. Отже, легенда про Шевченка побутувала не тільки на Україні, а й далеко за її межами. Маючи нескладний, але завершений сюжет, просту поетичну форму викладу основної ідеї, вдалу метафоричність і образність, вона привернула увагу не тільки видатних вчених і літературознавців, а й багатьох художників слова: поетів, прозаїків і драматургів.

У попередніх наших статтях вже йшлося про те, як була використана легенда про Т. Г. Шевченка в українській поезії і художній прозі³. Мета даної статті — розглянути, як використовувалася ця легенда в українській драматургії. Вона привернула увагу драматургів як джерело знань про народ та життя поета, як взірць яскравого і переконливого художнього зображення. Більшою чи меншою мірою вони використали легендарний матеріал у своїй творчості. Характерним прикладом тут може бути п'єса Андрія Макаренка «Нескорений», у якій драматург, модифікуючи легенду про Шевченка, вписує її до першої дії третьої картини, де починається зав'язка твору і цим самим приковує увагу глядачів до головного персонажа драми. Взавши народну легенду, Макаренко підходить до неї як митець слова, створює на основі її сюжету по суті новий оригінальний твір, знаходить нові художні засоби зображення. Шевченко — головний герой драми — під час своєї бесіди — «катехізації» бере за приклад не рослинні зерна (що характерне для усних варіантів легенди), а користується камінцями і піском. Саме цим та ще використанням мотивів казок Сходу надає драматург своєму твору певного місцевого колориту. Таким чином, легенда в умовах казахських степів, де відбувається дія, набула більшої здатності впливати на слухачів, але залишилась такою ж простою, правдоподібною, переконливою, як і в інших варіантах. З допомогою камінців і піску, що стали за приклад, Шевченко, як і на волі, продовжував пропагувати революційні ідеї серед солдат царської армії. Пригадаймо закінчення цієї сцени в п'єсі А. Макаренка:

«Шевченко. Тоді сказав мені отой старик: «Ти можеш, сину, знайти, побачити отого хана, отих панів властителів?» І я, браття, не знайшов... Я не побачив!.. Морський пісок їх поховав... Всіх задушив!..

Солдати (Пошепки). Немає! Зникли!

Високий солдат. Щезли!.. Побий їх горою!

Хом а (роздумливо). Чого тільки не може вдіяти народ?!

Високий солдат (зворушений, каже Шевченкові). Мудру казку склав, Григоричу... Ой мудру! ⁴»

Наведений уривок п'єси, коли порівняти, нагадає нам той варіант народної легенди, яким скористався Андрій Малишко, пишучи своє «Оповідання Кобзаря»⁵. Різниця тут лише в тому, що в Малишка Шевченко оповідає легенду кріпакам, яку він почув від сліпого кобзаря, у Макаренка ж поет розповідає солдатам те, що він чув від мудрого старика; в першому випадку засобом унаочнення служить кукіль і пшениця, у другому — камінці і пісок-щирець, що символізують різні верстви суспільства. Подібний варіант легенди, до якого звернулись поет і драматург, можна знайти у збірнику «Т. Г. Шевченко в народній творчості». (1940).

Крім того, уривок драматичного твору дає нам можливість просте-

³ Див.: «Народна творчість та етнографія», 1974, № 2; 1976, № 2.

⁴ Макаренко Андрій. Нескорений.—Зб. «І мене в сім'ї великій...». К., Держлітвидав, 1961, стор. 260—261.

⁵ Малишко А. Віщий голос поета. К., «Радянський письменник», 1961, стор. 11.

жити, як автор працював над фольклорним матеріалом, глибше заглянути в його художню майстерню, творчу лабораторію. Макаренко, як бачимо з цитати, досить вміло і своєрідно драматизував легенду-бувальщину, надав їй більшої казковості, увівши такий вигаданий образ, як хан Бурхан, замість царя, значно розвинув сюжетну канву та окремі її мотиви, знайшов інтригуючий спосіб розповіді, наблизив до умов життя, збагатив цікавими поетичними образами, епітетами, метафорами. Все це певною мірою поглибило ідейний зміст твору, надало йому більшої художньої сили. Пануючі верстви, від вищого до нижчого, подані автором по ранжиру, як і в сатиричній поемі Шевченка «Сон», але конкретніше: тут і поліцмейстери, і жандарми, і тюремники, що дуже рідко знаходимо в записах легенди. Сама розповідь, метод подачі матеріалу пов'язані з дією. Шевченко не лише сам унаочнює розповідь; у цьому дійстві беруть активну участь багато солдат.

Хоча легенда подана на початку п'єси, але вона наче освітлює весь твір, надаючи йому героїко-романтичного звучання. Прикладом може бути місце в п'єсі, де Шевченко зустрічається з царем, який хоче примусити поета зректися своїх революційних поглядів.

«Цар Микола. Змирись! Підпиши зречення, — або ж умреш!

Шевченко. Не в'єш... Я — не один, нас незчисленні тисячі, як цього щирцю морського... Вже скоро буде правий суд!

Далеко за морем палахкотять блискавки.

Поглянь на захід!.. Он вже за Сеною, над Тібром, над Дунаєм палахкотять заграви!.. То народи вільнолюбні запалили вогнище свободи! Згорять у них ваші батоги, корони і престоли»⁶.

Шевченко, як бачимо, не змінив свого характеру борця-революціонера навіть під загрозою смерті, якою цар його лякав, і відповів йому майже так, як говорив і солдатам («Я — не один, нас незчисленні тисячі, як оцього щирцю морського...»). Отже, легендарний матеріал, почерпнутий із джерела народного, дав можливість драматургові виразніше змалювати образ Шевченка, показати його мудрість і мужність, революційну наснагу і незламність характеру. Особливо глибокого символічного значення і узагальнення набуває в п'єсі образ морського щирцю, в якому уособлюється трудовий народ. Варто підкреслити і те, що драматург використав фольклорний матеріал, «перепустивши» його через творчу уяву, вдало поєднав з власним текстом твору.

Крім такого творчого переосмислення легендарного матеріалу, драматурги іноді користуються способом безпосереднього його застосування, коли форма фольклорного твору лишається в основному незмінна, лише певною мірою опрацьована і художньо збагачена. Цим способом непогано скористався Юрій Костюк у п'єсі «Думи мої...» (перша назва — «Слово правди»), в якій показане життя і діяльність великого Кобзаря. Драматург звернувся до того ж народного варіанту легенди, що й Макаренко, але опрацьовав його по-своєму: подав у реальнішому плані, дещо домислив, драматизував, тісно поєднавши з сюжетною лінією п'єси. Він показує, як, ходячи по селах, Шевченко відкрито говорить людям, щоб не корилися панові, не йшли на панщину. А коли він зайшов у шинок, шинкаря, підслухавши його розмову, донесла панові Білозеру, сказала, що якийсь «прохожий чоловік баламутить кріпаків». Пан вирішив його затримати і передати в руки жандармів. Шевченко ж, не відаючи про це, сидів за столом і продовжував розмовляти з кріпаками та народним кобзарем, радив, як позбутися тяжкої долі. Потім, вийнявши з кишені кілька зернят пшениці, сказав:

«А щоб зрозуміло усім було, я вам краще покажу. (Показує на долоні). Що це таке?

2-й кр і п а к. Пшениця.

⁶ Макаренко Андрій. Нескорений, стор. 289.

1-й кріпак (бере одну зернину, пробує на зуби). Добра пшениця. Шевченко (витає з другої кишені одну зернину і кладе на стіл). А це що таке? <...>

Кобзар. Якщо то посередині цар, то навкруги нього вже напевне царенята <...>

Білозер (сам до себе). Мм-да...

Шевченко. Так, це губернатори всякі, поміщики та інше зілля, що землю засмічує. Тепер дивіться... (І висипав поруч розкладених зерен зілля повну кишеню пшениці на стіл). Бачите яка гора пшениці! Та це ж зерно — одне в одне. Це народ. Громада. А громада — великий чоловік. Як підніметься гуртом, то геть зітре з лиця землі всяке зілля — і царів-псарів, і панів-людоїдів!»⁷

Ю. Костюк теж не удався до механічного запозичення фольклору, він перосмислив легендарний матеріал, зробив з нього цікавий сплав, нову літературну цінність. Такий підхід до уснопоетичної творчості зумовлений не тільки життєвим і художнім досвідом, а й манерою письма автора, його характером і світобаченням. Драматург не користується, як Макаренко, розгорнутою схемою у подачі старшин, виставляє вужче їх коло, зате вдало поєднує мудрість і героїзм поета-бунтаря, відтворюючи його революційні дії в типових обставинах тогочасної дійсності. Образ Шевченка поданий на широкому історичному руслі і трактується як образ народного героя, захисника всіх знедолених, що бажать скинути панське ярмо. Шевченко, ходячи поміж простими людьми, активно захищає їх інтереси, навчає, гуртує, кличе до боротьби за своє визволення. Поділяючи суспільство на стани і класи, драматург намагається якомога яскравіше підкреслити соціальну загостреність, надати явищам типовості та ширшого узагальнення. Все це допомогло йому використавши легенду, майстерно написати третю картину в третій дії, яка стала кульмінаційною точкою в розгортанні сюжету. Завдяки цьому постать поета набула особливої привабливості та ідейної виразності.

Нове вносить Юрій Костюк і в кінцівку народного твору. Шевченко не зміщує зерна, не присипає пшеницею кукіль, а користується порівнянням кількох зернин гіркою зілля з купою добірної пшениці, даючи можливість глядачеві домислити, в кого більше сили: у царя з його світою, а чи в робочого люду. Вдало знайдена деталь, наприклад, «гірке зілля», в якому підкреслюються смакові якості, допомагає авторові узагальнювати окремі явища, розкрити їх класову суть. Досить характерні для автора і такі слова, що їх він вкладає в уста поета: «царі-псарі», «пани-людоїди», «головіні посіпаки», «всяке зілля» та ін.

Своєрідно відтворює легенду про Шевченка Сава Голованівський у віршованій драмі «Поетова доля». Малюючи образ Шевченка і наголошуючи на його популярності в народі, драматург трохи звужує рамки усного твору, фабула подається скорочено, сюжет не розгорнутий, але вносяться й нові компоненти, дещо змінюються обставини, в яких доводилось поетові вести пропаганду. Дія, як і в більшості варіантів легенди, відбувається в корчмі, де Шевченко зустрічається з чумаками, веде з ними розмову про панське ярмо і панів, яких давно треба зачепити «гачком за реберце, мов відерце». А щоб відповісти на питання, як позбутися панів, поет удається до всім зрозумілого прикладу.

«Вийнявши з кишені жменю пшениці, кладе одну зернину на стіл перед чумаками.

«Ось одна зернина:

Це буде цар... А от оці... отак,
Поблизу трону — будуть генерали...

Пауза. Він старанно розкладає «генералів»,
чумаки уважно слухають.

⁷ Костюк Юрій. Слово правди. К., «Мистецтво», 1955, стор. 58—59.

А оце, скажімо, це поміщики,
Пани і всяка шляхта... Тут між ними
І пан ваш є... А це — це ми, народ!

(Цілу пригорщу висипає на стіл)

Знайдіть ви тепер — царя з панами!»⁸

Далі драматург розвиває думку про те, хто сильніший і що гнобителів значно менше, ніж трудового люду. Йх, нелюдів, як каже Шевченко, набереться хай: «Десяток? Сотня? Тисяча? А нас — нас море, чумаченьки, і нема межі нам, як у моря берегів». Голованівський, переказавши легенду на віршовану мову, крім ремарок, додає дещо й своє, наприклад, «Пани і всяка шляхта... Тут між ними і пан ваш є», щоб звернути більшу увагу чумаків; або вдається до таких засобів художнього зображення, як порівняння: царя й панів порівнює з пацюками, а силу народу — з морем, що надає легенді нових рис, виразнішого звучання. Отже, легендарний матеріал, ставши невід'ємною частиною твору, цілком підкорений задумові автора і подається як дійсна подія, без якої б образ поета-борця за щастя поневолених не був би таким яскравим.

У драматичному доробку присвяченому Шевченкові, спостерігаються й такі твори, в яких сюжет легенди про Великого Кобзаря використано без належного художнього вмотивування, органічного зв'язку з текстом нового твору. Як мені здається, це можна помітити у драматичній поемі Миколи Негоди «Дума про Кобзаря». Тут автор без тісного логічного зв'язку з дією переносить відомий варіант легенди до свого твору. При цьому він вкладає її не в уста головного героя, а подорожних селян.

«2-й селянин:

Про всі потреби наші розпитав,
Все, кажуть, вислухав, тоді й питає:
Не знаєте хіба, що вам робить?
А дайте покажу.

Набрав він жита жменю,
Пшениці пучку. Жито, — каже, — ви,
Пани — пшениця. І накрив те зерно.
От що зробити треба, — він сказав.

Голоси:

І ми це саме чули, їй же богу.
Мошенський чоловік нам це казав»⁹.

Не можна сказати, що у переказ легенди автор нічого не вніс свого. Крім того, що він поданий у віршовано-драматичній формі, тут дано новий початок і кінець, де підкреслюється, що цей народний твір, переходячи з уст в уста, робив Шевченка особою легендарною ще за його життя, збуджував і піднімав дух покріпаченого селянства, кликав його до боротьби з панщиною. Але драматург не розвинув сюжетну лінію легенди (навпаки, він її скоротив), не увів у дію, не показав, а констатував, передав схему, яка не розкриває характеру, не дає повного уявлення про поета-борця, палкого проповідника визвольних ідей. Привертає увагу схематизм оповіді та нелогічність слів: «Набрав він жита жменю, пшениці пучку. Жито, — каже, — ви, пани — пшениця. І накрив те зерно». Яке зерно і чим накрив — важко зрозуміти. Невідомо, де і на чому подається приклад поетом. Немає повноти картинного зображення. Нам, наприклад, відома більшість текстів записів легенди, але в жодному з них не знайти такого прикладу, де б зерна пшениці уособлювали лише панів. Здебільшого панів, царів та їх посіпак символізують насіння кукілю, погане зілля, якого треба позбутися, а чисте добірне зерно пшениці — трудовий народ, непереможна сила. Всім нам відомий народний вислів: «Він не здатний відділити кукіль від пшениці».

⁸ Голованівський Сава. Драма. К., «Радянський письменник», 1958, стор. 104.

⁹ Зб. п е с «І мене в сім'ї великій...». К., Держлітвидав, 1961, стор. 466.

У переказі ж Негоди, використаному в творі, протиставиться не кукіль пшениці, а жито пшениці. Можливо, що автор почув не зовсім вдалий переказ про Шевченка і, гаразд не осмисливши, майже механічно переніс його до свого твору.

Підсумовуючи розгляд використання народної легенди в творах про Шевченка, можна зробити такі висновки: по-перше, всі згадані драматурги один і той же матеріал використовували по-різному, в залежності від задуму, талановитості і творчого досвіду; по-друге, звертаючись до легенди, автори п'єс прагнули підкреслити головні риси характеру героя, відтворити правдивий і типовий образ поета-революціонера, борця за волю; по-третє, народна легенда про Шевченка, маючи глибокий філософський зміст і просту, всім зрозумілу поетичну форму, модифікуючись і переосмислюючись, певною мірою збагатила арсенал ідейно-художніх засобів драматургії. Ми не ставили собі завданням вичерпати повністю матеріали, що стосуються даної теми. Подібних прикладів переосмислення легенди можна було б навести значно більше, але й ті, найбільш типові, що подані тут, дають нам можливість скласти певне уявлення про те, як використовується фольклор у радянській драматургії, зокрема в тих п'єсах, які присвячені життю і творчості Великого Кобзаря.

Д. О. КУШНАРЕНКО

с. Попівка, Сумська область

ДЕЩО ПРО ЗАСАДИ ЕТНОГРАФІЧНО-НАУКОВОЇ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Уважне ознайомлення з епістолярною спадщиною та оповіданнями біографічного характеру І. Я. Франка допомагає нам глибше зрозуміти джерела пізнання вченим і письменником нужденного життя селянства Галичини кінця XIX—початку XX ст. Дожовтневий розвиток етнографічної думки на Україні, зокрема в Галичині,— це складний період пошуку і наукового визначення як самого предмету етнографії, так і об'єктів її вивчення. Адже при розгляді стану тогочасної етнографії ми натрапляємо на ототожнення таких наукових термінів, як етнологія, фольклор, народознавство, які часом визначалися загальним терміном етнографія. Сюди ж відносили й виключно фольклорний матеріал. Тому сучасне визначення етнографії¹ як галузі історичної науки про побут і культуру будь-якого народу не збігається з тогочасним поняттям. На наш погляд, це зумовлено тим, що буржуазні вчені вважали етнографію суто описовим фіксуванням процесів побуту і культури, в даному випадкові українського народу. Етнології ж вони відводили роль науки, яка мала існувати за рахунок етнографічних матеріалів. Тому не дивно, що сторінки тогочасної української періодики здебільшого заповнювались працями описового характеру. Лише Іван Франко та очолювана ним група вчених з етнографічної комісії Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові вела боротьбу за нову, наукову етнографію, яка б досліджувала питання духовної та матеріальної культури, побуту українського народу. Вони також прищеплювали дослідникам вміння наукового, критичного, історико-порівняльного аналізу й оцінки праць своїх колег.

Іван Франко, як і Володимир Гнатюк, залишили в спадщину, крім суто наукового доробку, чимало рецензій, які можна розглядати як

самостійні наукові дослідження. Їхня вимогливість до рецензованих праць може бути зразком і для сучасних рецензентів.

Для радянських дослідників етнографії українського народу важливо, що в усіх наукових роботах того періоду, а також у замітках дописувачів є певна кількість фактичного матеріалу. Завдяки зіставленню окремих даних сучасні етнографи можуть зробити цікаві спостереження стосовно специфічних рис, якими відзначався побут тогочасного села і міста. Такими даними не оперувала жодна з наук. Етнографія користувалася із зрозумілих об'єктивних причин методом стаціонарного, польового дослідження. Наприклад, при розв'язанні істориками важливого питання процесу розкладу родового ладу і виникнення сільської поземельної общини важливе значення мають зібрані етнографами відомості про існування в українського народу великої сім'ї на всій його етнографічній території у XVIII, а в окремих випадках навіть наприкінці XIX століття. Цими питаннями цікавилися етнографи І. Франко, О. Франко, І. Луцицький, В. Охримович, М. Зубрицький² та інші.

Етнографічні матеріали з деяких сіл свідчать про цікаві процеси, які відбувалися в побуті окремих територій України за умов загального розвитку капіталізму; проте подекуди спостерігалися ще залишки елементів феодально-кріпосницької системи з притаманними їй рисами в духовній та матеріальній культурі. Ми знаємо, що Франка-дослідника ніколи не задовольняло лише фіксаторське нагромадження етнографічного матеріалу; він теоретично розв'язував складні питання побуту—сімейних стосунків, взаємодії з соціальними та економічними умовами життя.

Безпосередні дитячі та юнацькі спостереження, активна участь у виробничих процесах і громадському житті селян-хліборобів, селян-ремісників розкрили перед майбутнім дослідником справжній економічний стан їх родин, специфіку сімейного укладу, рівень культури, процес формування досить складної, своєрідної селянської психології.

В одному з листів І. Франка до М. Драгоманова, датованому 22 квітня 1890 року, є важливі для етнографів рядки, що засвідчують документальність його оповідань. «Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як то кажуть, перемірив власними ногами»³.

Всю літературну і наукову творчість Івана Франка можна окреслити як глибоке пізнання ним суспільно-політичного і мистецького життя тогочасної Галичини, Наддніпрянської України, Росії, країн Західної Європи. Він, наприклад, згадує (у тому ж листі), що з 1878 року (тобто після того, як йому запропонували у Відні співробітництво у «Слов'янському альманасі»), вирішив «в цілім циклі новел спитати про змозі всі боки життя простого люду і інтелігенції: відносини економічні, освітні, правні, політичні і т. ін.»⁴. Разом з М. Павликом 1878 року він почав видавати «Громадський друг», що згодом виходив

¹ Див.: Бромлей Ю. В. К вопросу об особенностях этнографического изучения современности.— «Советская этнография», 1977, № 1, стор. 4—7.

² Франко І. Сліди снохатства в наших горах.— «Жите і слово», 1895, № 4, кв. 4; Франко І. „Gmina” i „Zadruga” wśród ludu ruskiego w Galicji i na Bukowinie.— „Głos”, 1887, № 19; Франко Ольга. Карпатські бойки і їх родинне життя.— «Перший вінок», Львів, 1887; Луцицький І. Сябры и сябрынне земледение в Малороссии.— «Северный вестник», 1889, № 1—2; Охримович В. Про родову спільність у Сільських горах.— «Народ», 1890, № 7; його ж: Про останки первісного комунізму у бойків-верховинців.— ЗНТШ, 1899, т. XXXI—XXXII; Зубрицький М. Велика родина в Мшанци Старосамбірського повіту 1906.— ЗНТШ, т. LXXIII, стор. 119—124.

³ Франко Іван. Твори у 20-ти томах, т. 1. К., 1955, стор. 21.

⁴ Там же, стор. 17.

під назвами «Дзвін», «Молот»⁵. Щоправда, на той час, за визнанням самого ж Івана Франка, вони не мали достатньої для цього наукової підготовки та практичного досвіду редакційно-видавничої роботи.

З притаманною йому жадобою до знань Іван Франко ретельно вивчає іноземні мови, знання яких дає йому змогу безпосередньо стежити за досягненнями творчої думки за кордоном, перечитує видані на той час наукові праці, сприймаючи їх критично, з позиції революціонера-демократа. Все це допомогло йому глибоко зрозуміти і показати в науковій та літературній творчості складні процеси життя.

З роками Іван Франко все глибше обгрунтовував свою думку щодо необхідності організувати періодичні наукові видання у Львові українською мовою, які б публікували матеріали з усієї України. Ще більше він переконався у цьому, опублікувавши разом з М. Павликом матеріали під рубрикою «Вісті з України», де було вміщено і цікаву замітку Олени Пчілки — матері Лесі Українки — про становище селян Наддніпрянської України⁶. У листі до М. Драгоманова Франко писав: «Весною 1885 р. я перший раз поїхав до Києва, стараючись склонити тамошніх людей, щоби помогли заснувати новий часопис літературний»⁷.

Поки у Львові завдяки зусиллям Івана Франка та прогресивної частини української інтелігенції всієї України не було засновано наукових періодичних видань українською мовою, поет і вчений використовував можливість публікуватися в інших органах, які репрезентували різні політичні спрямування й угруповання, несучи своє глибоко аргументоване слово про становище українського народу широким масам читачів далеко за межами Галичини. З написаної ним автобіографії для Омеляна Огоновського⁸ дізнаємося, що він друкувався у таких періодичних виданнях, як «Tydzień», «Дрібна бібліотека», «Світ», у календарях «Просвіти», «Правді», «Ділі», «Слов'янським альманаху», «Зорі», „Prawdzię”, „Kraju”, „Kurjerze lwowskim”, „Ruchu”, „Przeglądzie społeczny”, „Kurjerze Warszawskim”, «Ватрі», «Русько-українській бібліотеці»⁹.

У невеличкій замітці «Дещо про себе самого»¹⁰ Іван Франко дає самому собі оцінку, як людині, яка і не може та і не хоче писати так, як цього вимагають офіційні кола. Він так і пише, що просто не хоче «кривити душею», особливо, коли мова йде про українську інтелігенцію. «Не про селян!» — зразу ж застерігає читача автор. І він змушений визнати, що не любить русинів, крім кількох, яких він визнає винятками «чистими і гідними пошани».

Проте, як інтернаціоналіст, він вважав за потрібне наголосити: «люблю всіх благородних людей власного і кожного іншого народу»¹¹.

⁵ Див.: Маланчук В. А. Розвиток етнографічної думки в Галичині кінця XIX — початку XX ст. К., «Наукова думка», 1977, стор. 12—13.

⁶ «Молот. Галицько-українська збірка». Видав М. Павлик. Львів, 1878, стор. 93.

⁷ Франко Іван. Твори у 20-ти томах, т. 1, стор. 19.

⁸ Омелян Огоновський — помітний серед націоналістично настроєної частини галицької інтелігенції політичний діяч. У 1867 році заснував, а потім довгий час очолював товариство «Просвіта», яке разом з його територіальними філіями націоналістична енциклопедія рекламувала як «огнища національної свідомості» (т. II, стор. 1157). В дійсності ж товариство «Просвіта» вело шкідливу націоналістичну пропаганду, яку вміло прикривало, у порівнянні з основною, — досить мізерною просвітительською роботою (здебільшого виданням бездарних книжечок українською мовою) і т. п. Не можна не згадати Ом. Огоновського і як літературознавця та лінгвіста. Проте написану ним «Історію української літератури» можна назвати досить суб'єктивною, з націоналістичними оцінками об'єктивної дійсності, літературного процесу та осіб, відомих і зовсім незнайомих широкому колові читачів, письменників. Їх було чотири брати, і один з них, Петро, у свій час змінив Омеляна на посту голови «Просвіти».

⁹ Франко Іван. Твори у 20-ти томах, т. 1, стор. 24.

¹⁰ Там же, стор. 29.

¹¹ Там же, стор. 29.

На його думку, в цьому питанні не повинно бути і місця сентиментальності. Треба людину цінувати насамперед за ширість, любов до трудящого народу. Наприклад, поет не раз бачив таких, що «мають уста повні Польщі, а серце холодне до недолі польського селянина й наймита»¹². Таких «інтелігентиків» він зневажав.

І. Франко настійно шукав свого місця у громадському житті, хотів принести якомога більше користі трудящому народові, наполегливо вдосконалюючи свої знання, наукову і літературну творчість. Це особливо яскраво видно з його промови на банкеті, влаштованому 1898 року у Львові на честь двадцятирічного творчого ювілею: «Я любив іти в ряді і люблю, але такого ряду не було... І це було мое нещастя, я крутився, як вівця, і замість іти уже протертою дорогою, сам мусив протирати її»¹³.

Завдяки Іванові Франкові та його послідовникам в українській дореволюційній літературі з'являється наукове трактування важливих соціальних проблем. У творах І. Франка та інших письменників поряд з природним авторським домислом і художнією образів та розповіді, простежується і суто наукова етнографія українського народу. Таке поєднання науки та художньої літератури і стало характерною рисою творчості Франка.

З роками Іван Франко впевнився у величезному значенні досвіду щодо пізнання об'єктивної дійсності, цінував лише такий метод дослідження, який базувався на фактичному матеріалі і висвітлювався в прогресивних класових позиціях. Саме його використовував він у літературній творчості. Іван Франко рішуче виступав проти шовіністичної політики правлячих кіл царської Росії та Австро-Угорської імперії щодо української нації. Тяжкий економічний стан селянства, уповільнений розвиток капіталізму на землі напівколоніальної Галичини були основними причинами масової еміграції українського селянства. Все це разом різко змінювало демографічний баланс українського населення на його етнографічній території. Особливо різко падав процент українців на землях Східної Галичини, Буковини, по той бік Карпат у кінці XIX — на початку XX ст. Такий стан справ хвилював прогресивну частину української громадськості і знайшов яскраве відображення в наукових та літературних працях того періоду, особливо у скомпільованих статтях та літературній творчості Івана Франка.

Київ

В. А. МАЛАНЧУК

¹² Франко Іван. Твори у 20-ти томах, т. 1, стор. 28.

¹³ Там же, стор. 33.

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА І ЕТНОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Г. М. ХОТКЕВИЧА

В грудні 1977 р. минуло 100 років з дня народження Гната Мартиновича Хоткевича. Його творча діяльність відзначається винятковою багатогранністю: він був талановитим письменником, публіцистом, критиком, істориком, мистецтвознавцем, музикантом, співаком, режисером, педагогом і перекладачем, а також надзвичайно обдарованим пропагандистом народних пісень і дум. Г. Хоткевич пройшов складний життєвий і творчий шлях. Іноді він не зовсім чітко орієнтувався в особливостях громадського і літературного руху тієї доби, в яку йому довелося жити і працювати, але завжди визначальною тенденцією його світогляду був демократизм, розуміння ролі народних мас в історії. У складних умовах гострої класової й ідейної боротьби перших десятиріч XX ст. пись-

менник був на боці трудящих, за що його постійно переслідували царські урядовці.

Г. М. Хоткевич народився 31 грудня 1877 року в місті Харкові. Його батько — Мартин Пилипович працював кухарем. Він був обдарованою людиною, багато читав і знав. Мати — Ольга Василівна любила оповідати різні бувальщини і казки, співала, мала дуже гарний голос. Вона зазнала ще кріпацтва і не один раз розповідала про нього своїм дітям.

П'яти років Гнат потрапляє в село Дергачі поблизу Харкова і перебуває виключно в середовищі сільських дітей, живе їх інтересами. Він відвідує з матір'ю ярмарки, ходить на храми, знайомиться з бандуристом «дядьком Павлом», прислухається до його гри і співу. «Мабуть, звуки його бандури дали певне спрямування деяким періодам мого життя»¹. І справді, це знайомство мало велике значення у житті майбутнього письменника, а певною мірою і в житті багатьох бандуристів та лірників.

У ці роки він починає цікавитися фольклором, етнографією та побутом народу, записує пісні від кобзарів та лірників, збирає перекази та повір'я. Товаришування з сільськими дітьми теж збагачувало Хоткевича знанням народної поетичної творчості. У Дергачах він під час канікул організував навчання своїх ровесників. До речі, в цій школі починав навчатися відомий учасник повстання на панцернику «Потьомкін» Опанас Матюшенко, який з дитинства і до кінця свого життя підтримував зв'язки з Хоткевичем.

З 1895 по 1900 рік Г. Хоткевич — студент Харківського технологічного інституту. Його зацікавлення народним мистецтвом посилюється. Він навчився добре грати на бандурі. Це зближувало його з народними «бандуристами і лірниками. Вони часто гостювали у мене, я записував від них слова і музику їхніх пісень та дум, вивчав їхню творчість»².

У ці роки Г. Хоткевич починає систематично записувати народну творчість. В його архіві й досі зберігається 6 зошитів із фольклорними записами та замітками, один з яких позначений 1893 роком³. У цих зошитах знаходимо і переписану з друкованих джерел біографію відомого кобзаря Остапа Вересая, і опис подорожі на Полтавщину та полтавський ярмарок, і збірку прислів'їв та приказок. Окремий зошит містить матеріали, об'єднані заголовком «Этнографический год», тут подані описи святкових обрядів, багато колядок і щедрівок, весняних ігор. Звичайно, переважна частина цих матеріалів запозичена з друкованих джерел, проте в цілому ці зошити свідчать про глибоке зацікавлення Г. Хоткевича народною творчістю та побутом. До речі, вже у цей час виник у нього задум інсценізувати річний цикл народних свят на основі фольклорно-етнографічного матеріалу, що пізніше знайшло втілення у виставах циклу «Гуцульський рік».

1895 року Г. Хоткевич придбав собі бандуру, яку зробив йому Василь Мова (Остапенко). З нею він уже не розлучався до кінця життя. Пізніше вивчення «кобзарської та бандуристської справи» стає одним із головних напрямів його фольклорно-етнографічної дослідницької діяльності. На XII Археологічному з'їзді Г. Хоткевич виступає з доповіддю про українських кобзарів та лірників як талановитих носіїв і пропагандистів народної поезії і музики, характеризує їх майстерність, репертуар, суспільний стан, побут, мову. Доповідь значною мірою була спрямована проти переслідувань народних співців властями.

¹ Хоткевич Г. Мои встречи со слепыми. — Твори в 2-х томах, т. I. К., «Дніпро», 1966, стор. 455.

² Там же, стор. 457.

³ Центральний державний історичний архів у Львові, ф. 688, оп. 1, од. зб. 145.

Ця подія послужила поштовхом для пошвавлення зацікавлень передових кіл кобзарським мистецтвом. Важливу роль тут відіграли виступи самого Г. Хоткевича. В різних містах Наддніпрянської України, Галичини, Буковини виступав Г. Хоткевич з лекціями і концертами, під час яких віртуозно виконував на бандурі народні мелодії, знайомив слухачів з українськими піснями і думами. Ось як писав про один із таких виступів Б. О. Лазаровський А. П. Чехову: «Величезний успіх випав на долю бандуриста Галайди (псевдонім Г. Хоткевича — А. М.). Я про нього ніколи не чув. Це інтелігентна зовсім молода людина, трохи каліка — шкутильгає на одну ногу, обличчя у нього прекрасне, натхненне. Він скромний, скромний і надзвичайно музикальний. Бандура у нього у руках, як оркестр»⁴.

У своїй доповіді на XII Археологічному з'їзді, а також в статтях «Спогади про мої зустрічі із сліпими» і «До історії кобзарської справи» Г. Хоткевич вперше виділив і проаналізував три способи гри на бандурі — київський, харківський і чернігівський, що стало важливим внеском в історію української музики. Під впливом виступів Г. Хоткевича й складеної ним анкети для вивчення живих кобзарських традицій на Україні початку ХХ ст. посилилась увага до народної епічної пісенності з боку дослідників фольклору, з'являються монографічні праці і статті про окремих народних співаків, про кобзарський репертуар (наприклад, праці М. Н. Сперанського, О. Г. Сластіона, Ф. М. Колесси та ін.).

Захоплення кобзарським мистецтвом сприяло і розгортанню дослідження українських народних інструментів, особливо бандури. У 1909 році він видає підручник гри на цьому інструменті (в переробленому вигляді він був перевиданий 1930 року), в 1914 році публікує статтю «Бандура і її місце серед інших інструментів». У 1930 році Хоткевич видає книгу «Музыкальные инструменты украинского народа», в якій поряд з описом кожного інструменту і його музичних особливостей наведений цінний матеріал не тільки з друкованих історичних джерел, але також з фольклорних, — багато ліричних пісень, коломийок, танцювальних приспівків, легенд, визначене місце кожного інструменту в побуті народу.

Багато матеріалів про народні музичні інструменти, особливо про бандуру, зберігається (у рукописах) в архівних фондах Г. Хоткевича. Вони свідчать про дуже широкі масштаби і ретельність роботи вченого в цій галузі української культури. Його дослідження народних ін-

⁴ Відділ рукописів Державної бібліотеки СРСР імені В. І. Леніна, ф. 331, оп. 49, од. зб. 29—2, стор. 6.



М. М. Маловський. Портрет Г. М. Хоткевича. Тьш, перо. Київ, 1977.

струментів, здійснені на великому фактичному матеріалі з широким використанням фольклорних джерел, до цього часу не втратили свого наукового і практичного значення.

Різноманітною була діяльність Г. Хоткевича як знавця народної музикальної культури в радянський час. Він брав активну участь у створенні першої капели бандуристів УРСР, свою майстерність гри на бандурі передавав студентам Харківського музично-драматичного інституту. Твори, які він написав для бандури, збагатили репертуар самодіяльних колективів і окремих виконавців.

Особливе місце в діяльності Г. Хоткевича 1900—1912 рр. займав театр. Він був організатором кількох драматичних гуртків, в містах і селах Східної України, а після еміграції до Галичини, що була викликана переслідуваннями за участь в революції 1905 року,— створив Гуцульський театр, який відіграв помітну роль у розвитку театрального мистецтва України початку ХХ ст. Учасники цього театру побували, зокрема, в Москві на прийомі у К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, які захоплювались самобутністю їх мистецтва.

Характер цих самодіяльних театрів та їх репертуар в більшості визначався фольклорно-етнографічними інтересами Г. Хоткевича. Справжня народність і етнографічна достовірність — це головні принципи, якими керувався Хоткевич як автор п'єс для Гуцульського театру, режисер-постановник і художник-декоратор. Для досягнення повноти відображення життя трудящих гуцулів Г. Хоткевич з їхнього ж кола підібрав і акторів, які принесли на сцену живі фольклорно-етнографічні барви свого краю.

Відстоюючи тезу про народні джерела розвитку театру і втілюючи цю тенденцію в практичній роботі з Гуцульським театром, Г. Хоткевич прагне і в своїх дослідженнях з історії українського театру в Галичині розкрити ці народні основи і традиції його розвитку. З цього погляду його праці «Народний і середньовічний театр в Галичині» (1924), «Театр 1848 року» (1932), матеріали до неопублікованої монографії «1864 рік в історії Галицького театру» і досі становлять наукову цінність.

У своїх дослідженнях з історії театру Г. Хоткевич відстоював демократизм і народність театрального мистецтва, пропагував тісні зв'язки театру з народною творчістю й інтересами трудящих. Всі прагнення Г. Хоткевича — практика і історика театру, були спрямовані на підвищення ідейно-виховного і естетичного впливу театру на глядача, на досягнення народності і правдивості сценічних образів і картин.

Вивчення фольклору і народного побуту Гуцульщини дало Г. Хоткевичу надзвичайно багатий матеріал для публіцистично-етнографічних нарисів, серед яких виділяються багатством спостережень над природою краю, життям, працею, обрядами і звичаями гуцулів нариси «Гуцули і Гуцульщина» і «По гірській Галичині»⁵.

Детально вивчивши життя гуцулів початку ХХ століття, Хоткевич зробив висновок, що вони на той час зберегли в своєму світогляді і творчості багато стародавніх рис. Однак письменник дещо обмежено характеризує гуцулів, не завжди звертаючись до соціальних тенденцій їхнього життя.

Публіцистичні нариси про Гуцульщину відіграли важливу роль в ознайомленні найширших кіл читачів з цією частиною українського населення, привернули до неї увагу дослідників.

Досвід інсценізувань характерних народних обрядів (весільних, новорічних і ін.), які з великим захопленням зустріли під час гастролей Гуцульського театру в різних містах Галичини, в Києві, Москві, Одесі та ін., наштовхнув Г. Хоткевича на ідею організації циклу фоль-



Ілюстрації Г. М. Хоткевича до драми «Назар Стодола».

клорно-етнографічних концертів з метою ознайомлення з побутом і звичаями різних народів Росії. Він розробив план цих концертів і зібрав значний етнографічний матеріал про 103 народності Росії. У цих концертах Г. Хоткевич прагнув «представити всю Росію, у всій різноманітності народностей, що її населяють. Всі вони, і великі, і малі, і слов'янські, і християнські, і язичники пройдуть перед очима глядачів із усім багатством своєї чи великої, чи малої культури, зі своїми особливостями, зі своїми піснями, танцями, музикою, обрядами і т. ін...»⁶.

Хоч події першої світової війни перешкодили здійсненню цього грандіозного задуму, все ж він свідчить про інтернаціональне спряму-

⁵ Хоткевич Г. К вопросу о цикле передвижных этнографических концертов. Харків, 1910, стор. 4.

⁶ Журн. «Природа і люди», 1915, № 13—15, 21; 24.

вання народознавчої діяльності Г. Хоткевича, який ще в дожовтневий час підійшов до розуміння важливої ролі народного мистецтва в справі взаємоознайомлення народів і зміцнення дружби між ними.

Интерес письменника до фольклору різних народів світу знайшов своє відображення і в його художніх творах. У ранній творчості Г. Хоткевича відчувається увага до грузинського фольклору («Грузинка»), киргизьких звичаїв («Добром усе переможеш»). Молдавський фольклор рельєфно виступає в оповіданні «З давнини» і п'єсі «Пристрасті». Г. Хоткевич звертається також до вивчення і підготовки публікацій казок народів Азії, Африки (монгольських, зулуських, готентотських і ін.). Велика увага до давньоіндійського фольклору проявилась у здійсненому Г. Хоткевичем перекладі драми Калідаси «Шакунтала».

Становлення Хоткевича як художника слова проходило під значним впливом фольклору і насамперед народної пісні, з якою він був тісно пов'язаний як кобзар і яка стала одним із джерел формування його естетичних поглядів. Вже в ранні твори письменника входять як об'єкт зображення і творчо використовуються як художнє джерело народні пісні, приказки, притчі, прислів'я і крилаті вислови народу. Письменник прагне розкрити емоційну силу народної пісні і її сприйняття героями оповідань «Блудний син» (1898) і «З давнини» (1900), де вона виступає як невіддільний духовний компонент сільського побуту, як прояв його естетики.

Українська пісня все життя супроводжувала Г. Хоткевича. Як кобзар і організатор хорів, він багато зробив для її популяризації.

Письменника-реаліста постійно хвилювала доля трудового народу і, зображаючи його, він ніколи не забував, що якраз трудящі є творцями і носіями народної пісні, що вона невіддільна від їх життя.

Прислів'я і приказки, крилаті слова використовуються письменником з метою лаконічного і чіткого відтворення поглядів своїх героїв, для характеристики їх вчинків і дій. Казкові мотиви відчужаються в оповіданні «Різдв'яний вечір». Особливо благодотворним було звернення до народних стильових прийомів, до манери народного оповідання («З давнини», «Дід Андрій», «Як тітка Майстриха глечики скидала»).

Особливе місце в колі творчих зацікавлень Хоткевича займає народна дума. Він збирав, вивчав, виконував думи; його оцінки цього жанру відрізняються глибокими спостереженнями («Цим Шевченко великий»). Вдалою спробою використати стиль і поетику жанру дум з революційно-викривальною метою була його «Дума про похід ситого князя Оболенського на голодних селян» (1903). Письменник дуже уміло освоїв художню своєрідність дум і створив оригінальний твір, який повністю відповідає характеру жанру і кобзарським традиціям художнього мислення. Його «Дума про похід ситого князя Оболенського» була співзвучна революційним виступам проти реакційних сил царської Росії. Про це яскраво свідчить порівняння думи Г. Хоткевича з карикатурою на Оболенського, яка була вміщена в ленінській газеті «Искра»⁷.

Події, описані Хоткевичем у «Думі про похід ситого князя Оболенського на голодних селян», детально висвітлив В. І. Ленін у статті «До селянської бідноти», яка викривала звірства царських властей і зокрема харківського губернатора Оболенського. «А після всього, — писав В. І. Ленін, — селян вже судили судом чиновників, селян же примусили сплатити на користь поміщиків вісімсот тисяч карбованців і на суді, на цьому ганебному, таємничому, катівському суді, не дозволили навіть оборонцям розповісти, як катували й мучили селян царські посланці, губернатор Оболенський та інші царські слуги»⁸.

Оригінальне втілення Г. Хоткевичем політично гострої теми засобами народнопоетичної творчості надало його «Думі» не тільки викривальної сили, але і революційно-пропагандистської спрямованості:

Ой бодай тебе, князю, князю Оболенський,
Перша куля не минула,
А друга уцілила,
У самісіньке серце устрілила,
Як ти з наших селян познущався,
А собі за це царської нагороди діждався.

Дума про князя Оболенського свідчить не тільки про художню майстерність письменника, але і про його громадянську мужність у ті роки.

Широтою і багатогранністю творчого засвоєння фольклору особливо відрізняються твори Г. Хоткевича гуцульського циклу. Перебування довгий час в Галичині, серед карпатського населення, збагатило письменника як життєвим матеріалом, так і художніми фольклорними засобами, своєрідність і невичерпність яких відкрила йому світ іскравих народних вірувань, уявлень і вільнолюбних прагнень. Створивши Гуцульський театр, Г. Хоткевич звернувся до фольклорних і історичних тем цього краю, поклавши їх в основу п'яти своїх п'єс. Першою із них стала переробка п'єси «Карпатські верховинці» польського письменника Ю. Коженювського, поставлена Гуцульським театром під назвою «Антон Ревізорчук». Решта чотири були оригінальні твори Г. Хоткевича — «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте» і «Практикований жовнір».

Сюжетна основа п'єси «Довбуш» запозичена письменником із популярної народної пісні «Ой по під гай зелененький ходить Довбуш молоденький». У процесі драматургічної її обробки Г. Хоткевич використав багато легенд і оповідань про народних месників — опришків і їх видатного ватажка Олексу Довбуша. Народність і життєвість п'єси, які яскраво виступають у фольклорно-етнографічному її наповненні, підсилювались чіткою соціальною ідеєю і тенденцією твору. У кожній сцені й картині висловлювалися вільнолюбні тенденції і показувалося наростання справедливого протесту проти пригнічення. П'єса «Довбуш» є помітним твором опришківської тематики в українській літературі, що створений на матеріалі гуцульського фольклору, яким, на жаль, вона навіть дещо перенасичена.

П'єси «Гуцульський рік», «Непросте» написані на основі виключно фольклорно-етнографічних матеріалів. Перша складається із чотирьох частин, в яких показані народні обряди: 1) на різдво, 2) на пасху, 3) похорони, 4) весілля. Головний герой цієї п'єси — гуцул, зображений на тлі широкої життєвої панорами, обрядів і звичаїв. Відмітною рисою художньої манери Г. Хоткевича тут є прагнення до повної етнографічної точності. Типізація в даному випадку іде тільки по шляху відбору характерніших (і тих, які найчастіше повторюються) із існуючих в житті обрядів і фольклору.

Друга п'єса — «Непросте» — написана на основі гуцульських фантастичних вірувань, багато із яких своїми джерелами сягають в глибини дохристиянського періоду народного життя. Назву цієї п'єси взято із гуцульських уявлень про надприродні істоти, про земних богів, названих «непростими». Дійові особи п'єси — русалки, лісові люди, мольфари, відьми тощо. У цьому плані вона в багатьох моментах нагадує «Майську ніч» і «Ніч перед різдвом» М. В. Гоголя — твори, що були для Хоткевича взірцем творчого сприйняття народної фантастики.

В основу п'єси «Практикований жовнір» письменник поклав деякі гуцульські народні казки про безстрашного, кмітливого і мудрого сол-

⁷ «Искра», 1902, № 22 приложение.

⁸ Ленін В. І. Повне зібрання творів, т. 7, стор. 187.

дата. Яскраве втілення фольклорних сюжетів і образів, етнографічна достовірність в зображенні гуцульського життя, демократична соціальна тенденція, властива фольклорним джерелам — все це разом узятє забезпечило великий успіх і популярність не тільки на Гуцульщині, але й далеко за її межами.

Звернення драматурга до фольклорно-етнографічних джерел і тем були зумовлені характером самого театру: п'єси призначені для самодіяльного гуцульського театру і для народного глядача, тому необхідно було показати на сцені близькі і зрозумілі акторам і глядачам життєво правдиві картини їх побуту. Цим і пояснюється те, що п'єси Г. Хоткевича стоять на межі народної і професіональної творчості, в чому і полягає їх своєрідність і оригінальність.

Характерно, що пізніше Г. Хоткевич деякі із цих п'єс хотів екранізувати. З цією метою він підготував російською мовою сценарій «Гуцульський год», «Довбуш», «Храбрый солдат», «Каменная душа». В архіві письменника збереглися також кіносценарії за мотивами творів М. В. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки», які наповнені фольклорно-етнографічними елементами.

Значне місце займають фольклорні елементи у малій прозі Г. Хоткевича, переважно присвячені картинам карпатської природи, емоційному її сприйняттю художником, а також відтворенню окремих вірувань і вчинків гуцулів. Цей цикл етнографічних зарисовок письменник назвав «Гірські акварелі». Найяскравіші і художньо найдовершеніші з них — це «Пожарище», «Чарівна палиця» й інші. Фольклорно-етнографічні елементи цих творів підпорядковані провідній художній тенденції письменника — якомога яскравіше відобразити колоритну, своєрідну природу Гуцульщини і високі духовні риси гуцулів. На відміну від деяких письменників того часу, які зверталися до фольклору з абстрактно-екзотичною і романтичною тенденцією, Г. Хоткевич прагнув до соціального звучання своїх акварелей, підпорядковуючи нерідко цьому завданню і фольклорно-етнографічні елементи.

Гуцульщина, правда, відображена в цих творах Г. Хоткевича дещо ідеалізовано, як казковий куточок, з патріархальною красою сприйнятих від предків звичаїв і обрядів, які були творені в сиву давнину на ґрунті тісних зв'язків гуцулів з могутньою, переповненою таємничими силами природою. Разом з тим Г. Хоткевич відбиває і нове в житті гуцулів: тяжкі матеріальні умови, експлуатацію і гніт, які, ламаючи патріархальні устої, все ж не могли приглушити поетичної природи трудящих. Г. Хоткевич з етнографічною точністю відтворив життя і побут гуцулів початку ХХ ст.

Гуцульський фольклор як головне і майже єдине джерело виступає у творах Г. Хоткевича на особливо характерну для Гуцульщини опришківську тематику. Письменникові не були доступні всі архівні документи і матеріали про соціальний рух опришків у Карпатах і він звернувся до пісень, переказів і легенд про народних месників, де історично достовірні події відображені із значними подробностями. Вони також висловлювали погляди трудящих мас на опришківський рух. Діапазон використання фольклору в цих творах Г. Хоткевича виключно широкий — від народнопісенних сюжетів до специфічної фольклорно-мовної тканини оповіді. Пісенні сюжети стали основою сюжетної канви повістей: «Камінна душа», «Довбуш», «Паніпалек і Туманюк», «Мирон Штола».

Розвиваючи сюжетні лінії названих творів, письменник збагачує пісенну основу, вводячи в свої твори картини обрядів, звичаїв і побуту, постійно використовуючи малі фольклорні жанри (коломийки, прислів'я, приказки) для досягнення типовості характерів головних героїв повістей, для глибшого розкриття соціально-економічних відносин на Гуцульщині.



М. П. Буряк. Щиглик.
Папір, темпера.
Ковалин Київської області. 1973.
Фоторепродукція С. В. Мишанича.



М. П. Буряк. Калина у гаю.
Папір, темпера.
Ковалин Київської області. 1973.
Фоторепродукція С. В. Мишанича.

Л. В. Вітківська. Квітка Таврії.
Папір, акварель, гуаш.
Чонгар Херсонської області. 1974.
Фоторепродукція Г. М. Федорця.



Л. В. Вітківська. Чонгар-сад.
Папір, акварель, гуаш.
Чонгар Херсонської області. 1975.
Фоторепродукція Г. М. Федорця.



Центральною постаттю творів Г. Хоткевича гуцульської тематики є оповідні легендами Олекса Довбуш. Йому, крім драми «Довбуш» і нарису «Потомок Довбуша», присвячена історична повість «Довбуш», написана в останні роки життя письменника після значної еволюції його поглядів у радянський час. Вона є відображенням повністю сформованого світобачення автора, його поглядів на характер і суть опришківського руху. Порівняно з іншими творами цієї тематики, тут переважне звернення до тих фольклорних джерел, які достовірно відображають соціально-класові корені опришківського руху.

Фольклорно-етнографічний матеріал допомагає письменникові реалістично відтворити історичні умови, специфіку життя в горах і передгірських районах, причини особливої активності антифеодальних виступів проти магнатів і шляхти на Прикарпатті.

Якщо говорити про рівень художньої майстерності і досконалості творчого використання фольклорно-етнографічних джерел, то досягнення Г. Хоткевича в цьому творі менш значні, ніж в інших творах даного циклу.

Широко використані фольклорно-етнографічні матеріали в повісті «Камінна душа». Основою її сюжету послужила народна лірична пісня «Про Марусяка і попаду», яка вперше була записана Я. Головацьким⁹.

Пісенний сюжет Г. Хоткевич розгорнув в широку епічну картину, елементами якої є описи обрядів і свят на Гуцульщині з їх колоритними фольклорно-етнографічними особливостями. Образ опришка Марусяка відтворений також переважно на основі народних розповідей і легенд.

Повісті «Мирон Штола» та «Паніпалек і Туманюк» відомі поки що в рукописних варіантах. Сюжети їх взяті письменником із фольклорних пісень-хронік, створених на гостро-соціальних життєвих конфліктах. Повість «Паніпалек і Туманюк» становить інтерес переважно з етнографічного боку.

Письменник вводить в свої повісті фольклор в «чистому» вигляді і синтезує різні легенди, оповідання, перекази, вірування. Сам об'єкт зображення і народні оцінки його вимагали такого підходу. До речі, так само підійшов до фольклорних джерел І. Ольбрахт у своєму романі «Микола Шугай, розбійник», при написанні якого 1930 року він певною мірою використав досвід роботи Г. Хоткевича над «Камінною душею».

Слід зазначити, що прагнення письменника відтворити барвисту етнографічну атмосферу, в якій живуть і діють його герої-опришки, не завжди знаходила належне художнє втілення. Подекуди твори Г. Хоткевича перенасичені фольклорно-етнографічним матеріалом, що іноді порушує композиційну рівновагу і негативно впливає на художню цілісність твору. Що ж до етнографічно-пізнавальної їх сутності, то вона не втратила свого значення й досі.

Певну функцію фольклор відіграє і в художній творчості Г. Хоткевича на суспільно-побутову тематику. Зокрема, він використовує фольклор, хоча й меншою мірою, в нарисах злочинної тематики і політичної сатири («Троє», «Перед дверима», «Так мусіло бути», «Забавка», п'єсах «Лихоліття», «На залізниці», «Село 1905 р.» і інші), де фольклорні елементи використані з метою підсилення ідейного звучання соціально-викривальних картин.

Фольклор для письменника був також одним із головних джерел і при створенні образу Тараса Шевченка в першій частині тетралогії «Тарасик» (неопублікована) і повісті «Тарас Шевченко» (вона має опублікований і рукописний варіанти). Однак фольклорна манера ти-

⁹ Народные песни Галицкой и Угорской Руси, ч. I, М., 1878, стор. 155—156.

пізації дійсності при масовому внесенні в художні твори фольклорних текстів деякою мірою обмежували творчі можливості Г. Хоткевича — автора історико-біографічних повістей.

Слід згадати про ще одну сторінку творчої діяльності Гната Хоткевича. Він високо цинив образотворче мистецтво та сам залюбки малював. Його перу належить змістовна рецензія на картини художника Ф. Павтша¹⁰.

Свого часу він створив серію картин — пейзажів Гуцульщини як ілюстрації до першого видання повісті «Камінна душа»¹¹. Тут Хоткевич-художник майстерно відтворює найбільш відомі й чарівні куточки гуцульського краю, які вдало доповнюють зміст повісті та переносять читача на карпатські полонини.

Гнат Хоткевич також малював декорації до вистав театрів, якими він керував. Це стосується вистав Гуцульського театру. А в 1926 році він виготовив декорації до творів Івана Франка, які виконувались на ювілейному концерті на честь Каменяра у Харкові.

Збереглися його малюнки костюмів для персонажів п'єси Т. Г. Шевченка «Назар Стодоля». На жаль, мистецтвознавці ще не оцінили належним чином цієї галузі діяльності Гната Хоткевича¹².

Підсумовуючи сказане, приходимо до висновку, що в українській художній прозі початку ХХ ст. творчість Г. Хоткевича була оригінальним явищем, в якому відчувається продовження традицій так званої етнографічної прози ХІХ ст., з одного боку, і вплив соціальних тенденцій критичного реалізму кінця ХІХ — початку ХХ ст., з другого. Ця своєрідність наклала свій відбиток і на характер фольклоризму художньої спадщини Г. Хоткевича.

Шлях творчого засвоєння Г. Хоткевичем народнопоетичних джерел свідчить про постійне удосконалення його таланту і художньої майстерності: від звичайної фіксації фольклорно-етнографічних явищ дійсності до узагальнено-соціальної її інтерпретації на основі і прийомів народної поезії, від введення в тексти своїх оповідань і повістей фольклорних творів — до сприйняття тенденцій народної творчості.

Як бачимо, вся багатогранна діяльність Г. Хоткевича позначена міцними і глибокими зв'язками з народною творчістю. Ця народознавча атмосфера стала однією з основ становлення ідейно-естетичних поглядів Г. Хоткевича, вона відіграла велику роль у розвитку таланту Г. Хоткевича, стала джерелом оригінальності й новаторства його кращих художніх творів та дослідницьких праць.

Вся його діяльність була спрямована на службу трудовому народові, він був захоплений народною творчістю, палко її пропагував. В українській культурі ім'я видатного народознавця заслуговує на почесне місце.

Івано-Франківськ

А. Ф. МЕЛЬНИЧУК

¹⁰ Хоткевич Г. Гуцульські картини Ф. Павтша. — «Неділя», Літературно-науковий тижневик. Львів, 1911, ч. 21, стор. 7.

¹¹ Хоткевич Гнат. Камінна душа. Повість. Чернівці, 1911.

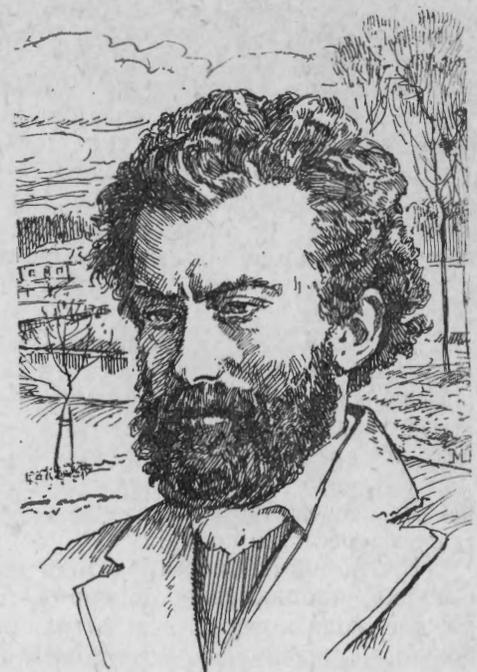
¹² Ім'я Г. Хоткевича навіть не згадане у виданні: «Словник художників України». К., 1973.

МИКЛУХО-МАКЛАЙ НА УКРАЇНІ

Справжнє визнання визначного дослідника й мандрівника, вченого в галузі етнографії та антропології, історика і громадського діяча М. М. Миклухи-Маклая відбулося лише за радянського часу. Його ім'ям названі численні наукові установи, зокрема Інститут етнографії АН СРСР (Москва), музей антропології (Ленінград), в Києві є провулок і вулиця

Миклухо-Маклая, про нього створені кінофільми, з'явилося чимало наукової та документальної літератури, шляхами його мандрівок й нині виїждять експедиції.

Науковий внесок, який зробив М. Миклухо-Маклай за порівняно коротке життя, викликає захоплення. Одна з найбільших заслуг вченого — наукове спростування расистської концепції про так звану неповноцінність народів. Він незаперечно довів, що туземці в розумовому й моральному відношенні стоять не нижче цивілізованих націй; а коли й існує певна відсталість, то вона зумовлена історично, насамперед соціально-економічними умовами, колоніальним гнітом. Саме з цією метою Миклухо-Маклай здійснив 10 мандрівок і ряд окремих виїздів до Нової Гвінеї, Філіппін, Малакки, Австралії, Меланезії, Мікронезії тощо. Його науковий набуток обій-



М. М. Маловський. Портрет М. М. Миклухо-Маклая. Туш, перо. Київ. 1977.

має понад 160 праць, переважна частина яких присвячена антропологічному та етнографічному вивченню народів Нової Гвінеї.

Якщо про знамениті мандрівки, наукові дослідження відомо майже все, то щодо його перебування на батьківщині є чимало білих плям. Це пов'язано з тим, що про свої заокеанські виїзди він детально занотував у щоденник, а ось навідини до рідної землі лишалися в поодиноких спогадах, особистому листуванню та скупих офіційних повідомленнях. Особливо мало вивчене питання про його зв'язки з Україною, хоч вони займали певне місце в житті знаменитого дослідника.

Останнім часом, завдяки науковим пошукам, вдалося в'яснити окремі аспекти цього питання. Учасники етнографічних експедицій, які періодично виїждять по місцях, де свого часу пролягали дослідницькі шляхи невтомного мандрівника, щоразу відкривають нові факти з життя «Слават Маклая» (доброго Маклая), записують численні легенди, інші фольклорно-етнографічний матеріал.

Однак, найціннішим виявився архівний матеріал, який і донині зберігається в Сиднейській науковій бібліотеці; це насамперед особисті записники, листи, статті Миколи Миколайовича, що досі не друкувалися, щоденник його сестри Ольги, котра вела опис родоходу Маклаїв, але так і не встигла завершити його. Ці та інші матеріали зібрала дружина Миклухо-Маклая — Маргарита Робертсон з надією підготувати бібліографічну книгу про свого чоловіка і друга. Але смерть обірвала цей задум. Чимало цінних матеріалів вдалося виявити і в онуків Миклухо-Маклая, які нині мешкають в Австралії.

Таким чином, завдяки зібраним матеріалам, вдалося в'яснити чимало нез'ясованих фактів з життя відомого дослідника, зокрема щодо родоходу по батьковій лінії¹. Досі, наприклад, для багатьох було за-

¹ Детальніше про це див.: Іванченко А. «Когда я работаю, я свободен». — «Дружба народов», 1976, № 7; Іванченко О. С. Там за виднокуром..., К., «Веселка», 1976.

гадковим, чому разом із томиком М. Чернишевського «Що робити» в усіх мандрівках знаходилась повість М. Гоголя «Тарас Бульба». Загальновідомо, що з Чернишевським у них була давня дружба — він поділяв погляди революціонера-демократа, зокрема листувався з ним, надіслав, перебуваючи за кордоном, на заслання гроші, цікавився у матері його здоров'ям, навіть намалював портрет, який і нині зберігається; та що ж символізував гоголівський твір? При цьому не можна не зважати й на те, що в експедиції, які проходили за тяжких для того часу умов, мандрівник брав лише найнеобхідніше, обмежуючи себе навіть записниками, — а тут постійним атрибутом була повість «Тарас Бульба».

Як відомо, батько Миклухо-Маклая народився й виріс у козацькій родині на Чернігівщині². Його рідний брат Григорій Ілліч, навчаючись у Ніжинському лицей, потоваришував з М. В. Гоголем. В одній з бесід він розповів своєму колезі по навчанню досить цікаву історію. Їхній далекий предок Охрим Макуха був одним з курінних отаманів війська Запорозького. Разом із ним воювали три його сини: Омелько, Назар і Хома. Середульший із них Назар закохався у шляхетну пані й разом із нею перебіг до поляків.

Брати вирішили викрасти з оточеної запорожцями кріпості перебіжчика; проникнувши до ворожого укріплення, вони полонили Назара, але, коли поверталися, натрапили на польську засідку. В нерівному бою Хома загинув, а Омелькові все ж вдалося притягти до свого табору пов'язаного Назара. Над перебіжчиком влаштували суд, на якому головним звинувачувачем був батько, котрий за зраду виніс синові найсуворіший вирок — смертну кару, яку й сам вчинив³.

Ця розповідь схвилювала молодого Миколу Гоголя. Цілком ймовірно, що письменник міг використати цей сюжет у своїй повісті.

Цікава й інша деталь. Багатьох сучасників майбутнього мандрівника дивувало, чому так прискіпливо стежила царська охранка, яку опікав сам Валуєв, за малолітнім учнем гімназії Миколою Маклухою; варто було йому відвідати студентське зібрання, як тут же позбавили навчатися у гімназії. Лише завдяки настійливому клопотанню графа Олексія Костянтиновича Толстого (знаменитого російського поета, якого Олександр II називав «ходатаєм по делам малороссийским») йому дозволили бути вільним слухачем фізико-математичного факультету при Петербурзькому університеті. Але невдовзі його знову виключають «без права вступу в інші російські університети»⁴. Власне, це й примусило юнака, аби уникнути ув'язнення, терміново таємно виїхати за кордон.

Як з'ясувалося нещодавно, така немилість царської жандармерії пов'язана з батьком — Миколою Іллічем. Пропрацювавши інженером десять років на будівництві петербурзько-московської залізниці, його призначили начальником столичної станції і вокзалу; проте за рік до смерті, в 1856 р., був увільнений, і над ним розпочалося слідство. Причиною стало те, що державний службовець наважився відправити Тарасові Шевченку на заслання 150 крб. Поштовий переказ було перехоплено, а над Миколою Іллічем розпочалося слідство⁵. Батькові «грихи» механічно потяглися й за сином...

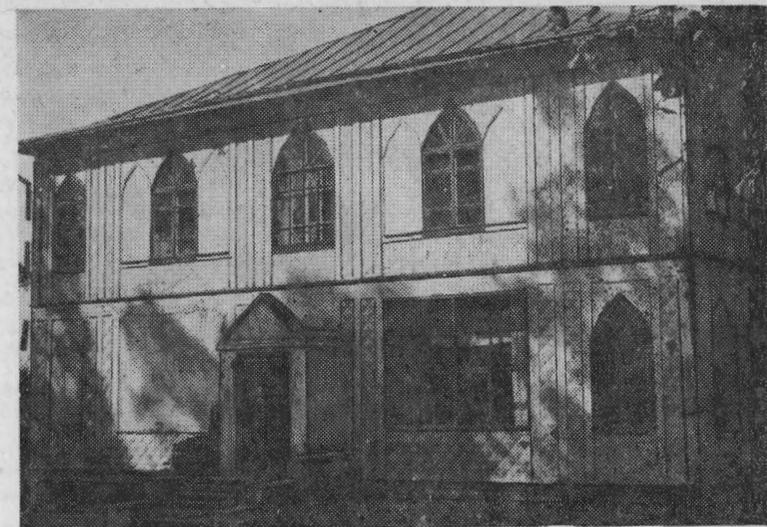
Отже, якщо окремі маловідомі аспекти з життя відомого дослідника пощастило вияснити, то про перебування М. М. Миклухо-Маклая на Україні майже нічого не відомо. Правда, поодинокі згадки, що сто-

² Колесников М. Миклухо-Маклай. М., «Молодая гвардия», 1965, стор. 14.

³ Иванченко А. «Когда я работаю, я свободен», стор. 189.

⁴ Миклухо-Маклай Н. Н. Собрание сочинений, т. IV. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стор. 482—483.

⁵ Иванченко А. «Когда я работаю, я свободен», стор. 191.



Будинок у м. Малині на Житомирщині, в якому зупинявся М. М. Миклухо-Маклай. Тепер тут лісотехнікум.

суються цього питання, є; зокрема, в Українській Радянській Енциклопедії зауважується, що «Миклухо-Маклай підтримував зв'язки з Україною; він бував на Київщині, досліджував фауну моря біля Одеси і на південному березі Криму»⁶. Про перебування вченого в Малині йшлося і в замітці, що була видрукована в обласній газеті «Радянська Житомирщина»⁷.

Однак ці коротенькі анотації, хоч і мають певну цінність, на жаль, не підкріплені ні дослідницьким апаратом, ні точними даними про перебування вченого на Україні, а тому не можуть, як на нас, бути науковим аргументом. Зважаючи на це, вважаємо за потрібне детальніше зупинитися на окремих аспектах, підтверджених науковими матеріалами, про перебування Миклухо-Маклая на Україні і, зокрема, в Малині (Житомирщина), оскільки з цим містом тісно пов'язане життя його родини.

Микола Миколайович вже був на далекій Яві, як його повідомили, що в 1873 році, розпродавши акції пароплавного товариства «Літак», мати придбала недалеко від Києва маєток. «Я надто був здивований, — писав роком пізніше Микола Миколайович, — читаючи про покупку Малина, але не знайшов ні у вашому, ні в Оліному листі достатніх подробиць. Шкода, що цією купівлею ви зв'язані і що «Малин» не знаходиться в хорошому кліматі...»⁸.

Звичайно, він слабо орієнтувався про місцезнаходження Малина, коли докоряв, та й купівля маєтку скоріше не «зв'язала» Катерину Степанівну, а певною мірою полегшила її фінансове становище. По-перше, міське життя вимагало значно більших матеріальних витрат, що після смерті чоловіка непомірно зростали, насамперед від постійних нагадувань Миколи, який майже в кожному листі прохав грошової допомоги (як відомо, наукові інституції майже не фінансували його експедиційних поїздок); по-друге, Оля нагло захворіла на сухоти й лікарі порадили змінити сирій петербурзький клімат на більш помірний. До того ж, покійний Микола Ілліч мріяв придбати на Україні невеличкий сільський маєток, щоб, вийшовши у відставку, зажити тихим життям.

⁶ Див.: УРЕ, т. II, К., 1962, стор. 120.

⁷ Кузьмін І. Його пам'ятає Малин. — «Радянська Житомирщина», 1967, 18.XI.

⁸ Архів Академії наук СРСР (далі — ААН), ф. 143, оп. 1, № 43.

Серед кількох варіантів був і Малин, що знаходився неподалік Києва.

В одному з наступних листів Микола Миколайович запитував у матері: «Я хотів би знати, чи ви залишилися задоволеними маєтком і життям у селі», а братові Михайлові наказував: «Перекажи матері: я дуже жалкую, що вона все ще не в Малині. Їй там буде напевне зручніше і краще»⁹. Як бачимо, погляди змінилися й він настійно писав у листах, щоб детально розповідали про село, його історію, мешканців, чим знаменні околиці Малина й Полісся взагалі.

Виконувала братові прохання його найулюбленіша сестра Оля. Маючи неабиякий хист до малярства (її малюнки експонувалися на багатьох виставках у Росії і за кордоном), вона все ж віддала перевагу рукописній спадщині брата: любовно збирала його листи, вирізки з різноманітних видань, у котрих йшлося про Миклухо-Маклая, ретельно вела щоденник спогадів про їхній родовід. Особливо цікавим було їхнє листування, наповнене надмірною поетичністю, щирістю й любов'ю; воно складає одну з найцікавіших сторінок родинних взаємин. Будучи тяжко хворою, Оля почала готувати спогади про брата¹⁰, але так і не завершила їх — у 1881 році вона померла від сухот. Цю трагічну вістку, яка дуже схвилювала, він одержав лише через два з лишком роки, надсилаючи увесь час до Малина докірливі листи за те, чому Оля затримується з відповідями...

Трагічна звістка про смерть любимої сестри, туга за батьківщиною і родиною змушували його навідати рідну землю. І він у кінці жовтня 1884 року із Снейльської затоки сповіщає матір: «Буду в Росії (у Малині спочатку) десь у серпні й позитивно сподіваюся побачитись...»¹¹. Але всілякі справи перешкодили вчасно приїхати й лише через два роки він пише братові, що з Порт-Саїду виїде до Одеси, а звідтіля «з небагатьма речами приїду via Київ у Малин». При цьому просить Сергія детально описати, як дістатися до Малина, або самому «якщо можливо, виїхати до Києва»¹².

За попереднім планом він мав побути в Одесі лише добу, та, діставшись до південного міста, його наміри змінилися. «Я приїхав сюди тиждень тому, — писав від 24 квітня 1886 р. братові, — й пробуду довше, ніж сподівався, однак тишу надією вибратися із Лівадії у неділю 26-го», сподіваючись, що «в кінці наступного тижня ми (Юлія Семенівна (дружина брата — В. С.— і я) виберемось із Одеси і в неділю чи понеділок доберемося до Малина»¹³.

Що ж примусило його змінити свій попередній план — замість добу побути на півдні України десять днів? Насамперед, наукові цілі; діставшись в Одеський порт, він зацікавився фауною Чорного моря і разом з іншими вченими досліджував живі організми Чорноморського побережжя біля Одеси й у Криму. Тут же, в Лівадії, домігся аудієнції в Олександра III, який там перебував. Миклухо-Маклай пропонував здійснити свій давніший план — організувати на Новій Гвінеї колонію переселенців з Російської імперії. Це, по-перше, перешкодило б західно-європейським країнам, зокрема Німеччині, зазіхати на новогвінейські землі і, по-друге, сприяло б активнішому подоланню відсталості тамтешніх народів у культурному та господарському відношеннях; при цьому вчений наголошував, що освоєння вільних земель має носити виключно гуманний характер — допомогти аборигенам подолати вікову відсталість, породжену історичною та колоніальною системою. Спочатку він пропонував організувати на Новій Гвінеї комуналу із суспільним обробітком землі й рівномірним розподілом продуктів за працю.

Кожна сім'я повинна мати власний будинок. Колонія мала складати общину і керуватися старшиною, радою і загальними зборами переселенців, т. зв. зібранням. Імператор вислухав, пообіцяв розібратися в деталях, але невдовзі з'явилась невтішна резолюція: «Вважати цю справу закінченою. Миклухо-Маклаєві відмовити»¹⁴.

Окрилений надією (відмова надійшла пізніше, в грудні 1886 р.), Микола Миколайович в останніх числах квітня приїздить до Києва. Як довго він пробув тут, важко судити, оскільки немає ніяких згадок, але, за попереднім планом, сподівався зупинитися всього на один день. Звідси, через Радимишль, разом із братом дісталися до Малина, де його з нетерпінням чекала мати. Двадцять з лишком років тяглася ця неймовірно довга розлука...

У Малині Микола Миколайович пробув понад два місяці. Як засвідчують перекази старожилів, він вивчав побут, звичаї, традиції місцевого населення. Захоплювався весняними хороводами, зокрема веснянками, кучальськими іграми, які організувала місцева молодь на річці Ірші. Вчений цікавився походженням древлян, їх історією, найдавнішою дольодовиковою рослиною — азалією понтійською, яка збереглася лише на Поліссі й росла в навколишніх лісах Малина. Він виїздив у сусідні села, вивчаючи антропологічну будову поліщуків, запрошував до переселення на берег Маклая (до річч, на 25 червня на його ім'я надійшло понад 2 тисячі листів з бажанням поїхати на нові землі)¹⁵. Про те, що Микола Миколайович знав навколишні поселення, засвідчує лист, в якому він просить свого знайомого протягом зими або весни підшукати «будь-де (в Малині чи Пенязевичах) дівчинку років 9 або 10»¹⁶, яка б допомагала йому в наукових справах; Пенязевичі (нині село Українка) розташовані від Малина у декількох кілометрах.

Перебуваючи в Малині, Миклухо-Маклай впорядковував свої архіви, напружено працював над статтями, переважна більшість яких вміщена в II томі видання. Отже, як бачимо з особистих листів Миклухо-Маклая, перебування його на Україні є фактом незаперечним. Найбільше (та це й природно, оскільки тут знаходилася його родина) прожив він у Малині — понад два місяці. За час перебування в родинному вогнищі, тобто в Малині, не виявлено жодного листа (чи то не збереглися, чи, можливо, він і сам не писав). Перше повідомлення, яким сповіщає він про своє прибуття з Малина до Петербурга, датоване 21 липня 1886 р. У серпні того ж року він пише Л. М. Толстому: «Дорогою із села (Київської губ.) у Москву, в червні місяці, мені надто хотілося заїхати в Ясну Полянну і мати щастя з вами познайомитися. Але всілякі обставини, про які було б надто довго й нецікаво розповідати, завадили цьому. Сподіваюся, що наступного року, на шляху додому (тобто о-вів Тихого Океану), проїздом із Москви до Києва, мені пощастить заглянути до вас»¹⁷, а в наступному листі (січень, 1887) він повідомляв Льва Миколайовича: «Через кілька днів я їду в Сидней; повернуся назад у травні. Влітку чи восени, по дорозі до Київської губернії, заїду до вас у Ясну Полянну»¹⁸.

Зустріч з письменником, так і не відбулася, але 1887 року він улітку вдруге, вже з дружиною і дітьми, навідав родину в Малині. Це перебування було напевне недовгим і про нього надто мало відомостей. Зберігся лише короткий лист, в якому він від 23 серпня 1887 року повідомляв: «З приїздом у Радимишль я послав, як і думав, телеграму Юлі

⁹ ААН, ф. 143, оп. 1, № 43—44.

¹⁰ *Иванченко А.* «Когда я работаю, я свободен», стор. 193.

¹¹ ААН, ф. 143, оп. 1, № 44.

¹² Там же, № 45.

¹³ Там же.

¹⁴ *Бутинов Н. А.* Н. Н. Миклухо-Маклай (Биографический очерк). — У кн.: *Миклухо-Маклай Н. Н.* Собрание сочинений, т. IV, стор. 553, 555.

¹⁵ Там же, стор. 553.

¹⁶ ААН, ф. 143, оп. 1, № 39.

¹⁷ Зб. «Публичная библиотека СССР им. В. И. Ленина», т. I. М., 1928.

¹⁸ ААН, ф. 143, оп. 1, № 39.

(дружині брата — В. С.) прискорити її повернення»¹⁹. Немає сумніву, що, знаходячись у 50 кілометрах від Малина, Микола Миколайович не міг не завітати до своєї матері й брата.

Закінчуючи розвідку про перебування Миклухо-Маклая на Україні, варто відзначити, що, попри величезної зайнятості, Микола Миколайович повсякчас цікавився Малином, знайомими і рідними. В одному з останніх листів (помер у квітні 1888 р.) він писав братові Михайлу: «Одержав щойно із Києва листа, якого й тобі пропоную, від незнайомого гр. Сербу відносно бідного становища сестри (?) нашого покійного батька. Прошу тебе дуже, з'їдь сам до неї і гр. Сербу; довідайся про все детально... Нам не потрібно залишати її у такому становищі, може варто поселити її в Малині...»²⁰.

Після смерті сина Катерина Степанівна остаточно переселяється до Малина, проводячи тут певну освітянську роботу. Померла вона в 1905 році. Її могила й нині знаходиться в Малині. Невдовзі сюди переїздить і найменший її син — Михайло, котрий закінчив гірничий інститут і мав тісні стосунки з Софією Перовською. Оселившись у мальовничій околиці Малина (нині тут міститься лісотехнікум), Михайло Миколайович, як геолог-дослідник, у двадцятих роках активно вивчав північно-західну частину українського Полісся, зокрема овруцько-словечанський кряж; опублікував кілька наукових статей. Ще й донині цю околицю називають Михайлівкою.

Отже, вияснивши окремі аспекти про перебування Миколи Миколайовича на Україні, зокрема в Малині, цим самим відкриваємо ще одну маловідому сторінку з життя славетного вітчизняного вченого і мандрівника М. М. Миклухо-Маклая, дев'яносторіччя з дня смерті якого минає у квітні нинішнього року.

Київ

В. Т. СКУРАТІВСЬКИЙ

¹⁹ Там же, № 44.

²⁰ ААН, ф. 143, оп. 1, № 39.



В. І. Лопата.
За сонцем хмаронька пливе.
Лінорит. Київ, 1976.

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

РОЛЬ ТЕМБРОВОЇ КУЛЬТУРИ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ САМОДІЯЛЬНИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ

XXV з'їзд КПРС поставив завдання «забезпечити дальше підвищення ролі соціалістичної культури і мистецтва в ідейно-політичному, моральному й естетичному вихованні радянських людей, формуванні їх духовних запитів»¹. При розв'язанні цього завдання зростає роль не тільки професійного мистецтва, а й самодіяльної творчості трудящих, бо «розвиток і збагачення художньої скарбниці суспільства досягається на основі поєднання масової художньої самодіяльності і професійного мистецтва»².

Серед багатьох жанрів самодіяльного мистецтва хоровий — один з провідних. Численні заходи в галузі культури, зокрема в хоровій самодіяльності, стимулюють її кількісне та якісне зростання. Наприклад, однією з провідних подій останніх років було проведення I Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих. Також на піднесення рівня самодіяльного хорового мистецтва великий вплив має загальний високий рівень професійних хорових колективів. Але, незважаючи на помітні досягнення, у хоровій самодіяльності все ще досить гостро стоїть питання підвищення виконавського рівня самодіяльних колективів. Обминаючи традиційні вимоги, покладені в основу виконавської культури, зокрема такі як інтонація, стрій, ансамбль, дикція тощо (але не знімаючи їх з порядку денного)³, потрібно наголосити на ролі тембрової культури в професіоналізації самодіяльних хорових колективів. Темброва культура включає в себе питання, пов'язані з тембром, тембровою перспективою, диференційованістю вокально-хорових засобів, де тембр є одним з компонентів. Хорове звучання набуває естетичного смислу й художнього впливу на основі емоційного переживання, пов'язаного зі змістом твору. Одним з основних засобів відображення емоцій є звук у всій його тембровій різноманітності.

Специфіку хорового мистецтва визначає використання голосу — найтоншого інструменту в передачі глибокого внутрішнього емоційного стану, внаслідок чого хорове мистецтво створює широке поле діяльності для пошуків різноманітного тембрового звучання, розкриття тембрового багатства. Наприклад, відомий радянський диригент О. О. Єгоров писав: «Диригент хору в своїй диригентсько-хоровій діяльності сприймає хор не тільки як об'єднання людей для співу, але й як поєднання

¹ Основні напрями розвитку народного господарства СРСР на 1976—1980 роки К., Політвидав України, 1976, стор. 76.

² Програма КПРС. К., Політвидав України, 1962, стор. 316.

³ Ці питання розроблені в спеціальній літературі з хорознавства, а також у ряді методичних збірників і статей на допомогу художній самодіяльності.

різноманітних вокально-хорових звукових барв, за допомогою яких композитор створює вражаючі звукові полотна»⁴.

Недооцінка ролі тембру призводить до тембрової одноплановості, через що збіднюється і недостатньо повно розкривається художній образ. У зв'язку з цим можна посплатися на ряд статей, в яких одним з критеріїв художньої переконливості виконання або його недоліків є тембровий фактор⁵. Актуальність даного питання знаходить підтвердження у виконавській практиці та науково-дослідних роботах⁶. Необхідно підкреслити, що мова йде не стільки про звукове збагачення за рахунок тембрового насичення (хоча цього також часто не вистачає), скільки про необхідність тембрового розвитку художнього образу з позицій стильових особливостей конкретного твору, діяльності композитора в цілому.

Специфіка хорового співу вимагає від диригента вміння не тільки викликати певне емоційне переживання, що відбивається в характері звуку, тембровому забарвленні, але й керувати процесом тембрового розвитку образу. Цей процес взаємопов'язаний з багатьма різними засобами, спрямованими до однієї мети⁷. Тому поштовхом до тембрових пошуків є безпосередньо творчість композитора, його особлива схильність, специфічний колорит.

Ці питання становлять інтерес при виконанні сучасної музики з яскраво вираженими пошуками в темброво-колеристичній галузі і класичних творів. Візьмемо, наприклад, виконання обробок українських народних пісень М. Леонтовича. Починаючи з 20-х років і нині його твори входять до репертуару майже всіх професійних і самодіяльних хорових колективів України, а також до репертуару багатьох хорів братніх республік.

Досвід роботи майстрів хорового співу, ряд спостережень у працях, присвячених творчості композитора⁸, привертають увагу до питання тембрового втілення образу та процесу його тембрового розвитку. Які ж були передумови для цього в творчості Леонтовича?

Основи творчої спадщини композитора складають хорві акапельні обробки українських народних пісень. Акапельний вид хорового мистецтва, спираючись на головний музичний «інструмент» — співацький голос та на виражальні можливості хору, інтенсифікує роль психологічної виразності тембру у розв'язанні художніх завдань.

«Пісня — найтонший алегоричний засіб для розкриття великого людського почуття в гранично концентрованій формі»⁹. В ній основу художнього образу складають текст і мелодія. Підкреслимо деякі особливості тексту, його подачі, від яких залежить різноманітність тембрового втілення, — перевага прямої мови, що приводить до тембрового «запрограмування». Разом з тим психологічні паралелізи в поетичному тексті, перехід з описового плану в діючий, найчастіше драматичний, сприяють тембровій експресії, а різноманітні ліричні нюанси створюють

умови для найтонших тембрових характеристик. Для М. Леонтовича менш притаманна деталізація тексту, а більше — потяг до відображення «стану», до поглиблення настрою завдяки тембровому «наповненню» тла різного виду вокалізацією. Все це служить передумовою для активного тембрового розвитку.

Основу музичного мислення М. Леонтовича складає мелодичне начало, розкриття внутрішньої суті мелодії, яке в народній пісні виступає узагальненим музичним образом. Звідси випливає й особливість хорів — оперувати максимально стислим, лаконічним мелодично-виразним матеріалом. Таке узагальнення повинно проявитися в яскравій тембровій концентрації думки. М. І. Глінка зазначав: «Оркестр (разом з гармонізацією) повинен надати музичній думці певного значення і колориту — одним словом, надати їй характеру, життя». І хоча це говорилося про оркестрову музику, естетичне розуміння єдності «краси музичної думки» і «краси оркестру» стосується і хорової музики¹⁰.

Твори М. Леонтовича характеризує також і внутрішня динаміка думки через мелодичний розспів кожного голосу, що часом не поступається основній темі. Саме така мелодична промовистість, пластичність руху в голосах сприяє тембровій виразності, характерності, вокальній свободі партії. Адже барвистість звучання хору досягається не тільки тембровими комбінаціями, а можливістю додаткового створення нових барв у кожній партії. Основою для цього є природне (не форсоване) звучання, притаманне хорам М. Леонтовича.

Композитор писав: «Досліди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункту, бо пісня, як художній удосконалений твір, дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості, гармонію, контрапункт»¹¹.

У творчості М. Леонтовича поліфонія стає найважливішим засобом музичної виразності, одним з провідних принципів його творчого мислення, що потім усталюється в творчості багатьох українських композиторів радянської епохи. Індивідуалізоване голосоведення дає особливу «внутрішню рухливість його творам, — як про це писав відомий чеський вчений Зденек Неєдли¹², — природа його поліфонізму — це особлива манера зіставлення одночасного руху мелодії в різних напрямках»¹³.

У поліфонічному письмі, крім таких засобів виразності як інтонаційний контраст, метроритм, напрям, загальний характер руху, що служать для підкреслення, виділення або контрасту, одне з провідних місць займає тембр, темброво-регістровий, темброво-динамічний контраст. Темброве переміщення при імітації (для якої притаманне створення особливої енергії розвитку через ствердження теми або її найбільш характерної ланки) створює певну «кольорову динаміку» образу; яскравість і мелодична змістовність підголосків, закріплюючись у тембрі, набуває смислової наповненості; контраст рухів передбачає темброві комбінації, які можуть базуватися на однорідності поєднаних тембрів або їх контрастності. Цим можна досягнути різного ефекту «насиченості» музичним матеріалом в партитурі, тим самим створити умови для сприйняття не тільки головної, але й паралельно існуючої думки.

Про виражальні можливості поліфонії, що звучать в «живих» голосах, С. Танєєв писав: «Вона (поліфонія — Л. Б.) надає можливість кожному голосу заспівати ту мелодію, яка відтворює даний настрій, і,

⁴ Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. Л., Государственное музыкальное издательство, 1958, стор. 91.

⁵ Див.: Лащенко А. Про виконавсько-хорову і композиторську практику; Шпренгель Л. Мистецтво камерних хорів. — «Музика», 1974, № 3, стор. 20—23 та ін.

⁶ Великий інтерес викликають камерні хори, творча діяльність яких багато в чому ґрунтується на тембровій основі та пов'язана з досягненнями в тембровій сфері, з розвитком хорового мислення в «кольорі», з намаганням довести всі компоненти хорового звучання до досконалості. Провідними хорами є московський (керівник В. Мінін), ризький (керівник І. Кокарс), київський (керівник В. Іконник), лєнінградський (керівник В. Чернушенко), таллінський (керівники К. Арєнг і А. Ратаселп).

⁷ Див.: Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. — «Советская музыка», 1965, № 6—8.

⁸ Наукові праці П. Козицького, В. Дяченка, В. Довженка, М. Гордійчука та інших.

⁹ Птица К. Три русских песни С. Рахманинова. — 36. «Искусство хорового пения». М., Государственное музыкальное издательство, 1963, стор. 117.

¹⁰ Глінка М. И. Заметки об инструментовке. Литературное наследие, т. I, Л.—М., Государственное музыкальное издательство, 1952, стор. 349—350.

¹¹ Гордійчук М. М. Д. Леонтович. К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956, стор. 46.

¹² Див.: Довженко В. Митець і його мова. — «Літературна газета», 1946, I. II.

¹³ Дяченко В. М. Д. Леонтович. — «Радянська музика», № 1, 1940, стор. 34.

таким чином, домогтися від хору найбільшої виразності, на яку він здатний»¹⁴. Поліфонічний стиль встановлює особливі взаємини з тембром, значно ширше з питаннями художнього ансамблю, ніж у гармонічній фактурі, в якій також існують певні взаємозв'язки з тембровою сферою, тому що «інструментовка може сприяти виявленню гармонійної єдності всіх голосів акорду, або може і диференціювати в ньому окремі голоси, або групи голосів»¹⁵.

Більшість творів М. Леонтовича написані в куплетно-варіаційній формі. Внаслідок такої монотематичності для еволюції початкової музичної ідеї, для повного розкриття її в усіх деталях потрібні темброве мистецтво та винахідливість, що базується на тембровому варіюванні, тембрових контрастах, зіставленнях.

Не менш важлива роль тембру в однокуплетних обробках. Тут, де не змінюються ні ладо-гармонійні, ні ритмічні, ні фактурні прийоми, розкриття узагальненого образу відбувається в тембровій сфері, тому що виразність голосу ґрунтується на можливості зміни якості тембру, з іншого боку, узагальненість образу, навіть подібність деяких образів за настроєм, не обов'язково веде до тембрової «подібності», адже вибором тембрів можна регулювати відтінки цього настрою в кожному конкретному випадку, тим більше, що «не менш часто темброва сторона образу відчувається автором (композитором — Л. Б.), як абсолютно невіддільна, як частина «душі» або як «тіло», поза яким дана «душа» існувати не може»¹⁶. Свідченням цього є різноманітність тембрового складу однокуплетних обробок М. Леонтовича.

Але зміна колориту в М. Леонтовича не завжди відбувається тільки за рахунок зміни партій, що беруть участь. Наприклад, у пісні «Козака несуть» розвиток відбувається таким чином, що необхідність зміни якості звуку, колориту — явна, причому «передбачливість» тембру, його художня виразність, закладена ще на початку, розкривається переважно саме в репризі.

Таким чином, темброві перспективи в тричастинній формі, зіставлення і контраст у двочастинній, варіювання в куплетно-варіаційній, концентрація в однокуплетних обробках свідчать про значну роль тембрових засобів у створенні куплетно-варіаційної форми, її розвитку, в розширенні її можливостей (поява своєрідних дво-, тричастинних форм).

Значно доповнюють наше уявлення про роль колористичного, тембрового начала в творчості Леонтовича спогади, в яких підкреслюється його потяг до поєднання звуку і кольору, експерименти з живописними картинами для ілюстрації музики, його власні висловлювання — «хотілося б щоб природа у мистецтві була суцільною»¹⁷ і, звичайно, його практична діяльність як хормейстера, що сприяла розвитку «живого» слухання тембру, ним же викликаного до життя.

Аналізуючи твори М. Леонтовича, хотілося б ще раз наголосити на значенні тембрового начала в його творчості, на тому, що «сприйняття таких «загальних» явищ окремого твору як мелодія, лад, гармонія, форма буде завжди неповним без врахування темброво-фактурної сторони»¹⁸.

Короткий аналіз деяких особливостей творчості М. Леонтовича дає можливість говорити про об'єктивні передумови для тембрового розвитку при виконанні його творів. У роботі, присвяченій творчому шляху

композитора, М. Гордійчук пише: «Сама пісня, особливості її поетичних і музичних елементів мають визначити той комплекс художньо-виразжальних засобів, який необхідний для повного розкриття наявних і потенціально захованих у ній образів, почуттів, настроїв, найтонших емоціональних відтінків»¹⁹.

Цей принцип підходу до народної пісні, який був визначений композитором, можна віднести не тільки до галузі художнього опанування народних пісень у творчості М. Леонтовича, але й безпосередньо до практики виконання його творів.

У зв'язку з цим зупинимося на деяких особливостях виконання творів М. Леонтовича хорами під керівництвом П. Муравського (студентський хор диригентсько-хорового відділення Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського) і А. Авдієвського (Заслужений академічний хор ім. Г. Верьовки)²⁰. Об'єднуючим началом у творчих пошуках цих двох колективів з різною манерою звучання (народного і академічного) є усвідомлене впровадження в практику тембрових прийомів, де образ розвивається в певній розгорнутій тембровій звучності, що допомагає виявити художні «резерви» в творах композитора, збагачує нашу уяву про темброву драматургію.

Якщо коротко охарактеризувати виконавську манеру студентського хору київської консерваторії, то можна відзначити, що йому притаманна природність звучання, темброва наповненість. Кредо керівника хору П. Муравського — глибина проникнення в образ завдяки обов'язковому пошуку в тембрі. Кожний твір, навіть кожний куплет — це новий образ, нове темброве забарвлення. Наприклад, темброве оновлення в репризному повторенні в «Піють півні» дало змогу довести драматичне начало до безутішного відчаю. Гнучке фразування, тяжіння до випуклості мелодичних ліній в середніх голосах, теплота виконання, емоційна відвертість також складають те особливе, що характерне для інтерпретації П. Муравського.

У виконанні Заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки під керівництвом А. Авдієвського темброве звучання набуває не тільки національної характерності, але й певної ілюстративності, живописності, сценічності, внаслідок підкреслення «природи» пісні особливою виконавською манерою. Наприклад, у «Дударіку» «щирість» тембру є результатом прагнення до звуконаслідування, відтворення «нагришної» суті мелодії; в пісні «Ой сива зозуленька» в момент кульмінації диригент ніби «відпускає» хор, пропонуючи йому «свободу дій». І «крилаті» тембри жіночих голосів, які завдяки своїй безпосередності зливаються в чудовому тембровому забарвленні (вони утворилися всупереч законам тембрового ансамблю в хорі, але художньо виправдані) — результат наближення до народної манери виконання весільних пісень з підкресленням у них моментів голосіння. Цим досягається достовірність у розкритті художнього образу.

Таким чином, у виконавську практику самодіяльних хорових колективів доцільно включати і вимогу підвищення тембрової культури, що сприятиме їх професіоналізації.

Л. В. БУХОНЬСЬКА

Київ

¹⁴ Ольхов К. Хоры а'capella С. Танеева.— 36. «Хоровое искусство», вип. 2, 1971. Л., «Музыка», стор. 47.

¹⁵ Клебанов Д. Искусство инструментовки. К., «Музична Україна», 1972, стор. 43.

¹⁶ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., «Музыка», 1967, стор. 320.

¹⁷ Ільченко Д. Спогади про Леонтовича.— «Музыка», 1925, № 12, стор. 418.

¹⁸ Левандо П. Проблемы хороведения. Л., «Музыка», 1974, стор. 9.

¹⁹ Гордійчук М. М. Д. Леонтович, стор. 47.

²⁰ Хоча твори М. Леонтовича написані для хорів з академічною манерою співу, вони становлять інтерес і для хорів з народною манерою виконання. Варто сказати, що правильно підібрані для народних хорів твори М. Леонтовича розвивають хорову техніку, збагачують їх виконавський та творчий діапазон.

ПУБЛІКАЦІЇ

НОВІ ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Величезним надбанням багатонаціональної радянської культури є народна пісенна творчість, де знайшли своє відображення історія і побут народу, викристалізувались найкращі риси музичного стилю. В наш час, коли зросла роль естетичного виховання трудящих, популяризація народних пісень має велике значення. Однією з дійових форм цього поширення є художня обробка народних пісень, яка займає значне місце в репертуарі професійних і самодіяльних колективів — академічних і народних хорів, вокальних ансамблів, капел бандуристів тощо. Керівники цих творчих колективів вибирають такі обробки, які найбільше відповідають специфіці і можливостям виконання його учасників, часто самі опрацьовують пісні в потрібному викладі і ступені трудності.

У пропонованій добірці подані обробки, написані в доступній формі для колективів художньої самодіяльності різних за складом і манерою виконання.

Сучасна українська народна пісня «Ой поля, поля колгоспні», що оспівує сьогодення колгоспного села, опрацьована для народного чотирьогосного хору В. Т. Арженовським. Пісня привертає до себе увагу актуальністю змісту, певною інтонаційною характерністю, що знаходить свій вияв у ладовій змінності, в голосоведенні, і близькому до народного багатоголосі. Вона написана в простій куплетній формі, де восьмитактова строфа, згідно народних традицій, поділяється на одnogосний заспів з наступним підключенням до головної мелодії другого голосу і хоровий приспів, де беруть участь усі голоси. Трикратне повторення куплету проходить без будь-яких змін, що полегшує вивчення пісні аматорами, які не мають достатньої музичної підготовки. Обробка пісні «Ой поля, поля колгоспні» рекомендується для використання в роботі сільських хорових гуртків, районних клубів.

Для мішаного акапельного хору академічного складу В. Т. Арженовський зробив обробку відомої української народної ліричної пісні-романсу «Тихо над річкою». Вона виконана в строго витриманому акордовому викладі, де розкриває музичний образ мелодія, останні ж голоси виконують роль гармонічного тла. Сприйняття нижніх голосів посилюється відповідним тембром, що утворюється завдяки співу тенорів і басів із закритим ротом. Прозорість хорового звучання, досить стійка гармонія з ледь помітним пошаблевим зрушенням влучно створюють настрій поетичної літньої ночі, про що співається у пісні. Отже, використані засоби музичної виразності відповідають її змісту і цілком підпорядковані йому.

А. Ф. Омельченко здійснив обробку грайливо-танцювальної пісні «Кладочка, кладочка, вузесенька» для голосу в супроводі бандури. Вона написана в куплетно-варіаційній формі з елементами трьохчастинності, де другий куплет, завдяки більш рухливому інструментальному супроводу (постійним фігураціям шістнадцятими), надає певного контрасту і являє собою середню частину пісні, яка добре відтіняє крайні. Простий виклад обробки в цілому, зокрема зручна теситура, а також фактура аккомпанементу сприятимуть її успіху в широких колах любителів мистецтва гри на бандурі, учасників різноманітних гуртків самодіяльності, шкільних ансамблів тощо.

Б. М. ФІЛЬЦ

ОЙ ПОЛЯ, ПОЛЯ КОЛГОСПНІ

(Сучасна українська народна пісня)

Обробка Володимира Арженовського
для народного хору без супроводу

Не поспішаючи

С. ви ла-ни ши ро-кі.
щоб ро-ди-ла хлібзем-ля.
вес-ня-ний шумить по-тік.

А. Ой по-ля, по-ля кол-госп-ні, ви ла-ни ши ро-кі.
До-кла-дем тру-дів ве-ли-ких, щоб ро-ди-ла хлібзем-ля.
Ся-є сон-це в не-бі яс-но, вес-ня-ний шумить по-тік.

С. В цьому ро-ці ми зіб-ра-ли вро-жа-ї ви со-кі.
Чисто сор-тим ми на-сін-ням всі за-сі-є мо по-ля.
Здамо хлі-ба ми держа-ві вдво-є біль-ше ніж то-рік.

Т. М... ти хо над річ-ко-ю

Б. М... ти хо над річ-ко-ю

ТИХО НАД РІЧКОЮ

(Українська народна пісня-романс)

Обробка Володимира Арженовського
для мішаного хору без супроводу

Повільно

С. М... ти хо над річ-ко-ю

А. М... ти хо над річ-ко-ю

Т. М... ти хо над річ-ко-ю

Б. М... ти хо над річ-ко-ю

ні_чень_ ка тем_на_я, спить за_ча_ ро_ва_ний

ліс. Ніж_но ше_по_че він каз_ку та_єм_ну_ю

сум_но зіт_ха вер_бо_ліз. ліз. ліз.

Для закінчення

вис_ко, ни_ла, вчо_ра до_щик, що та кладоч_ка вузень_ка вже ся за_по_ми_ла.

Тихо над річкою, ніченька темная,
Спить зачарований ліс.
Ніжно шепоче він казку таємную,
Сумно зітха верболіз. } Двічі

Нічка розсипала зорі сріблясті,
Он вони в річці на дні,
Плачуть берези по той бік кудряві,
Здалека линуть пісні... } Двічі

КЛАДОЧКА, КЛАДОЧКА ВУЗЕСЕНЬКА

Обробка Андрія Омельченка для голосу
в супроводі бандури

Швиденько

1. Кла_дочка,
3. Кла_дочка,

кла_дочка вузе_сенька_я, ха_ха, ми_ла_я, ми_ла_я,
кла_дочка вузе_сенька_я, ха_ха, ми_ла_я, ми_ла_я,

ми_лесенька_я. До мило_ї мені близько, лишче_рез_ста_ми_лесенька_я.
Ой нащо ти, дів_чи_нонько, та_ке у_чи_.

вис_ко, ни_ла, вчо_ра до_щик, що та кладоч_ка вузень_ка вже ся за_по_ми_ла.

Кінець

Трохи повільніше

2. Кла доч ка, кла доч ка ву зе сенька я, ха ха,
 ми ла я, ми ла я, ми ле сень ка я.
 Вчо_ ра до_ щик, ну_ ні до_ щик, за_втра ви_плють рі_ ки,
 мо_ же, ми з то_ бо_ ю, ми_ ла, зій_ де_ мось на_ ві_ ки?



У ВУЗАХ ТА ШКОЛАХ

ФОЛЬКЛОР І СУЧАСНІСТЬ

Протягом 20—21 жовтня 1977 року в м. Запоріжжі проходила міжвузівська республіканська конференція з проблеми «Фольклор і сучасність», присвячена 60-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. Її організатори — Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР і Запорізький державний педагогічний інститут. У конференції взяли участь фольклористи Інституту ім. М. Т. Рильського АН УРСР, викладачі фольклору і літератури університетів та педінститутів нашої республіки.

На конференції прослухано і обговорено понад п'ятдесят доповідей та повідомлень з актуальних питань сучасного фольклорного процесу і розвитку науки про народну творчість. Доповіді та повідомлення виголошувалися на пленарному засіданні та в чотирьох секціях: «Фольклор — складова частина соціалістичної культури», «Фольклор у зв'язках з іншими видами мистецтва», «Мовно-стильові особливості народнопоетичної творчості», «Вивчення фольклору у вищій і середній школі».

Тематика конференції була приурочена реалізації тих важливих завдань, які випливають із історичних рішень XXV з'їзду КПРС у галузі культурного будівництва, у формуванні духовного світу нашого сучасника. Важлива роль у духовному житті радянських людей, як відомо, належить народній творчості — складовій частині соціалістичної культури. Тому центральне місце на конференції посідали проблеми вивчення сучасної народної творчості як ідеологічного фактору, що має важливе значення для виховання суспільної свідомості будівника комунізму; роль фольклору у системі радянського способу життя, взаємозбагачення і взаємозближення культур народів СРСР; історико-порівняльне вивчення фольклору народів СРСР та країн соціалістичної співдружності; діалектика національного

та інтернаціонального в сучасній народнопоетичній творчості; образна система сучасного фольклору, його зв'язки з літературою та іншими видами духовної культури народу тощо.

Конференцію відкрив вступним словом ректор Запорізького педінституту, доктор філологічних наук, професор В. О. Горпинич. З увагою вислухали учасники пленарного засідання виступ секретаря Запорізького обласного комітету Компартії України В. І. Петрикіна, який розповів про основні досягнення трудящих Запорізької області у культурному будівництві за роки Радянської влади.

Наступні доповіді на пленарному засіданні мали переважно проблемно-теоретичний характер. Так, зокрема, завідуючий відділом фольклористики Інституту ім. М. Т. Рильського, доктор філологічних наук, професор О. І. Дей виголосив доповідь «Теоретико-методологічне значення матеріалів XXV з'їзду КПРС для науки про народну творчість». Центральними у його доповіді були такі важливі проблеми сучасної народної творчості, як фольклорний процес в епоху науково-технічної революції, народна творчість як одне з джерел і складників культури розвинутого соціалізму, фольклор як органічний елемент художньої самодіяльності, відображення робітничого класу і селянства в уснопетичній творчості, класовий характер фольклору та його виховна роль, взаємозв'язки народної поезії з іншими видами народного і професіонального мистецтва та інші. В «Основних напрямках розвитку народного господарства СРСР на 1976—1980 роки», відзначив доповідач, передбачено далі розширення і поглиблення наукових досліджень, створення фундаментальних праць у всіх галузях наук, підвищення ролі суспільних наук у наступній боротьбі проти буржуазної ідеології. Розв'язання цих наукових завдань у галузі фольклористики потребує нових ґрунтовних теоретичних досліджень суспільної функції, жанрового складу, поетики та естетики народної творчості на всіх

етапах її розвитку, створення узагальнюючих праць з історії фольклору, в тому числі й видань фольклорних текстів, мелодій та праць з фольклористики, які б розкривали роль і місце народної творчості й науки про неї в розвитку суспільної думки.

Доктор філологічних наук І. П. Березовський (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського) у доповіді «Українська фольклористика за 60 років Радянської влади» висвітлює основні етапи розвитку науки про фольклор у радянський час. Доповідач виділив такі основні моменти розвитку радянської фольклористики: організаційне зміцнення усього фронту народознавчої науки, що виявилось у широкому залученні до праць вечних старшої генерації, до розробки ними актуальної тематики; створення численних гуртків, товариств, комісій, видання спеціальних журналів і бюлетнів; розширення і збагачення бази наукових досліджень, що включало в себе широку збиранку роботу, систематизацію записів фольклору; визначення основних напрямків вивчення фольклору з марксистсько-ленінських позицій, формування діалектико-матеріалістичної концепції народної творчості. Одним з найголовніших аспектів роботи радянських учених в повоєнний період стало вивчення фольклору як соціально зумовленого явища, яке склалося історично і перебуває в постійному розвитку. Розгорнулося вивчення генетичних джерел, жанрової та функціональної специфіки фольклору, з'являються узагальнюючі нариси та монографічні дослідження з питань фольклору, ведеться видання багатомної серії народної творчості. Протягом усього часу, говорить доповідач, радянські учені відчували підтримку з боку Комуністичної партії і Радянського уряду. Вони активно вивчають сучасну художню самодіяльність, виявляють яскравих творців і носіїв народної поезії, проводять велику популяризаторську роботу, досліджують фольклорну традицію у її зв'язку з формуванням нових культурних і побутових традицій.

Увагу учасників конференції привернула тема взаємозв'язків і взаємовпливів у фольклорі братніх радянських народів та міжнародних контактів з народною творчістю країн соціалістичної співдружності. Зокрема, зав. відділом слов'янської фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, кандидат філологічних наук В. А. Юзвенко прочитала доповідь «Міжетнічні зв'язки в сучасній слов'янській пісенності України РСР». Процеси взаємозв'язків і взаємовпливів, які відбуваються в сучасній пісенності росіян, українців, білорусів, поляків, чехів, словаків, болгар, що проживають на території УРСР, говорить доповідач, — яскравий приклад взаємозбагачення культур, інтернаціоналізації духовного життя. Історія поетичної творчості слов'янських етнічних груп засвідчує чимало спільностей, які означають, що в побуті не існує «чистого» з етнічного погляду фольклору, що зберігає тільки йому властиві якості. Специфіка і самобутність фольклору

певного народу чи етнічної групи має відносний характер і пояснюється не його іманентністю, а локальними особливостями історичного характеру. У наш час міжетнічним зв'язкам активно сприяють нові соціальні і виробничі відносини, міграційні процеси, бурхливий розвиток художньої самодіяльності. Найпоширенішою формою взаємовпливів у пісенному фольклорі, вважає В. А. Юзвенко, є безпосереднє використання пісень одних народів іншими, а також народні переклади запозичених творів. Тривала взаємодія народної творчості різних народів сприяє кристалізації її ідейно-художньої якості, сюжетно-образного і стилістичного багатства.

У доповіді кандидата мистецтвознавства О. А. Правдюка (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського) проблема діалектики національного і міжнародного висвітлювалася на матеріалі музичного фольклору. Шлях до інтернаціоналізації наспіву, відзначив доповідач, іде через виявлення життєдайних національних елементів, які оприймаються на будь-якому національному ґрунті, причому найповніше там, де національне пов'язується із суспільно-значимим змістом. О. А. Правдюк на конкретних прикладах проілюстрував, як мелодії окремих пісень переходять на інший національний ґрунт, поєднуючись там з новими пісенними сюжетами. Як підкреслив доповідач, справді національне відповідає своєму значенню тоді, коли запліднене загальнолюдським, інтернаціоналістським, коли вбирає кращі риси кожної національної культури і звільняється від усього застарілого, консервативного.

Творчі процеси, які відбуваються у сучасному фольклорі, у їх зв'язках з народною традицією, розглядалися у доповіді доктора історичних наук В. В. Мельника (Запорізький педінститут). Він з'ясував співіснування старого і нового в усній традиції українського народу, простежив зміни, що відбуваються в актуалізованому фольклорі. Творчість пожовтневого часу, підкреслив доповідач, є якісно новим етапом у розвитку українського фольклору. У його зразках поєднані історична конкретність зображення із завданням ідейного виховання трудящих. Відображення подій, явищ минулого тісно переплітається тут із втіленням ідей, поглядів, оцінок сучасного, тому потрібна майстерність аналізу, щоб виділити ці нашарування і розкрити зміст цих творів.

Про трансформацію традиційних фольклорних сюжетів у соціалістичному середовищі йшла мова у доповіді кандидата філологічних наук А. І. Бондаренка (Черкаський педінститут). Радянська народна поезія, відзначив доповідач, успадкувала з дожовтневого фольклору не тільки провідні жанри, а й народну пісенну поетику. На першому етапі творення соціалістичної культури бралися готові фольклорні зразки, мотиви й сюжети. Відповідно до нових потреб їх звучання трансформувалося. Такі процеси відбувалися і в прозових і в пісенних жанрах. Свої положення автор доповіді ілюстрував записами народних ле-

генд про Т. Г. Шевченка, а також переосмисленими у пожовтневий час прислів'ями. Трансформація традиційних сюжетів під впливом потреб соціалістичного суспільства, на думку доповідача, є однією з характерних особливостей цього процесу.

Кандидат філологічних наук М. М. Гайдай (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського) у доповіді «Традиції і новаторство у сучасному фольклорі слов'янського населення УРСР» простежив взаємовідношення традицій і новаторства на матеріалі слов'янського фольклору, що побутує серед населення, яке проживає в Українській РСР. Народна творчість слов'янського населення УРСР як динамічна система перебуває в процесі постійного збагачення й оновлення. Традиційний фольклор тут дедалі більше втрачає свої архаїчні риси і набуває нових естетичних функцій. На основі вивчення матеріалів фольклорних експедицій у різні регіони УРСР із змішаним населенням доповідач дійшов висновку, що з традиційного фольклору зараз найактивніше побутують: у поляків — ліричні, жартівливі, баладні, танцювальні пісні; у чехів — пісні літературного і напівлітературного походження, романси, балади, соціально-побутові та весільні пісні; у болгар — «хоро», які виконувалися під час народних гулянь. Діалектика розвитку фольклорних традицій і новаторських тенденцій передбачає появу новаторів. Умови життя змінили в наш час і спосіб творення, побутування і розповсюдження фольклорних творів. Серед новачків пісенного репертуару слов'янського населення УРСР виділяються пісні літературного походження, переважно місцевих поетів, які працюють на художню сільську самодіяльність, а також народні пісні на актуальну місцеву тематику, частушки, жартівливі, слівомовки, складені анонімно з використанням традиційної фольклорної образності. Ці твори стають популярними завдяки виступам на оглядах і конкурсах, передачах по радіо і телебаченню.

Була приділена увага окремим жанрам чи жанрово-тематичним циклам фольклору. На матеріалі коломийок доктор філологічних наук Г. І. Сінченко (Чернівецький університет) проілюстрував зображення нового життя в цьому жанрі, використавши записи фольклорних експедицій у Чернівецькій, Івано-Франківській, Закарпатській областях. Коломийки, з властивими їм художніми засобами, створюють картину народного життя з усією складністю людських взаємин, радощів, соціальними конфліктами, — в них і тяжке підневільне життя народу у минулому, радість визволення після возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній радянській державі і перемоги Червоної Армії у битвах з гітлерівськими полчищами та подвиги партизанів-ковпаківців, і прославлення вільної праці радянських людей, нового щасливого життя.

У доповіді кандидата філологічних наук О. Г. Барабохи (Запорізький педінститут) «Героїко-патріотична тематика фольклору періоду Великої Вітчизняної війни» знач-

не місце відведено порівнянню традиційних фольклорних мотивів з новими. Провідним у розробці героїчної теми є прославлення подвигу, утвердження безсмертя народного героя. Доповідач відзначив, що героїчний народний епос про Велику Вітчизняну війну весь час поповнюється новими творами, цьому сприяє, зокрема, щорічне вшанування народом пам'яті тих, хто віддав своє життя за велику перемогу.

Кандидат філологічних наук Н. С. Шумада (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР) виступила з доповіддю «Процес творення сучасної позаобрядової народної лірики», у якій на конкретних прикладах показала, що у сучасному фольклорі відбувається дальший розвиток таких жанрово-тематичних груп, як пісні про кохання, про родинне життя, дитячі, колискові, жартівливі пісні, коломийки, балади. Найвиразніші зміни простежуються в сучасній соціально-побутовій ліриці, яка фіксує в народному сприйнятті важливі суспільні події. Деякі з цих пісень досягають високих художніх узагальнень і підносяться до значення символів доби. Актуалізація давніших пластів поезії — закономірний процес існування і розвитку фольклору. Н. С. Шумада відзначила двоєдиний характер творення сучасної пісенності: з одного боку — потяг митців до літературного віршування, а з другого — активне «привласнення» народом зразків професійної поезії, створеної на основі використання поетики традиційного фольклору. Напрямок творення соціально-побутовий лірики, які намітилися ще в перші роки Радянської влади, існують і нині, видозмінюючись відповідно до розвитку поетичного мислення народу. Поступово складається і нова поетика. Її формування іде шляхом розвитку традиційних прийомів і засобів художнього зображення (символіка, психологічний паралелізм, антитеза, постійні епітети) і засвоєння нових символів широкого громадсько-політичного звучання.

Повідомлення кандидата філологічних наук С. А. Китової «Фольклор веснянолітнього обрядового циклу в побуті сучасного села» (Ровенський педінститут) було приурочене висвітленню ролі фольклору в народному побуті. Доповідачка взяла за основу календарну обрядовість веснянолітнього циклу на Поліссі і простежила, яку роль відіграє в ній народна пісня. Зокрема, в повідомленні детально розглянуто т. зв. «кустову» поезію, яка супроводжує закінчення весняних польових робіт. Аналогічні явища відомі і в білоруському фольклорі, тому С. А. Китова використовувала у своїй праці також зразки білоруської народної поезії.

Поетика сучасних ліричних пісень Ворошиловградщини — тема доповіді кандидата філологічних наук П. О. Будівського (Ворошиловградський педінститут). Головний персонаж сучасної пісні, відзначив доповідач, поданий у динаміці, еволюції. Його зображенню сприяють сюжет, пейзажі, прями та опосередковані характеристики, символічні образи тощо. За будовою

автор доповіді розділяє пісні на діалогічні, монологічні, описово-розповідні, звертальні та комбіновані (діалог плюс монолог).

Цікаві дослідницькі спостереження учасників конференції підтверджувалися прикладами з регіонального фольклору. Зокрема, на матеріалі фольклору Дніпропетровщини побудувала доповідь «Жанрові особливості сучасних прозових народних творів» кандидат філологічних наук М. В. Калиниченко (Дніпропетровський університет). Вона охарактеризувала такі види народної прози, як перекази, легенди, бувальщини, гумористичні оповідання, зосередивши основну увагу на тематичному циклі народної прози про події Великої Вітчизняної війни. Усні оповідання про той героїчний час, — відзначила доповідач, — здебільшого мають автобіографічний характер. Оповідач з народу датує свою оповідь певним часом, місцевістю, характером подій. Розповідь побудована на реальних фактах, що відтворюють героїзм радянських людей через їх конкретні вчинки. Усні оповідання мають специфічне композиційне обрамлення, відповідні початки і кінцівки, певні ліричні відступи. Помічається процес переходу усного оповідання у легенду. В одних випадках в оповіданнях з'являється символічний підтекст, іноді фантастика, в інших самі реальні події, пов'язані з винятково героїчними вчинками радянських людей на фронті і в тилу, ріднять ці твори з легендарними.

«Основні аспекти дослідження сучасного робітничого фольклору в Польській Народній Республіці» — тема повідомлення молодшого наукового співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського Л. К. Вахніної. Питання варіативності фольклорного тексту у висвітленні сучасної науки про народну творчість присвятила своє повідомлення молодший науковий співробітник О. Ю. Бріцкіна (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР).

Важливе місце в роботі конференції було відведене проблемі фольклорно-літературних взаємин. Теоретичну доповідь цього плану «Усна народна творчість і сучасна поезія» виголосила доктор філологічних наук К. П. Фролова (Дніпропетровський університет). Вона охарактеризувала принципи засвоєння фольклору поезією, простежила процес вбирання митця слова фольклорних скарбів. Від фольклору поезія запозичує найчастіше символіку, образність, художні реалії. Кожний митець слова по-своєму використовує народне багатство. К. П. Фролова розкрила індивідуальні особливості засвоєння народної поезії у творчості П. Тичини, М. Бажана, А. Малишка, І. Драча та інших. На початковому етапі використання фольклору радянською літературою помічається елітність письменницьких образів з народними. У цей час відбувається широке заповнення митцями слова народних тем, образів, художніх засобів. Згодом спостерігається все глибше проникнення письмен-

ників у фольклорну форму, переосмислення народних образів. Яскраве виявлення такого способу засвоєння фольклору знайшов у поезії Великої Вітчизняної війни. Бурхливе збагачення фольклором художньої літератури, відзначила доповідачка, стало можливе завдяки глибокій народності радянської літератури.

Складні, глибокі й багатоаспектні впливи народної творчості на професійну поезію наших днів були простежені також і в інших доповідях, які логічно продовжили і розвинули основні положення доповіді К. П. Фролової. Так, завідувач кабінетом української мови та літератури Інституту удосконалення вчителів Запорізького облВНО В. Ф. Маремпольський поділився своїми спостереженнями про участь фольклорних лексико-стилістичних елементів у мові української радянської поезії 60—70 років, а виступ викладача Кіровоградського педінституту Н. М. Линченко був присвячений аналізу поезії Андрія Малишка у зв'язках з усною народною творчістю. Доповідач звертається до аналізу строфіки, ритміки та рими віршів поета, простежує їхній зв'язок з народною пісенністю, виявляє вплив фольклорної образності на світ поезій А. Малишка.

Проблема фольклору як засобу відображення реальної дійсності в літературі соціалістичного реалізму була центральною в серії доповідей, що стосувалися зв'язування функцій народної творчості, використання радянськими письменниками. Про місце фольклорних елементів різних рівнів в сучасній художній прозі (на матеріалах творчості М. Хуршелова, Б. Урґеймагової, Ю. Ритхеу, Е. Капієва, Ч. Айтматова) йшлося в доповіді доктора філологічних наук І. В. Рибінцева (Запорізький педінститут).

Детально висвітлювалася на конференції ідейно-естетична та композиційна функція фольклорних мотивів у творах сучасної прози. «Народна пісня в «Тихому Доні» М. О. Шолохова» — з такою доповіддю виступив доктор філологічних наук Є. П. Дрягін (Одеський університет). Він розглядає вплив, зроблений народною піснею на філософію та художню тканину «Тихого Дону», її значення у формуванні епічних, психологічних колізій твору, у розкритті духовного світу героїв.

Кандидат філологічних наук К. Д. Саливон (Сімферопольський університет) на матеріалі провідних творів української, російської, літератур інших народів СРСР простежує процес засвоєння фольклорних елементів радянською літературою. У полі зору доповідачки твори М. Шолохова, М. Стельмаха, Ч. Айтматова та ін. З фольклору майстри слова, підкреслює К. Д. Саливон, беруть фольклорні сюжети, образність, вводять до своїх творів народні легенди, пісні, прислів'я та приказки. Фольклор допомагає виразно змалювати образи, передати внутрішній світ персонажів, створити яскравий художній стиль.

Специфіка використання фольклорних образотворчих засобів українською сати-

ричною прозою була розглянута у доповіді кандидата філологічних наук Ф. М. Білецького (Дніпропетровський університет). Предметом спеціального дослідження стало з'ясування ролі фольклору в поетичній сучасного українського роману. Це питання було основним і у доповіді кандидата філологічних наук Н. П. Мисливець (Дніпропетровський університет) та викладача Херсонського педінституту Н. Д. Чухонцевої. Н. П. Мисливець говорила про вплив фольклору на розвиток епічного роду, про формування нових різновидів роману, про вплив народної поетики на твір, функцію фольклорних композиційних прийомів у романах М. Стельмаха, В. Бабляка, Г. Тютюнника та інших. Повідомлення Н. Д. Чухонцевої стосувалося показу засобів народної поетики в романі Павла Загребельного «Євпраксія». Доповідь кандидата філологічних наук О. С. Поляруша (Кіровоградський педінститут) була присвячена дослідженню фольклорної основи стилю творчості О. Довженка.

Мовно-стильові особливості народнопоетичної творчості, своєрідність мови фольклорних творів, її лексика, взаємини з мовою літературною та місцевими діалектами були розглянуті у доповіді кандидата філологічних наук В. П. Біломорець (Запорізький педінститут). У ній йшлося про функції оцінкової лексики у фольклорі Великої Вітчизняної війни, її категорії, роль у створенні того чи іншого образу. Окремі лексичні групи мови фольклорних творів певних жанрів чи тематичних груп (батальна лексика, назви одягу) стали об'єктом спостережень кандидатів філологічних наук В. К. Чернецького та І. Я. Томіліної (Запорізький педінститут). Доповідачі підкреслили динаміку цього явища, зумовленість змінності лексики тієї чи іншої категорії творів історичними обставинами життя народу — носія фольклору. Про зв'язок прикметникової синоніміки, як лексико-стилістичного засобу українського сучасного пісенного фольклору з загальними процесами, що відбуваються в лексичному складі мови, йшлося в повідомленні викладача Дніпропетровського університету Р. Г. Волощук. Мова фольклору та унормована літературна мова на сучасному етапі знаходяться у щільному зв'язку, взаємозбагачуються, взаємодіють на лексичному, стилістичному та інших рівнях. У доповіді кандидата філологічних наук А. М. Поповського (Дніпропетровський університет) на основі спостережень над мовним процесом у фольклорі Наддніпрянщини зроблено спробу виявити роль говорів цієї території у визначенні мовних норм українського фольклору, а також нормативних основ сучасної української літературної мови.

Питанням стилістики українського фольклору була присвячена доповідь «Розширення стилістичних можливостей української народної фразеології в наш час» кандидата філологічних наук В. Ф. Чабаненка (Запорізький педінститут). Доповідач наголосив на виразно-образливостях можливостях української народної

фразеології, які постійно зростають як завдяки взаємодії з літературним мовленням, так і завдяки поповненню їх елементами, що з'явилися в зв'язку з соціальними та культурними змінами у житті.

Про синтаксис мови фольклору говорила у своєму повідомленні «Граматичні взаємозв'язки присудка з підметом у сучасній українській літературній мові (на матеріалі фольклору)» кандидат філологічних наук А. Я. Мановицька (Запорізький педінститут).

Фольклор як складова частина соціалістичної культури, як специфічна форма суспільної свідомості, як засіб виховного впливу на підрастаюче покоління, — такий ракурс дослідження ряду науковців, що виступили з доповідями на конференції. «Атеїстичні мотиви в українському пожевтовому фольклорі» — тема доповіді доктора філологічних наук М. М. Тараненка (Запорізький педінститут), який простежує антирелігійні мотиви у різних жанрах сучасного фольклору: піснях, казках, анекдотах, народних оповіданнях, прислів'ях та приказках, розкриває значення цього виду народної поезії у формуванні атеїстичних поглядів народу.

Кандидат філологічних наук С. К. Бисикало (Запорізький педінститут) виступив з доповіддю «Соціалістичний спосіб життя і народна поезія». Фольклор, підкреслив доповідач, дає багатющій матеріал для розуміння життя народу. У фольклорі прославляється вільна людська праця, яка дає людині не тільки матеріальний достаток, а й моральне задоволення. Пісні про працю приносять справжню естетичну насолоду. Народна поезія показує великі економічні і соціально-культурні переваги радянського способу життя над буржуазним, стверджує, що цей спосіб життя відповідає корінним інтересам усього радянського народу. Вона правдиво відтворює основну рису соціалістичного способу життя — його колективізм, проголошує основну ідею його — боротьбу за побудову комунізму.

Педагогічним проблемам фольклору, методам його збирання була присвячена доповідь «Специфіка викладання народнопоетичної творчості в педагогічному вузі та школі» кандидата філологічних наук Л. М. Кіліченко (Івано-Франківський педінститут). Народно-поетична творчість, як традиційна, так і сучасна, відзначила доповідачка, повинна активно сприяти формуванню нової людини — будівника комунізму. Тому особливо велике значення при викладанні фольклору має відбір ілюстративного матеріалу, який має бути високохудожнім. Необхідно також приділяти більше уваги знайомству студентів з масовою художньою самодіяльністю, новими звичаями і обрядами, у яких фольклор відіграє активну роль. При читанні курсу української народнопоетичної творчості слід враховувати фольклорні надбання інших народів СРСР, перш за все російського і білоруського. Практика показує, що студенти філологічних факультетів мають дуже слабкі знання з фольклору за серед-

ню школу, тому необхідно урізноманітнити методи вивчення народної творчості і в середній школі.

Кандидат філологічних наук А. Ф. Мельничук (Івано-Франківський педінститут) виступила з доповіддю про фольклорну практику студентів у вузі, її завдання і наслідки. Під час студентської практики, говорила доповідачка, основний акцент кладеться на ознайомлення з живим побутуванням народнопоетичних жанрів у певному регіоні, на виявленні талановитих носіїв та виконавців пісень.

Молодший науковий співробітник Інституту МФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР Г. В. Довженок виголосила доповідь «Виховне значення українського дитячого фольклору». Вона, зокрема, відзначила, що дитячий фольклор складається з творів, які відрізняються між собою як щодо їх призначеності (вік, конкретна ситуація і т. п.), так і щодо характеру художнього освоєння дійсності. Народпоетичний матеріал авторка доповіді розподіляє на дві групи в залежності від вікового складу дітей; перша — де фольклорні зразки тільки сприймаються дітьми, друга — коли вони є одночасно і виконавцями і сприймачами певного репертуару.

Велику роль у сучасному житті трудящих мас відіграє художня самодіяльність. Яскравим прикладом цього є участь багатомільйонних мас трудящих у Першому Всесоюзному фестивалі самодіяльної художньої творчості трудящих (1975—1977). Тому закономірно на конференції ряд доповідей було присвячено різним аспектам художньої самодіяльності. Так, кандидат філологічних наук В. Ф. Шевченко (Запорізький педінститут) виступив з доповіддю «Народна поетична творчість у художній самодіяльності», в якій на матеріалі художньої самодіяльності Запорізької області простежив роль народної пісні у сучасних обрядових дійствах, концертах художньої самодіяльності, вечорах трудової слави, вшанування робітничих династій, посвяченнях у робітники, хлібороби тощо.

Кандидат мистецтвознавства А. Ф. Омельченко (МФЕ ім. М. Т. Рильського) у доповіді «Народні інструменти в соціалістичному побуті та художній самодіяльності» простежив роль народних інструментів у різних видах самодіяльної творчості, дав характеристику типів бандур, показав їх значення в ансамблях художньої самодіяльності.

Відбулося також обговорення доповідей і повідомлень. У ньому взяли участь директор Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР С. Д. Зубков, доктор філологічних наук, професор О. І. Дей, доктор філологічних наук К. П. Фролова, доктор історичних наук В. М. Мельник, кандидат філологічних наук М. М. Пазяк та ін. Усі вони відзначили актуальність тематики конференції, широту охоплених питань, новизну багатьох положень і висновків, зроблених на основі залучення мового, записаного під час експедицій ре-

гіонального матеріалу — пісень, приказок, народних оповідань тощо. Центральне місце на конференції зайняла тема сучасності у найрізноманітніших її аспектах. Активно обговорювалася така важлива тема, як взаємозв'язки і взаємозближення фольклору соціалістичних націй, зв'язок фольклору з іншими формами суспільної свідомості, що, безперечно, свідчить про серйозність наукових пошуків фольклористів, відчуття ними пульсу часу.

Деякі питання конференції були тільки поставлені, але вони спрямували думку дослідників на глибше їх розв'язання у майбутньому. Це, зокрема, такі питання, як традиція і новаторство у фольклорі, жанрово-тематичні межі сучасної народної творчості, первинні і вторинні форми фольклору, зв'язок фольклору з іншими видами мистецтва і комплексне їх дослідження, фольклор і художня самодіяльність, народна творчість у системі нових свят і обрядів, кристалізація нових жанрових різновидів у сучасному фольклорі, своєрідність поезики сучасного фольклору, особливості вивчення фольклору у вищій та середній школах та ін.

Конференція прийняла постанову, у якій намітила ряд заходів, спрямованих на дальше поглиблене вивчення радянського фольклору. У світлі нової Радянської Конституції, закону «Про охорону і використання пам'яток історії і культури» конференція вважає першочерговим завданням активне вивчення фольклорного процесу шляхом щорічних експедицій науковців-фольклористів і практики студентів філологічних факультетів університетів і педагогічних інститутів, публікації художніх фольклорних текстів та мелодій у наукових та популярних виданнях з фольклору. Було вирішено практикувати ширше спільні експедиції співробітників МФЕ ім. М. Т. Рильського та студентів і викладачів університетів, педагогічних інститутів, консерваторій, підкреслено необхідність створення нового підручника та хрестоматії з української народної творчості для вищої школи. Учасники конференції вирішили підняти клопотання перед Міністерством освіти УРСР про організацію наступної міжвузівської наради дослідників фольклору на базі Івано-Франківського педінституту в 1979 році, присвятивши її тематику 40-річчю воз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській РСР.

Позитивне значення конференції в Запоріжжі безсумнівне. Вона сприяла консолідації, наукових сил фольклористів республіки, зміцнила між ними наукові контакти. Поставлені на ній наукові питання знайдуть своє дальше поглиблене вивчення у статтях і монографіях, а намічені заходи активізують роботу по збиранню та систематизації фольклору у вузах і школах.

Г. В. ДОВЖЕНОК, М. М. ПАЗЯК,
Н. С. ШУМАДА

Київ



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

КРИТИКА КОНЦЕПЦІЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЕТНОЛОГІЇ

Концепции зарубежной этнологии.

Критические этюды. М.,

«Наука», 1976, 214 с.

Радянські етнографи виявляють постійний інтерес до розвитку зарубіжної етнографії. В Інституті етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая створено відділ загальних проблем, у складі якого виділено спеціальний сектор по вивченню зарубіжної етнографії. Інститутом підготовлено й опубліковано ряд праць. Серед них збірник з марксистської етнографії («Етнография в странах социализма». М., «Наука», 1975), дослідження, присвячене критичному аналізу окремих теоретичних публікацій в країнах капіталістичного Заходу («Этнологические исследования за рубежом. Критические очерки. М., «Наука», 1973). Нещодавно вийшов з друку черговий збірник «Концепції зарубіжної етнології. Критичні етюди». В ньому вміщено вісім статей і коротку передмову.

Предметом коротких розвідок автори обрали в основному буржуазні концепції теоретичного характеру, покликані узагальнити накопичений фактичний матеріал і виробити певні методологічні установки. Даний аспект досліджень за рубежом набирає дедалі помітнішого значення і в ньому з найбільшою силою проявляється методологічна неспроможність буржуазної етнографії.

Ряд статей цієї праці стосується проблем сучасного стану буржуазної етнографії, серед них: І. Р. Григулевич «Соціальна антропологія: чи є в неї майбутнє?», Є. О. Веселкіна «Поняття соціальної мережі в британській соціальній антропології», Б. В. Андріанова «Концепція К. Вітфогеля «гідралічне суспільство» і нові матеріали з історії іригації». В інших статтях автори розглядають впливові донедавна течії й окремі концепції (Е. Г. Александренков «Дифузійонізм в зарубіжній західній етнографії», Я. В. Чеснов «Теорія «культурних областей»

в американській етнографії», О. Б. Гофман «Соціологічні концепції Марселя Мосса», М. М. Морозова, О. П. Павленко «Основні етапи розвитку скандинавської етнології». Вивченню народів Тропічного континенту в буржуазній науці присвятив свою статтю С. Я. Козлов («Західна етнологія й Африка. До проблеми методологічної кризи»). Остання стаття певною мірою є своєрідним висновком з піднятих у книзі проблем.

Ідеологічні аспекти соціальної антропології переживають відчутну кризу, викликану банкрутством ідейних установок, що виявились непридатними для звільнення від колоніалізму молодих держав. Їх народи в аналах буржуазних антропологів фігурують як «примітивні», «відсталі», «варварські». Своїми висновками й рекомендаціями буржуазні автори свідомо або некрітично лили воду на колесо імперіалістичного млина, на закріплення колоніальної системи, виправдання соціальної нерівності. Саме з цих причин у так званому третьому світі до західних антропологів ставляться з недовірою, а найчастіше — вороже. Кризовий стан у сучасній соціальній антропології, можливі її дальші перспективи аналізує І. Р. Григулевич у своїй статті. Автор поряд з критикою методологічних вихідних принципів антропологів простежує і деякі прогресивні тенденції у внутрішніх суперечках буржуазних дослідників. Майбутнє цієї науки автор бачить, зокрема, в тісному співробітництві вчених капіталістичних і соціалістичних країн, молодих країн третього світу в інтересах соціального і наукового прогресу, миру і дружби між народами. Таке співробітництво має здійснюватися з позицій непримирності до імперіалізму та неокolonіалізму.

У наступній статті Е. Г. Александренков робить науково-критичний огляд історії і теоретичних принципів впливової свого часу течії у буржуазній етнографії — дифузійонізму, а також історіографії даного питання в радянській літературі. Дифузійонізм пояснює розвиток культур не їх самостійною еволюцією на певній соціально-економічній основі, а головним чином, запозиченнями культур-

них досягнень чи міграціями народів. Не було жодного випадку незалежного створення культури, — заявляють його представники. Спільні для всієї єйкумени явища — зернове землеробство, ткацтво, гончарство, металургію тощо вони витлумачують, наприклад, дією шанувальників сонця і змії, які начебто поширили по світу згадані явища культури й виробництва. Окремі дифузійністи (їхні ідеї автор аналізує досить докладно) твердили, начебто процес культурного розвитку проявляється незалежно від людини, від народу — справжніх творців і носіїв культури. Деякі з крайніх положень дифузійнізму взяв на своє озброєння фашизм.

Автор виходить за межі критики антинаукових реакційних ідей дифузійнізму, охоплює ширше проблему взаємодії культур. На основі великого фактичного матеріалу Е. Г. Александренков аналізує дискусії, що точаться навколо проблеми можливих трансатлантичних зв'язків у доколумбовий період.

Як вважає автор, до категорії «дифузійністів» потрапили дослідники з різним ставленням до загальних і окремих проблем дифузії культури. Основним досягненням дифузійнізму, на думку Е. Г. Александренкова, слід вважати положення про плідність культурних контактів, культурних зв'язків. Однією з істинних вад концепції дифузійнізму автор статті виділяє ігнорування в них соціально-економічного розвитку як необхідної умови розвитку культури, її досягнень. Основну з гносеологічних причин виникнення дифузійнізму він бачить у загальнофілософській позиції його представників. Більшість з них при вивченні причин і можливостей розвитку культури віддавали перевагу ідеям, а не людській діяльності, історичній практиці. Причину розвитку культури вони шукали в розумовій, духовній, релігійній сферах, тобто історія культури пояснювалась ідеалістично. Теоретичний дифузійнізм в етнографії відобразив певною мірою кризу ідеалістичної філософії і був одним з проявів загальної кризи капіталізму.

Критиці концепції просторового розчленування культур присвячена стаття Я. В. Чеснова. Ця концепція, як довів автор, не змогла стати продуктивною тому, що американські етнографи намагались виділити лише окремі ареали культурних особливостей без глибокого аналізу історичного розвитку, без спроб відшукати в культурних областях прояв єдиного соціально-економічного і культурного розвитку людства. Це призвело до статичної картини розподілу етнографічних рис.

Даній концепції автор протиставляє створену пізніше радянськими етнографами наукову теорію господарсько-культурних типів й історико-етнографічних областей. В основі радянської концепції лежить розуміння рівноправної участі народів у створенні культури історико-етнографічної області. Розроблена радянськими вченими теорія господарсько-культурних типів й історико-етнографічних областей не була самоціллю; вона органічно пов'язується з визначенням

спадкоємності культури, з питаннями етногенезу. Етнічна специфіка, вважають радянські вчені, розкривається в діалектичній взаємодії з рисами, притаманними історико-етнографічній області і господарсько-культурному типу.

Я. В. Чеснов, критикуючи статичність, теоретичну обмеженість і, отже, непродуктивність згаданої концепції американських вчених, вказує і на інший, прогресивний шлях в американській етнографії, започаткований Л. Морганом. У радянській науковій літературі високо оцінені ідеї Л. Моргана про закономірності розвитку людського суспільства. Підхід Моргана до культури враховує нерівномірність розвитку різних груп людства. Уявлення Моргана про матеріальну основу культури значно ширші, ніж наступних американських етнографів, які при виділенні культурних областей за основу брали до уваги не цілісний характер матеріального виробництва, а лише певний вид засобів існування. Автор слушно зауважує, що такий підхід неправомірний з методологічного боку. В останні три десятиліття, зазначається далі у статті, в американській етнографії спостерігається спад щодо розробки проблеми культурних областей. Поняття ж господарсько-культурних типів як категорії, що розкриває механізм виникнення різноманітності культури народів, у зарубіжній, зокрема американській етнографії, взагалі не було сформульоване. Це зробили радянські вчені.

О. Б. Гофман чи не вперше в радянській етнографічній літературі аналізує соціологічні концепції одного з популярних представників французької соціологічної школи — Марселя Мосса (племінника засновника цієї школи Е. Дюркгейма). Як зазначає автор, Мосс зробив значний вплив не тільки на етнологію, а й на долю всіх інших соціальних наук у Франції. Певною мірою його теорії випередили структуралізм К. Леві-Стросса. Відзначаючи плідність постановки французькими вченими проблеми системного, комплексного підходу до соціальних явищ, О. Б. Гофман разом з тим піддає серйозній науковій критиці слабкий теоретичний рівень моссівських концепцій. При цьому, хоч і побіжно, автор відзначає деяку перевагу наукових пошуків представниками французької соціологічної школи над сучасними побудовами в буржуазній етнографії.

Слабкість, наукова неспроможність сучасних теоретичних концепцій англійського структуралізму розкривається у статті Є. О. Веселкіна. Так звана соціальна мережа стала нині черговою панацеєю, за допомогою якої буржуазні антрополози сподіваються вийти з теоретичного тупика і зрозуміти механізм соціальних змін. Насправді ж дана концепція, як це переконливо показано автором, занадто обмежена й методологічно хибна, щоб претендувати на застосування її до вивчення процесів розвитку суспільства, хоч концепція соціальної мережі рекламується останнім часом у соціальній антропології як універсальна.

У буржуазній етнології нерідко трапляються випадки використання марксистської

термінології для прикриття глибоко ворожих марксистській реакційних ідей. Одним з прикладів цього є книга Карла Вітгофеля «Східний деспотизм. Порівняльне вивчення тоталітарної влади», що вийшла з друку 1957 року в Нью-Йорку. Критиці концепцій цього автора, зокрема «гідралічного» розвитку державності, присвячена стаття Б. В. Андріанова. Актуальність даної теми викликана тим, що недавно виклад його концепції знову з'являється на сторінках буржуазної преси в зв'язку з теоретичними дискусіями про виникнення державної влади і шляхи розвитку народів країн Азії й Африки. Тенденційний набір фактів, антинауковість і невідповідність історичній дійсності, запропонованої Вітгофелем схеми, критикують навіть окремі буржуазні вчені. Інші ж, навпаки, всіляко схвалюють вітгогелівські ідеї, спрямовані на викривлення марксистської ідеї протиставлення «деспотичного Сходу» «демократичному Заходу».

К. Вітгогель підмінив справді наукову теорію всесвітньо-історичного процесу штучною формулою «гідралічного» шляху розвитку. Іригація, за Вітгофелем, була єдиною і головною причиною виникнення влади. Він пропонує використати зі спадщини К. Маркса лише ідеї, пов'язані з характеристикою стародавніх іригаційних суспільств, з «азіатським» способом виробництва, повністю відкидаючи марксистське вчення про виробничі відносини, зміну соціально-економічних формацій і науковий соціалізм. У статті викриваються спекулятивні академічні побудови, що характеризуються лише видимістю наукового дослідження. Ім автор протиставляє справді марксистський погляд на розвиток східних цивілізацій, посилавшись на праці основоположників наукового комунізму, на дослідження радянських етнографів, які вивчали проблему впливу іригації на централизовані східні деспотії. Б. В. Андріанов показав неспроможність буржуазної концепції «гідралізму», абсолютізації географічного детермінізму.

М. М. Морозова і О. П. Павленко детально викладають історію скандинавської етнології, спинаючись на основних етапах розвитку цієї науки, що пройшла шлях від накопичення фактичних знань до їх узагальнення і має багаті традиції. Невелика за обсягом стаття насичена багатим фактичним матеріалом, що сьогодні має не тільки історико-пізнавальне, а й науково-практичне значення. Доречно нагадати, що скандинавські країни були піонерами у створенні етнографічних музеїв та скансенів. За ініціативою скандинавських етнологів розпочато підготовку етнографічних атласів Європи. У Швеції, наприклад, робота над історико-етнографічним атласом почалася ще 1939 року. Саме скандинавські вчені першими за рубежом висловили думку про необхідність етнографічного вивчення поряд з селом також і міста, міської культури, нових культурних форм.

У наш час, пишуть автори, скандинавська етнологія зосередила свою увагу на вивченні всього європейського ареалу: більше уваги приділяється теоретичним проблемам.

Проте даються взнаки вади методології, що спирається на пануючі в світогляді скандинавських етнологів принципи позитивізму. Дослідники обмежуються переважно описанням фактів, наслідків безпосередніх спостережень, не вникаючи в суть явищ і внутрішніх закономірностей. Разом з тим, підкреслюється в статті, на розвиток етнології Скандинавії, безперечно, позначається вплив марксистської етнографічної науки.

Африканська тематика посідає значне місце в західноєвропейській етнології. Але наслідки досліджень значною мірою залежать від філософської і соціальної позиції та методологічних принципів, якими керується вчений. Розглядаючи концепції буржуазних етнологів-африканістів деяких країн Західної Європи під кутом зору методологічних принципів, С. Я. Козлов викриває реакційні теоретичні конструкції і висновки, пов'язані з расистсько-колоніалістськими поглядами на історичну долю народів Африки. В кінці XIX ст., коли «чорний» континент стає колоніальним, до нього зріс інтерес, викликаний практичними потребами колонізації. Основні принципи реакційних напрямків у буржуазній етнографії — функціоналізм, структуралізм, «плюралістська» теорія, «культурний релятивізм» та інші були розроблені значною мірою на африканському матеріалі і на практиці перетворювались в заходи по консервації віджилих інститутів, звичаїв, відносин, які штучно гальмувались з метою збереження общинно-родової, племенної структури. Це, безумовно, гальмувало процес соціальних змін в африканських країнах. З'явилися реакційні ідеї про «оберігання» африканської культури від європейської цивілізації, про культурно-психологічний бар'єр між європейцями і африканцями, про нездатність чорної Африки до самостійного розвитку та запозичення африканської культури від Європи й Азії. Такі концепції ставали складовою частиною ідеологічного обґрунтування колонізаторської політики і практики. «Криза традиційної західної етнології», — підсумовує автор, — це очевидна реальність; і явище це не випадкове, а закономірне». Причини його — в хибності загальної методології соціальних досліджень. Тому на сьогодні характерним є звертання багатьох етнологів Заходу до марксистського, до діалектичного, історико-матеріалістичного методу.

Рецензований нами збірник — ще один серйозний вклад радянських етнографів у благородну справу активного ідеологічного і наукового протистояння реакційним буржуазним концепціям, відстоювання чистоти марксистсько-ленінського вчення. Щоправда, владає в око різномірність, а то й випадковість тематики збірника, деяка фрагментарність, хронологічна непослідовність. І це певною мірою знижує цілісне уявлення про складні, суперечливі процеси в буржуазній етнології на сучасному етапі. З другого боку, саме заглибленість окремих дослідників у минуле створює основу для написання в майбутньому історії світової етнології.

В. Ю. КЕЛЕМБЕТОВА

Київ

МОНОГРАФІЯ ПРО НАРОДНИЙ ОДЯГ

К. І. Матейко. Український народний одяг.
К., «Наукова думка», 1977, 224 с.

Починаючи з кінця XIX ст., з'явилася велика кількість публікацій, присвячених вивченню українського народного одягу. В різний час цю проблему досліджували Я. Головацький, А. Єфіменко, Д. Зеленін, В. Ю. Білецька та ін. Певний внесок у вивчення питань розвитку українського костюма зробили й сучасні дослідники Г. Маслова, М. Шмельова, Г. Стельмах, В. Миронов, В. Наулко та ін. Проте, звертаючись до тематики українського костюма, більшість етнографів обмежувались вивченням якогось одного питання із усієї комплексної проблеми одягу. Тим часом давно назріла потреба в створенні узагальноючої праці, яка б всебічно висвітлювала розвиток українського одягу, його локальних варіантів.

Такою узагальноючою працею стала монографія львівської дослідниці К. І. Матейко «Український народний одяг». Це капітальна праця, над якою автор працювала багато років.

К. І. Матейко поставила перед собою складні й разом з тим потрібні для науки завдання — простежити основні етапи історичного розвитку українського народного одягу та виявити принципи територіального розміщення комплексів у різних історико-етнографічних районах. Дослідження складається із вступу, чотирьох розділів і висновків.

Починається книга розділом про джерела й історіографію проблеми, яка вивчається. Природне зацікавлення авторки археологічними джерелами, які дають можливість глибше розкрити передісторію української матеріальної культури. Не менший інтерес становлять давні писемні джерела, зокрема відомості з Галицько-Волинського літопису про костюм давньоруського населення, дані, які знаходимо у творах стародавньої літератури. Авторка справедливо пов'язує розвиток українського національного костюма з одягом населення Київської Русі.

Цінним джерелом, яке дає можливість визначити кольорову гаму давньоруського костюма, є іконографія — мініатюри, фрески, мозаїка. В подальшому дослідниця переходить до аналізу історіографії українського костюма, розглядає літературу від перших описів XV—XVII ст. (Жільбер де Ланца, Готтерд Веллінг, І. Вишенський, Гійом де Боллан та ін.) до спеціальних етнографічних праць кінця XIX—поч. XX ст. К. І. Матейко слушно відзначає загальні методологічні недоліки дореволюційної буржуазної історіографії, яка здебільшого стояла на ідеалістично-метафізичних позиціях, відриваючи процес еволюції одягу від соціально-економічного розвитку суспільства.

Процес дослідження народного костюма, починаючи з появи спеціальних праць,

проходив надзвичайно бурхливо; тут мали місце наполегливі пошуки нового, окремі помилкові погляди, боротьба думок.

Досить згадати, що в 20-і роки нинішнього століття навіть у працях такого відомого етнографа, як Д. Зеленін, важко було знайти чітке визначення типів чоловічих і жіночих сорочок. Класифікація типів жіночих сорочок, запропонована в кінці 20-х років В. Білецькою, була для свого часу кроком вперед у вивченні одягу, але на сьогодні вона вже застаріла. Про це авторці варто було б сказати, нехай у загальних рисах.

На тлі складних пошуків методичних та методологічних принципів початку століття виділяється повоєнний період української радянської етнографії, досягненням якого стали строго наукова класифікація типів одягу і виділення комплексів. К. І. Матейко правильно зауважує, що до цього українська радянська етнографія прийшла шляхом боротьби проти описовості і певної ідеалізації старовини.

Наступна глава — «Формування українського народного одягу» — хронологічно охоплює період з X по XVIII ст. На основі аналізу мініатюр і фресок авторка виводить ряд типових закономірностей давньоруського костюма — довжина одягу, крий, вияв класової диференціації в прикрасах тощо.

Значний інтерес викликають висновки К. І. Матейко відносно того, як склалися характерні етнічні риси українського одягу XIV—XVII ст. При цьому авторка підкреслює, що розвиток національної специфіки українського одягу відбувався в тісному зв'язку з культурою російського, білоруського та інших слов'янських народів.

Як бачимо, за феодалізму в костюмі різних соціальних прошарків населення яскраво відбилася класова диференціація. Якщо костюм селян і трудящих міста повністю відбивав етнічну специфіку української матеріальної культури, то одяг знаті — поміщиків, заможних міщан, козацької старшини формувався під впливом польського, угорського, німецького та інших іноземних впливів.

Один з основних розділів праці присвячений класифікації головних частин народного костюма; вона займає центральне місце в книзі. Авторка знайомить з багатими колекціями одягу сучасних музеїв Києва, Львова, Дніпропетровська, Харкова, Одеси, Переяслав-Хмельницького, Донецька, Ужгорода, Житомира, Чернівців та ін. Детально розглядаються сорочки, поясний, нагрудний, верхній одяг, пояси, головні убори, взуття, прикраси.

Основа чоловічого, як і жіночого традиційного костюма, складала сорочка. Дослідники українського народного одягу переважно виділяли як головні два типи сорочки — сорочка з поликами, пришитими до рукавів і безполикова¹.

¹ Народы Европейской части СССР, т. 1, М., «Наука», 1964, стор. 667.

Проте К. І. Матейко включила, як окремих тип, і тунікоподібну. Авторка справедливо вказує на давнішність цього крою, який був розповсюджений як у давньослов'янського населення VI ст., так і в східних слов'ян XI ст.

Попередні дослідники приділяли мало уваги цьому типові сорочок, вважаючи його локальним, властивим лише західним областям. Тим часом, як зауважує дослідниця, деякі варіанти тунікоподібної сорочки побутували на значно ширшій території — Київщині, Полтавщині, Поділлі, Чернігівщині, Закарпатті.

На жаль, у розділі, де подано класифікацію чоловічої й жіночої сорочки, немає чіткого переліку основних типів крою. На стор. 51 йдеться про сорочки з поликами (сорочки з вставками), потім авторка переходить до виробів з кокеткою, а про безполикову зовсім не згадує. Однак саме цей тип широко побутував не тільки на Буковині, але і в Київській та Полтавській губерніях. Про це можна дізнатися лише в розділі про вишивку (стор. 64).

Багато нового матеріалу читач знайде в розділі «Поясний одяг». Тут чимало уваги приділено аналізові спільності українських типів поясного одягу (плахт, андараків, бурок) з російським і білоруським одягом.

Для українського народного костюма характерна величезна різноманітність видів нагрудного одягу. Аналізуючи їх крий і термінологію, авторка виділяє давню спорідненість і спільність цих частин українського костюма з аналогічними російськими формами одягу, а також з нагрудним одягом західнослов'янських і прибалтійських народів.

До цього можна було б додати, що деякі види нагрудного одягу, зокрема такі, як хутряні безрукавки, мали широкий ареал розповсюдження не лише в західних областях України та Молдавії, але і в гірських областях Чехословаччини, Угорщини, Польщі, Румунії. Виникнення цього типу одягу пов'язане з побутовими потребами пастушого господарства, яке мало місце в минулому у багатьох жителів Карпатського ареалу.

Цікаві й різноманітні матеріали подані в розділі і про головні убори. Вони також розглядаються у тісному взаємозв'язку з історією народу, соціальними й класовими відмінностями, традиціями, звичаями й обрядами. Деякі звичаї, які стосуються одягу, були пов'язані з релігійними уявленнями. Так, К. І. Матейко згадує про розповсюдження в минулому вірування, згідно якого заміжня жінка обов'язково повинна була покривати голову; великим гріхом вважалося з'являтися серед людей з «відкритою головою». Ці уявлення, попервах пов'язані з вірою в магичну силу волосся і дії злих духів при недотриманні традиційних канонів, поступово втрачали свій зв'язок з релігією, а потім і зовсім зникли.

Поруч з названими частинами народного костюма в третій главі читач зна-

йде цікаві відомості про пояси, взуття, прикраси. Чимало матеріалів, використаних у книзі, особливо ті, що зібрані авторкою у фондах багатьох музеїв, вперше вводяться до наукового вжитку.

У заключному розділі книги розглядаються комплекси одягу різних етнографічних районів України. Виділення цього питання в самостійний розділ свідчить про глибoku розробку дослідницької проблеми класифікації і розповсюдження локальних варіантів одягу. Зокрема, авторка слушно відзначає, що локальні особливості культури склалися протягом століть і стали наслідком умов заселення, розвитку українського населення, а також його взаємозв'язку з іншими народами. К. І. Матейко виділила п'ять етнографічних зон: Полісся, Середнє Придніпров'я, Південь, Поділля, Карпати й Прикарпаття. Таке районування досить повно відбиває історико-етнографічні особливості різних областей України. Але при цьому особливості деяких етнографічних зон не вкладаються в межі запропонованої схеми. Враховуючи це, можливо, не варто було б Покуття й Буковину включати в різні зони (першу до Карпат і Прикарпаття, а другу — до Поділля) у зв'язку з наявністю в одязі цих районів багатьох спільних рис, а виділити окрему зону — Покуття й Буковину.

Основним достоїнством роботи є чітка, строго наукова класифікація типів одягу, яка заслуговує найвищої оцінки. Саме цим книжка К. І. Матейко «Український народний одяг» вигідно відрізняється від попередніх праць чи нарисів. На формування запропонованої К. Матейко класифікації значний вплив зробила попередня розробка типів народного одягу, над якою працював колектив авторів при підготовці історико-етнографічного атласу України, серед яких була й К. І. Матейко. Подаючи в дослідженні класифікацію типів одягу, авторці, на нашу думку, варто було б вмістити й карти, які б ілюстрували розповсюдження окремих елементів і цілих комплексів одягу. Від цього монографія значно виграє б.

Безперечною цінністю є й те, що книга гарно ілюстрована. Кольорові фото, малюнки й окремі фрагменти орнаменту вдало доповнюють текст. Різноманітний ілюстративний матеріал дає наочне уявлення про багату й цікаву орнаментуку українського одягу.

Монографія «Український народний одяг» — підсумок багатолітньої збирацької й дослідницької роботи невтомного і скрупульозного етнографа, яким є К. І. Матейко. Її праця дає повне уявлення про народний одяг, включаючи аналіз його походження і розвитку протягом століть, а також про етнокультурні зв'язки народу, що знайшли вияв також в одязі. Без сумніву, праця К. І. Матейко є суттєвим внеском у дослідження українського народного одягу.

Кишинів

В. С. ЗЕЛЕНЧУК

ПІСЕННІСТЬ КАРЕЛЬСЬКОГО КРАЮ

Карельская народная песня.

М., «Советский композитор», 1977, 282 с.

За останні роки помітно поживалося видання збірок пісенного фольклору народів СРСР. Не так давно побачила світ ще одна велика за обсягом збірка — «Карельская народная песня». Упорядниця цієї книжки С. М. Кондратьєва відібрала найкращі з художнього боку зразки пісень різних жанрів, написала вступну статтю, яка в популярній формі розкриває багатство і красу карельської пісенності, її жанрові та музичні особливості. Ідучи за встановленою в науці традицією, дослідниця розподілила пісні на групи: стародавні речитативні твори (жартівливі, небилиці, дитячі пісні-казки), йойку (імпровазації), плачі руни (епічні пісні), колнскові, весільні величальні, балади, ліричні, частушки, виділивши в окрему групу сучасні пісні. Наприкінці подаються російські, фінські, вепські пісні, що побутують у карелів. Усього в збірці представлено 216 пісень, більшість з яких публікується вперше. Сюди увійшли записи, зроблені безпосередньо упорядницею протягом 1959—1964 рр. під час фольклорних експедицій до Карельської АРСР, матеріали з архіву Карельського філіалу АН СРСР, Будинку народної творчості в м. Петрозаводську, а також передруки з різних видань. Тексти пісень подаються разом з мелодіями, друкуються карельською мовою і в російському перекладі.

Розглядаючи пісні в їх часовому і територіальному поширенні у різних районах республіки, С. М. Кондратьєва зазначає, що вони розповсюджуються на етнічній території Карелії нерівномірно, внаслідок особливостей формування мистецтва карелів в конкретних історичних умовах. Крім того, це зумовлено впливом на карельський фольклор творчості інших народів, що проживають на території республіки: росіян, фінів, вепсів та саамів. Популярними у карелів є зокрема російські кадрили і протяжні ліричні пісні, а також танцювальні пісні, частушки. Кількість російських пісень, виконуваних карелами, значно зростає на південь, оскільки в цих районах контакти з росіянами виявилися тіснішими. У карельських мелодіях Північної Карелії відчувається взаємодія з вепсами, зокрема в ліричних піснях. На півночі республіки, починаючи від Калевали, дуже помітним є фінський вплив. Тут співають фінські ліричні, хороводні, жартівливі пісні, любовні романси.

Ознаками архаїки відмічена у збірці група речитативних пісень, такі як «Шайка», «Чун чу-ру-ру», «Пішов Тіт ловити рибу», що набули поширення й у інших народів фінно-угорської групи (комі-зірян, мансі). Ці пісні при всіх їх відмінностях, мають, як зазначає упорядниця, дещо спільне в принципах художньої виразності:

Іх поетичні тексти відзначаються простою і послідовною фіксацією елементів, «наочністю», що проявляється в діалогах і багаторазових повтореннях. Подібність помітна і в мелодіях.

Досить широко представлені у збірці карельські причитання (голосіння, тужіння) — похоронні і весільні, які ще й досі побутують в народі. Виконуються вони, як зазначає С. М. Кондратьєва, переважно жінками і не лише на похоронах та весіллях, а й з приводу інших подій, скажімо, під час від'їзду близької людини.

У поданих у збірці похоронних голосіннях широко відображаються і коментуються сумні події; в них містяться мотиви оплакування небіжчика, нарікання на долю дітей-сиріт, обіцянка часто згадувати небіжчика тощо.

У весільних тужливих піснях цього циклу розповідається про прощання дочки з матір'ю і з батьківською домівкою, оплакується дівоча воля, відбувається символічна передача дівочої краси молодшій сестрі, міститься прохання до батьків про багате придане, висловлюються побоювання за майбутнє життя на чужині. Нерідко в них відтворюється картина сватання.

Подібні твори набули не лише популярності серед народу, а й різноманітних форм. Показовим щодо цього є у збірці тужлива пісня — діалог двох плакальниць. Одна з них репрезентує сторону нареченої, друга — нареченого. Перша висловлює сумнів з приводу позитивних рис нареченого і благополуччя його дому, друга, навпаки, вслякко вихваляє їх.

Частиною весільного обряду є й інший жанр карельського фольклору — величальні пісні. У Карелії, як стверджує упорядниця, ще й досі пам'ятають дві стародавні весільні величальні пісні: «Летів орел» і «Світ ждав», що побутують в різних варіантах. Перша, величання нареченого, виконувалась з приводу його приїзду, коли наречена збиралася до вінця; друга, величання нареченої, співалася в момент появи молодих в домі нареченого після вінчання.

До речі, коло весільних пісень у збірці не обмежується величальними і тужливими. Тут є і коротенькі пісні ліричного характеру, а також пісні, в яких висміюється сваха або в жартівливій формі висловлюються докори по ходу весілля.

На жаль, усі обрядові пісні подаються у збірці без опису обряду, під час якого вони виконуються, що знижує наукову цінність цих творів і не дає повного уявлення про їх функції. Книга значно б виграла, якби в примітках було зазначено, коли саме виконується той чи інший твір, до якого обрядового моменту приурочено ту чи іншу пісню і хто її виконує.

Розглядаючи характерні для карельського фольклору ліроепічні твори, упорядниця торкається ряду питань, що стосуються їх музичної та словесної будови, художніх особливостей.

Цікаві її спостереження над колисковими піснями. Їх у збірці небагато, але вони становлять певний інтерес і дають можли-

вість читачеві скласти уявлення про цей жанр. Однією з ознак поетичності цих пісень є ласкаві звернення до дитини, («пташечка», «пташеня»), у яких вбачається первотний «оберіг», що походить від часів родового суспільства, а пізніше переосмислений в художній образ. Мелодії колискових пісень наближаються до епічного стилю з включенням деяких інтонацій плачів. Їх жанровою відмінністю є ритм «погоджування».

Великий вплив на всі жанри карельських народних пісень мав епос, провідний жанр поетичного фольклору карелів. Руни відтворюють картину життя карельського народу протягом ряду історичних епох. З них, як відомо, складається знаменита «Калевала», яку свого часу високо оцінив Іван Франко, порівнявши її з українськими народними думами. Цей розділ представлено у збірці бідно (всього чотири пісні), хоч упорядниця і зазначає, що у наш час, поряд з побутуванням старих пісень, виникає багато рун на теми радянського життя (стор. 12).

У наведених у збірці зразках, зокрема, звучить тема праці, славиться трудове життя людей казкової країни Калевали. Образна мова цих творів яскрава і барвиста. Вони мають віршовану форму. У них переважає принцип рецитації: їх поетичний текст майже не піддається розспіву.

Цільне місце відведено у збірці дослідженню пісенної лірики. За змістом карельські ліричні пісні, як зазначає авторка вступної статті, відносяться переважно до любовних і родинно-побутових. Вони розподіляються на серйозні і гумористичні. Ця відмінність позначається і в музиці: пісні серйозні, як правило, повільні, зосереджені, а гумористичні відзначаються швидким темпом.

Тексти «повільних» пісень, на думку упорядниці, часто бувають короткими, що наближає їх до пісенної лірики поволзьких утрів: удмуртів, чувашів, мордві. Такі пісні складаються з двох, трьох або чотирьох мало пов'язаних між собою куплетів квадратної будови. Вони близькі до тематичних циклів частушок. Швидкі пісні, навпаки, мають чіткий сюжет, досить довгий текст і особливу форму, засновану на повтореннях однієї ситуації з наступною зміною в кінці пісні.

Карельські ліричні пісні різноманітні за своїм музичним стилем. Як стверджує С. М. Кондратьєва, наспіви повільних пісень помірно розспівані, іноді з інтонаційними причитаннями. Мелодії швидких — жваві, речитативні. На півдні Карелії ліричні пісні часто схожі на руни, імпровазації або ліричні пісні вепсів.

Не менш цікавими є спостереження упорядниці над частушками, які на початку ХХ ст. посіли в пісенному репертуарі карельського села найпомітніше місце. С. М. Кондратьєва розподіляє їх на весільні, «бесідні» і ліричні. Весільні частушки коментують хід весільного обряду — сватання, приїзд нареченого, розмови гостей: «бесідні» співаються на посиденьках («бесідах»); у них говориться здебільшого про кохання. Ліричні частушки пов'язані з різними життєвими випадками. Усі ці тематичні різновиди частушок, на думку упорядниці, не порушують їх загальної жанрової специфіки, спільною для них лірико-імпровазаційною стилем.

Найповнішим і, безперечно, одним з найцікавіших у збірці є, на наш погляд, розділ, присвячений сучасним карельським пісням, які докорінно відрізняються від традиційних як змістом, так і формою. Усі вони пройняті життєствердуючим началом, суспільною значимістю. Новим життєвим змістом сповнені у збірці такі пісні, як «Далеко чути новини», «Пришов Ленін до народу», «Час минулий був лихий», «Настало для нас гарне життя», «Добрий день, славна Москва», «Зі сходом сонця», «Вранці рано виходжу», «Колгосп міцний» та інші. Присвячені вони здебільшого колгоспній дійсності, змінам, що відбулися в культурному житті і побуті трудящих республіки за роки Радянської влади. У них славиться вільна праця колгоспника — господаря своєї долі, розповідається про те, як карельський народ будує нове Сампо — символ загального добра і щастя. За своїми художніми якостями ці пісні не поступаються традиційним, а подекуди перевершують їх.

Не уникає С. М. Кондратьєва і теоретичних питань. У роботі приділяється значна увага вивченню ладовості, ритміки, мелодики карельської пісенності, її міжжанровим зв'язкам і паралелям. Збірка має науковий апарат, що значно підвищує її вагу даної роботи. Усі тексти пісень паспортизовані — вказано місце і час запису, прізвище виконавця та записувача, а також джерело, звідки взято твір.

Праця С. М. Кондратьєвої містить великий фактичний матеріал, цікава своїми висновками і в цілому заслуговує високої оцінки як серйозне наукове видання. Вона є помітним внеском у радянську фольклористику. Вміщені у ній зразки послужать основою для дальшого вивчення окремих жанрів народнопоетичної творчості карелів, сприятимуть кращому розумінню духовного багатства цього народу.

А. Л. ІОАНІДЦЬ

Київ

3 НАШОЇ ПОШТИ

ДАРУНКИ МУЗЕЄВІ М. Т. РИЛЬСЬКОГО

Коли ви завітаєте до Літературно-меморіального музею Максима Рильського в Києві, то перше, що впаде вам у око, як переступите поріг цього затишного будинку,— виставка творів майстрів народних розписів сестер Ярини та Софії Гоменюків. Казково-фантастичні квіти, дерева, птахи, примхливі орнаменти зачаровують відвідувачів. Основний зміст виставки добре передає її назва, яку запозичено із висловлювань Максима Тадейовича: «Краса — це ж найвищий вияв радості життя». Твори сестер Гоменюків торік подарувала музеєві письменниця Н. О. Кашук. У дарчому листі вона, зокрема, написала: «Музей Максима Рильського, дід поета, бачиться мені тим осередком, що й гідно збереже твори народних художниць, і морально заохочуватиме їх до подальшої творчості».

Подарунків останнім часом музей одержав чимало. Його фонди збагатилися також книжками меморіальної бібліотеки поета, листами Максима Тадейовича до редакції газети «Літературна Україна», до письменників П. О. Омельченка, В. В. Зубаря, М. Л. Брауна, рукописами статей «Подорож до друзів», «Спасибі», «Вшир і вглиб», фотопортретами радянських діячів культури й науки, діяльність яких пов'язана з життям поета, спогадами про М. Т. Рильського (М. Д. Клименка, А. Є. Пашка, Б. В. Михайлова, Д. Є. Балицького, О. О. Овечкіна).

Цікаві, зокрема, спогади поета-пісняря А. Є. Пашка про кілька зустрічей із М. Т. Рильським. Перша відбулася в січні 1957 року в Києві на Республіканській нараді збирачів фольклору. Між Андрієм Єфремовичем та Максимом Тадейовичем зайшла мова про народну творчість і про святкування комсомольського весілля в одному із сіл Полтавщини. Весілля проводили з використанням необхідних ритуалів та нових весільних пісень. Максим Тадейо-

вич був радий, що на Україні закріплюються нові святкові традиції, в яких віддзеркалюється прекрасне. А. Пашко пригадує також, що М. Т. Рильський запитував у нього про життя і творчість Марфи Бондаренко та Христі Литвиненко, цікавився, як допомагає їм Будинок народної творчості, радив більше уваги приділяти народним талантам.

Говорячи про нові музейні експонати, що висвітлюють діяльність М. Т. Рильського як знавця і дослідника народної творчості, хочеться звернути увагу на різноманітні фольклористичні видання. Зараз їх уже тут більше ста п'ятдесяти. Це збірники, монографії, статті, дослідження, виступи. Ось для прикладу кілька назв книжок: «Українські народні пісні», «Великий Жовтень і громадська війна у народній творчості України», Ю. Тарнович «Лемківщина. Матеріальна культура», «Народні співці Радянської України» та ін. У меморіальній бібліотеці поета є й такі видання: «Русский фольклор», «Древняя Русь», «Грузинские народные сказки», «Старинные пляски и театральные представления армянского народа», «Молдавский фольклор», «Якутский эпос «Олонхо»».

Серед фольклорних і фольклористичних видань бачимо багато книжок, які подарували М. Рильському їх автори чи упорядники. Так, ще в 1937 році М. Т. Рильський одержав збірник «Песни Страны Советов», який упорядкував російський поет-перекладач Б. О. Турганов. У 1940 році Максиму Тадейовичу надсилає свою книжку відомий український фольклорист, академік Ф. М. Колесса — «Українські народні думи». На дослідженні «Славянски фольклор» (Софія, 1963) читаємо автограф: «На дьлбоко уважаемия академик М. Ф. Рилски скромен дар Цветана Романска. IX 1963». Збірник «Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну» теж має дарчий напис упорядників: «Дорогому Максиму Тадейовичу Рильському — сячу і окрасі нашого слова з любов'ю М. Стельмах, М. Родіна. 20.XII 53».

М. Рильський постійно цікавився людьми, які були безпосередніми носіями і популяризаторами народної творчості. Це особливо стосується кобзарів. Максим Тадейович присвячує їм свої статті й дослідження, популяризує їх діяльність, допомагає матеріально. Він близько знав таких кобзарів, як Єгор Мовчан, Володимир Перенелюк, Павло Носач.

Багато чув і я невчених співаків,
Що пісня в них було жаріе та
іскриться,
За серце беручи¹,

згадував поет про незабутні враження молодості в одному із своїх творів. Максиму Тадейовичу пощастило чути спів талановитого кобзаря Михайла Кравченка, якого 1906 року слухала Леся Українка, написавши пізніше Ф. М. Колессі про необхідність негайного запису дум, цього особливо цінного народнопоетичного скарбу України.

1958 року в Москві на IV Міжнародному конгресі славистів М. Т. Рильський робив доповідь про український героїчний епос (українські народні історичні думи). Його виступ супроводжувався співом кобзаря Єгора Мовчана (1898—1968), який продовжував традиції Остапа Вересая, Степана Пасюги та Михайла Кравченка. У фондах музею зберігається кілька фотографій, де зафіксовано зустрічі поета з народними співцями.

Нові надходження до музею допомагають скласти повніше уявлення про життя і

¹ Рильський Максим. Твори. В десяти томах, т. 5, К., Державне видавництво художньої літератури, 1962, стор. 17.

ТРАДИЦІЙНІ ЕЛЕМЕНТИ В СУЧАСНОМУ ОДЯЗІ

Проектування форм одягу в нашій країні має державне значення. З одного боку, це один із засобів задоволення зростаючих потреб нашого народу в різноманітному, дощільному й красивому одязі, з іншого — служити справі виховання смаків, утверджуючи духовну красу радянської людини.

При моделюванні тієї чи іншої форми художник керується різними мотивами, виходячи з образів природи, зразків декоративного мистецтва, народної творчості, народного костюма, напрямків моди. Останнім часом зріс інтерес художників і конструкторів одягу до невичерпної народної еспащини. Наші уявлення про красу костюма багато в чому збігаються з принципами, покладеними в основу композиційної будови народного одягу.

Художники-конструктори глибоко вивчають народний костюм. На основі творчої переробки кращих його зразків виникають

7. Народна творчість та етнографія № 2



М. Т. Рильський з кобзарем Є. Х. Мовчаном. Фото. 1961.

діяльність М. Рильського і, зокрема, про його шанобливе ставлення до народної творчості, про яку він писав:

...Від народу кров і плоть
Ти узяла, щоб лиш йому служити².

² Рильський Максим, Твори в 10 томах, т. 9, стор. 181.

В. Х. ЯНЧЕНКО

Київ

нові форми одягу, що задовольняють сучасні вимоги радянських людей.

Однією з актуальних проблем творення одягу є вимога моди. У зв'язку з цим виникає питання: чи не суперечить використання традиційних елементів народного костюма у моделюванні сучасного одягу напрямкам моди?

Народна основа, на якій базується розвиток сучасного одягу й принципи його оздоблення, досить живуча і постійно розвивається. Раціональні елементи, перевірені на практиці протягом віків, не втрачають свого значення й сьогодні. В численному арсеналі народного костюма художник завжди знайде багатий матеріал, який підкаже йому оригінальне вирішення тієї чи іншої моделі або форми. На міжнародних виставках і оглядах одягу перші місця найчастіше присуджуються моделям, виготовленим на народній основі.

У класичних формах народного одягу сконцентровано великий досвід, смисл і цінність його у функціональності, властивостях матеріалу, особливостях конструкції, формах і декорі.

Барвистий, багато орнаментований народний костюм відповідав певним, виробленим віками прийомам композиції. Тому інтерес радянських майстрів одягу до народного мистецтва цілком зрозумілий. Поєднання нових і традиційних елементів створює своєрідний комплекс сучасного одягу. Дальше зростання життєвого й культурного рівня народу, напевно, відбуватиметься в такому напрямку: по-перше, впровадження всього нового й прогресивного в організацію праці, будівництво, культурне обслуговування, умови побуту і, по-друге, дбайливе, уважне ставлення до традицій, які далеко не завжди є ознакою відсталості¹.

Нині на Україні народний костюм або його модифікації побутують ще досить широко. Щоправда, здебільшого він використовується як святковий, фестивалний, у художній самодіяльності, театральному мистецтві тощо.

У творчості художників-конструкторів раціональні й красиві елементи українського одягу (кептар, сорочка, блузка, чобітки, прикраси) набули поширення не тільки в перспективно-виставочних моделях, але й у повсякденні, особливо коли ці традиційні елементи вдало доповнюють сучасний костюм та відповідають новому укладові життя, новим умовам праці.

Традиції в одязі — це все те, що здатне по-новому жити в сучасному, це досвід народу, який забагажує сьгоднішні форми, відкриває шлях до творчих пошуків, до справжнього новаторства. Діалектичною безперервністю традицій і новаторства пройняте все по-справжньому нове. Будь-яке повторення, механічне поєднання мотивів, коли художні традиції сприймаються тільки зовні, як позбавлений змісту маскарад або декорація, призводять до втрати образності в моделі.

При розв'язанні проблеми використання народних елементів у сучасних умовах масового виробництва перед художниками-модельєрами та конструкторами постає питання — що потрібно сьогодні?

Творчі колективи, розробляючи різноманітні зразки одягу за народними мотивами, здобули визнання не тільки в нашій країні, але й за її межами. Цікаві приклади творчого використання традицій в одязі дають нам модельєри Київського та Львівського будинків моделей одягу.

Починаючи з 1956 року — Міжнародного конкурсу одягу у Варшаві (Польща), 1958 — Всесвітньої виставки в Брюсселі (Бельгія) до 1974 р. — Міжнародної Ярмарки в Загребі (Югославія), 1976 року — Міжнародної виставки в Брюсселі та ін., радянські майстри одягу досягли високих результатів у використанні народних елементів оздоблення. Художники-модельєри Київського будинку одягу в 1960—70 роках розробили для міжнародних виставок жіночі плаття з використанням мотивів української вишивки. Композиційно ви-

шивка розташована по типу болгарського народного костюма. Крій горловини запозичено з української сорочки «пухольки». Це повсякденні жіночі плаття, а також плаття-костюми з вовняної тканини «Киянка», де застосовується крій та орнамент української народної сорочки.

Протягом кількох років А. Гладківська працює разом з художником-модельєром верхнього одягу Г. Мепенем. Ця творча співдружність дала дуже цікаві, високохудожні конструктивні розробки в галузі використання народних традицій (зокрема, нарядний виставочний ансамбль «Червоне та чорне» — пальто з чорного букле, плаття з червоної тканини з чорною вишивкою на боці та поясом по типу «крайки»).

Творчий шлях таких художників-модельєрів, як Н. Калашникова та В. Григор'єва, тісно зв'язаний з народним мистецтвом. Починаючи з 50—60 років і нині вони працюють над використанням в сучасному одязі різних елементів українського народного костюма: в моделі під девізом «Дунай» — мотиви української свитки; «Козачок» — крій шуби з Київщини, в одному з комплексів навіть використано український одяг чабанів.

Художники костюма у розробці широкого сучасного асортименту одягу успішно використовують національні традиції різних народів нашої країни.

Колекції одягу на 1977 рік, створені провідними художниками-конструкторами Київського будинку моделей, свідчать про широкі творчі задуми та високі художні досягнення фахівців. Не менш цікаво працюють художники-конструктори Львівського будинку моделей одягу, використовуючи елементи народного костюма західних областей України. Його традиції в сучасному одязі львівські майстри розвивають цікаво, різноманітно, творчо. Широко застосовують комбінування матеріалів, оздоблення штучною шкірою та хутром.

На нашу думку, для повнішого використання можливостей народного одягу доцільно було б художникам-конструкторам мати систематизацію етнографічних зразків. Це деякою мірою полегшило б розв'язання проблем, з якими стикаються художники, конструктори й технологи. Але така систематизація — справа нелегка, її можуть зробити тільки спеціалісти.

Проте поряд з певними досягненнями у галузі використання традицій народного одягу слід говорити про те, що принципи художньо-композиційної побудови народного костюма як одне з джерел художнього конструювання сучасного одягу в практиці масового виробництва ще мало розроблені. Це питання ні в якому разі не можна зводити до повторення форм старовинного одягу, до механічного перенесення мотивів народного орнаменту на сучасний одяг, без урахування якості нових матеріалів, техніки виготовлення й призначення одягу. Адже такий підхід не вирішує творчого використання народних традицій у сучасному моделюванні.

Поєднання кольорів, оздоблення, ритмічна побудова народного костюма відкривають великі можливості для створення різноманітних моделей одягу, розширюють можливості уніфікації деталей виробів, сприяють розв'язанню завдань, які стоять перед швейною промисловістю.

Використання народних традицій у сучасному одязі свідчить про широкий творчий розмах, високу професійну підготовку та невгамовну цікавість до цього джерела наших фахівців. Якщо раніше мож-

ДРУГЕ НАРОДЖЕННЯ КАРТИНИ

Багато років свого життя Фенюген Федорович Завадський присвятив праці на залізничному транспорті. Одним з його захоплень ще з юнацьких років стало образотворче мистецтво. Молодий залізничник у вільний від роботи час наполегливо оволодів основами малювання, старанно обдумував тематику майбутніх творів.

Визнання прийшло до нього в 1936 році, коли на виставці творів самодіяльних художників Південно-Західної залізниці він експонував кілька своїх робіт. Тоді його було відзначено другою премією.

Незабаром картини Фенюгена Федоровича почали з'являтися у червоних кутках і клубах залізничників, а сам він став усе частіше брати участь у художніх виставках.

У багаторічному творчому доробку митця — картини, що відображають важливі періоди в житті радянського народу, пейзажі. Так, наприклад, полотно «Термінове донесення» він присвятив громадянській війні. У картині «Шлях вільний» художник відобразив подвиг залізничників у роки Великої Вітчизняної війни. А скільки енергії, молодечого запалу випромінює його картина «Здрастуй, цілина!».

Робота Ф. Ф. Завадського «Декрет про землю» має свою незвичайну історію. В основу твору лягли особисті спостереження автора ще в революційні часи, коли трудове селянство, керуючись ленінським декретом, силоміць відбирало й розподіляло поміщицькі землі. Наприкінці тридцятих років ця картина була намальована й експонувалася на одній з художніх виставок у Москві.

1941 року, на початку війни, Фенюген Федорович відправляє картину разом з

на було побачити, як деякі елементи народного мистецтва перенеслися у сучасний одяг поверхово, то за останні роки це зустрічається значно рідше. Елементи народного костюма органічно поєднуються з конструктивною основою, відповідаючи головним принципам художнього конструювання сучасного одягу.

М. І. МИРГОРОДСЬКА

Київ

деякими домашніми речами у Вороніж до своєї сестри. Та склалося так, що сестра загинула, а сліди картин загубилися.

Йшли роки... І задумав художник поновити зниклу картину. У пошуках напружував пам'ять, пригадував деталі.

Вдруге народжена картина експонувалася на виставці творів самодіяльних художників Києва, присвяченій 60-річчю Великого Жовтня і 60-річчю встановлення Радянської влади на Україні. Відвідувачі з неабияким інтересом оглядали полотно.

...У звичайній, під солом'яним дахом хаті розмістилась Рада робітничих і селянських депутатів. Над дверима, біля яких видніється постать обвішаного кулеметними стрічками революційного матроса, майорить червоний прапор. На стіні будинку щойно з'явився аркуш паперу з «Декретом про землю». Гуде натовп збуджених селян. Один з них, припавши до ґрунту, жадібно читає. Витягнутою лівою рукою він немовби просить: не заважайте, будь ласка, дайте розібратись. Впадає в око фігура озброєного, по всьому видно, колишнього окопника імперіалістичної війни, який рвучким жестом з гнівом вказує на поміщицьку садибу. Чутки про ленінський декрет нікого в селі не залишили байдужим. Ось до гурту квапливо прямує старий дідусь. І ще здала він приклав долоню до настороженого вуха, щоб швидше почути, коли й він, нарешті, одержить земельний наділ.

Нині колишній залізничник Фенюген Федорович Завадський на заслуженому відпочинку. Незважаючи на похилий вік (йому нещодавно виповнилося 78 років), художника-аматора не залишає творчий неспокій, що несе бентежну радість і йому, і людям.

М. О. ЛУЦЕНКО

Київ

ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНІ ЗАПИСИ В СЕЛІ ВОРОНІЖ НА СУМЩИНІ

Наприкінці минулого року селище Вороніж Шосткинського району на Сумщині відзначило своє 800-річчя. Територія су-

часного Вороніжа була заселена з найдавніших часів, про що свідчать археологічні пам'ятки. Поблизу селища дослідники виявили слов'янське поселення VII—VIII ст. та давньоруський курганний могильник. Є підстави вважати, що саме тут існувало згадане під 1177 роком в одному з давніх літописів місто Воро-

¹ Ефремова Л. К. С точки зрения города и деревни.—Сб. «Мода за и против». М., Искусство, 1973.

ніж¹ (в інших літописах зустрічаємо «Воронѣж», а також «Воронаж», «Вороняж»). Після татаро-монгольської навали в історичних документах протягом століть про нього не було жодної згадки. Лише на початку XVII століття з'явилися свідчення про існування на місці стародавнього Воронежа невеликого хутора. Цей населений пункт швидко зростає завдяки своєму розташуванню на березі невеличкої річки Осоти на шляху, що зв'язував давні поселення в басейні р. Сейму з Новгород-Сіверським, і 1654 року став сотенним містечком Ніжинського полку. Воронізька козацька сотня брала активну участь у війні проти шведів на початку XVIII ст. Під час Вітчизняної війни 1812 року з мешканців Воронежа, а також навколишніх сіл і хуторів було сформовано козацький полк, який брав участь у війні проти наполеонівських загарбників.

У Воронежі збереглися пам'ятки історії та культури. У другій половині XVII ст. містечко було обгороджено земляним валом, залишки якого можна побачити і сьогодні. Є тут також визначна пам'ятка архітектури — Михайлівська церква. У XVII ст. с. Вороніж, як зазначає мистецтвознавець Г. Логвин, належало сотнику Чарнишу, сподвижнику Богдана Хмельницького. Тут 1776 року і була збудована церква, певно, за проектом київського архітектора Івана Григоровича-Барського. Своім планом вона нагадує Покровську церкву на Подолі в Києві того ж архітектора. Ліпні прикраси, виконані, мабуть, київськими майстрами, мають багато спільного з декором Софійської дзвіниці в Києві, що була споруджена в 1746—1748 роках². «Чимось цілком оригінальним і своєрідним є храм у с. Воронежі», — пише дослідник архітектурних пам'яток слов'янських народів М. Цапенко. — «За своїми художніми особливостями він становить сплав барочних форм з класицизмом. Але головне в ньому — це застосування скульптури у вигляді тематичних горельєфів... У цілому воронізький пам'ятник — ошатний, вишуканий, витончених пропорцій; він має винятково чітко окреслені деталі, а враження від архітектури посилює синтез архітектури з скульптурою. Це єдиний приклад, такого роду в архітектурі Лівобережної України. Цей оригінальний твір більше підходить би для якогось значнішого центру»³. Правда, зауважує дослідник, у XVII—XVIII ст. Вороніж уже був чималим поселенням, і тут було кілька визначних з мистецького погляду культових і громадських будівель.

Складовою частиною багатомістової історії культури Воронежа є народна творчість — записані в селищі перекази і ле-

генди, приказки і прислів'я, пісні і обряди; пов'язана з ним також діяльність етнографів та фольклористів, які тут виростили і працювали. Крім фольклористів і етнографів — уродженців Воронежа, за різних часів селище відвідало чимало дослідників народної творчості, як зібрані тут цінні матеріали.

У Воронежі минули дитячі роки І. Г. Кулжинського (1803—1884) — російського письменника і етнографа, автора романтичних віршів і відомої етнографічної праці «Малоросійське село» (1827)⁴. Він мав у дитинстві вдумливого вчителя і наставника Андрія Нарановича — батька відомих усій Росії XIX століття хірургів-професорів Павла і Петра Нарановичів, — що жив у сусідньому з Воронежем селі Чапліївці. Саме Андрій Наранович прищепив майбутньому етнографу любов до вивчення народного життя, рідного краю. Тому не дивно, що вже в одному з перших прозових творів І. Г. Кулжинського «Малоросійська деревня» (М., 1827), що являє собою цикл нарисів — «Весна в Малоросії», «Обжинки», «Вечорниці», «Малоросійське весілля», «Про малоросійську поезію», «Малоросійські пісні», — широко використані етнографічні та фольклорні матеріали, зібрані ним у Воронежі. І хоч картини життя народу автор змальовує в романтичному стилі, ідеалізуючи дійсність, але все ж побут, звичаї і обряди він описав із певним знанням справи і щирим почуттям приязні до предмета зображення. Пізніші праці Кулжинського, написані, коли він став на реакційні позиції, вже не мали будь-якої наукової цінності.

З оповідань етнографічно-фольклорного характеру розпочав свою літературну діяльність і уродженець селища, письменник, етнограф і фольклорист П. О. Куліш (1819—1897), спадщина якого, як відомо, сповнена глибоких суперечностей, а нерідко й найреакційніших ідей. Але в його діяльності, зокрема як збирача народної творчості (особливо в ранній період), були і деякі позитивні елементи. 1840 року в альманасі «Києвлянин» Куліш вмістив «Малоросійське розказу»: «О том, от чего в местечке Воронежехе высох Пешевцев став», «О том, что случилось с козаком Бурдюгом на Зеленой неделе». В основу цих оповідань покладено народні легенди про воронізьких козаків. Твори були схвально зустрінуті критикою. В. Белінський писав, що вони «заслужують на особливу увагу»⁵. У першому історичному романі Куліша, який також вийшов російською мовою, — «Михайло Чарнышенко, или Малороссия во семьдесят лет назад» теж велику увагу приділено опису народного побуту, інтер'єра жител, одягу, пісень і переказів.

⁴ «Здесь я вырос и потому привык почитать местечко Воронеж моею родиною», — писав І. Кулжинський в своїй «Автобіографії». — В кн.: Лицей князя Безбородько», СПб., 1859, стор. 111—117.

⁵ Белінський В. Г. Полное собр. соч. Т. 4, Изд-во АН СССР, М., 1954, стор. 154.

Зокрема, майстерно змальовані Воронізька фортеця і подвір'я сотника Чарниша та ін.

Воронізьким впливом певною мірою пояснюється і зацікавлення Куліша народною піснею. З дитинства майбутній фольклорист чув поетичні перекази і пісні. Його біограф В. Шенрок пише: «В домі Кулішів, в колі близьких знайомих, часто співалися українські пісні, розповідалися давні перекази. Особливо мати Куліша славилася дивним голосом»⁶. Тому не випадковим є те, що до фольклорно-літературної збірки «Записки про Південну Русь» Куліш включив чимало народних творів, які він записав у Воронежі⁷. Ця праця належить до кращої частини його спадщини. Появу двох її томів у 1856—1857 роках прихильно зустріла прогресивна громадськість. Збірку не раз згадував Шевченко у своєму «Щоденнику» і листах до А. Маркевича, М. Лазаревського, Я. Кухаренка та ін. Він називав її «добою, широю, розумною» книгою, «брильянтом нашей исторической литературы»⁸.

Зазначимо, до речі, що автор найновішого дослідження про життя і творчість Великого Кобзаря Петро Жур висловив думку про можливість певного впливу Т. Шевченка на П. Куліша у 40-их роках XIX ст.⁹, зокрема під час підготовки до збирання матеріалів для «Записок про Південну Русь»¹⁰.

Певний внесок у дослідження народної творчості та побуту зробили Микола Олексійович Шрамченко (1813—1888) та його син Олександр. Про це свідчить збірка «Воспоминания и стихотворения Н. А. Шрамченка», видана синами М. О. Шрамченка у Києві 1900 року. Серед вміщених тут легенд особливу увагу привертає розповідь про народного месника Гаркушу, «відвідани» ним воронізького сотника Андрія Холодовича в 1775 році. Певну цінність для історії етнографії і фольклористики становлять матеріали, які О. М. Шрамченко опублікував у газеті «Черниговское слово» (1910). У журналі «Киевская старина» він вмістив публікації невідомих доти матеріалів про українського громадянського діяча, поета, члена Кирило-Мефодіївського товариства О. О. Навроцького¹¹, ряд цінних документів про історію краю, відомості про архітектурні пам'ятники Воронежа, поселення в містечку на початку 1804 року

⁶ Шенрок В. П. Куліш — «Киевская старина». 1901, № 2, стор. 158.

⁷ Дет. про це див.: Абрамов Иван. Черниговские малороссы. Быт и песни населения Глуховского уезда, СПб., 1905, стор. 28.

⁸ Дет. див.: «Шевченківський словник», т. I, К., 1976, стор. 230.

⁹ Жур Петро. Перше літо (Із життя і творчості Тараса Шевченка). — Журн. «Жовтень», 1977, № 3, стор. 33—34.

¹⁰ Там же, стор. 33.

¹¹ «Киевская старина», 1902, № 12, стор. 351—381.

Григорія Кулжинського — батька відомого письменника і етнографа І. Г. Кулжинського. Старожили стверджують, що Шрамченки підготували велику ґрунтовну працю з історії Воронежа. Але дальша її доля поки що не з'ясована.

Вороніж та його околиці часто привертала до себе увагу дослідників усної народної творчості. Так, у збірці Амвросія Метлинського «Народные южнорусские песни» (К., 1854) вміщено близько 50 пісень, записаних у Глухівському повіті, до якого в той час входило містечко Вороніж. Відомий український історик, фольклорист і етнограф Михайло Олександрович Максимович (1804—1873) — син механіка Шосткинського порохового заводу, розташованого неподалік від Воронежа, збираючи матеріали для свого славнозвісного збірника «Малоросійське село» (М., 1827), включив до нього, певно, і ті твори, які почув у дитинстві у цьому краю. Пісні, які записав у Воронежі збирач фольклору І. Антоненко ввійшли до т. II «Колядок і щедрівок» В. Гнатюка¹².

Добре знала Вороніж, цікавилася побутом його мешканців український етнограф, член-кореспондент Паризького Антропологічного товариства Пелагея Яківна Литвинова-Бартош (1833—1904). Вона тривалий час працювала вчителькою неподалік від Воронежа в селі Земляниці. Її особливо цікавили народний орнамент, народні пісні, побут цього куточка українського Полісся. Так, у праці «Весільні обряди і звичаї у селі Земляниці Глухівського повіту у Чернігівщині»¹³ вона часто згадує Вороніж, наприклад: «Коровай тепер мало де печуть дома, а більше купують у місті: у Глухові, або у містечку Воронежі»¹⁴.

Вороніж, як зазначено вище, розташований на стародавньому шляху, точніше на перехресті кількох шляхів. Певно, саме через нього стелилася дорога авторки славетних «Народних оповідань» (1857) Марко Вовчок (1833—1907) до сусіднього з Воронежем села Локотки в серпні 1857 і кінці грудня 1858 років. Сюди також приїздив її чоловік, відомий український фольклорист і етнограф О. В. Маркович (1822—1867). У цих місцях побував 1848 року, гостюючи у російського поета, перекладача і видавця М. В. Гербеля, батька якого працював на Шосткинському пороховому заводі, письменник і етнограф О. С. Афанасьєв-Чужбинський (1817—1875)¹⁵. За кілька кілометрів від Воронежа — на хуторі Богданці — мав можливість добре ознайомитися з селянськими звичаями, народною творчістю К. Д. Ушинський (1823—1870). Тут він

¹² Див.: «Етнографічний збірник», т. XXXV, Львів, 1914, стор. 111—113.

¹³ «Матеріали до українсько-руської етнології», т. III, Львів, 1900.

¹⁴ Там же, стор. 82.

¹⁵ Дет. про це див.: Терлецький В. Альбом М. В. Гербеля. — «Архіви України», 1972, № 3, стор. 83.

почув, а потім ввів до своїх книжок чимало зразків усної народної творчості, — за його словами, «блискучих спроб народної педагогіки»¹⁶. Біографи педагога відзначали: «Краща дитяча книжка Ушинського «Рідне слово» опрацьовувалась в колі його сім'ї; вона відображає відомі його дітям природу і звичаї Новгород-Сіверського повіту»¹⁷. Певно, саме у цьому краї зародилася велика любов К. Д. Ушинського до українського слова, яке він добре знав і високо цінив. Виступивши з цікавою критичною працею «Труды уральской экспедиции» на сторінках журналу «Современник» (1853, №№ VII—XI), Ушинський виправляє мовні помилки етнографів: не «ослан», а «ослін»; не «купак», а «кпіок»; не «зурок», а «зірок»... Навішн високопоетичний народний твір («Ой чие то поле задзвеніло стоя»), він схвилювано пише про українські народні пісні, в яких «все дышит трудами поля», «звенящего под дружными серпами».

Відомий український письменник, який добре знав народну пісню і побут, М. Ф. Чернявський (1868—1946) на основі враження від життя селян у дореволюційному Воронежі написав ряд творів. «В кінці 1902 року, — говорить Чернявський в «Червоній лілі» — спогадах про Михайла Коцюбинського, — в великі холоди й завії, жив я в містечку Воронежі... Робив я статистичний опис цього містечка. Було у мене кілька реєстраторів, що ходили по дворах і обміряли землю й будинки... Ховались ми від лютих морозів в необмазаній, з одинарними вікнами хатині воронезького мешканця Миколаєнка. Бідували страшенно»¹⁸. Вивчивши майновий стан, сімейний побут вороніжців, Чернявський у створених тут 1905 року віршах «Ратай», «Під хуртовину» змалював яскраві картини життя трудящих в дореволюційний час.

З історією Воронежа пов'язане також ім'я відомого фольклориста О. Н. Малинки (1871—1942). Чимало пісень записав він тут. Зокрема, від лірника Олексія Побігайла з Воронежа він почув пісню «А Ярема із Хомою»¹⁹. У той час Малинка вчителював у Глухові, мешкав на квартирі у сина згаданого нами етнографа П. Я. Литвинової-Бартош, за її прикладом вивчаючи народне життя, побут і фольклор.

У Воронежі вели наполегливі пошуки етнографічних та фольклорних матеріалів

брати Сергій Васильович Рклицький (1876—1934) і Михайло Васильович Рклицький (1864—1927). Першому належить праця «Еще о колядках и шедривах в Черниговщине»²⁰; другому — записи пісень та ігор²¹.

Матеріальна і духовна культура цього куточка українського Полісся привертала увагу ряду російських вчених. Тут проводив дослідницьку роботу російський археолог Дмитро Якович Самоквасов (1843—1911), відтворивши деякі сторони побуту східних слов'ян в праці «Могильные древности северянской Черниговщины» (М., 1916). До Воронежа заїздив російський дослідник Іван Сергійович Аксаков (1823—1886), готуючи за завданням Російського географічного товариства працю «Исследование о торговле на украинских ярмарках» (СПб., 1858).

Про взаємовплив культур східнослов'янських народів писав у своїх працях уродженець Воронежа Іван Свиридович Абрамов (1874—1960). Ці дослідження він створив здебільшого на місцевому, воронізькому матеріалі. Так, у 1904 році він публікує записану в рідному Воронежі народну святкову комедію «Царь-Максимилиан». Роком пізніше в 3-му та 4-му випусках журналу «Живая старина» Абрамов друкує етнографічний нарис «Черниговские малороссы (Быт и песни населения Глуховского уезда)». Далі на сторінках «Киевской старины» (1906, № 1) з'являється його праця «О колядках и шедривах в Черниговской губернии». Дослідника цікавила також історія рідного селища. Зібрані матеріали Абрамов подав в статті «Літописний Вороніж на Чернігівщині», яка ввійшла до «Ювілейного збірника на пошану акад. Багалія» (1927).

Невтомна діяльність І. С. Абрамова тривала понад півстоліття. Навіть в останні роки життя він не випускав з рук пера. В газеті «Зоря» (м. Шостка Сумської обл.) друкувалися його фольклорно-етнографічні статті: «Воронізькі кургани — пам'ятники старовини» (1959, 31.V), «Старовинна бувальщина воронізьких лісів» (1959, 14.VI), «Воронізькі прялі» (1959, 23.VIII), «Воронізькі краєзнавці» (1959, 20.IX), «Пияцтво — споконвічний ворог сім'ї (на матеріалах воронізьких пісень)» — (1960, 16.02) та ін.

Історія Воронежа та його околиць, побут і звичаї місцевого населення знайшли відображення в ряді художніх творів та краєзнавчих праць.

В. В. ТЕРЛЕЦЬКИЙ

Шостка Сумської області

¹⁶ Ушинский К. Д. Руководство к «Родному слову» — Цит. за кн.: К. Д. Ушинский в портретах, иллюстрациях, документах. Л.—М., Учпедгиз, 1950, стор. 81.

¹⁷ Чернышев В. И. Разыскания о К. Д. Ушинском. — Цит. за кн.: К. Д. Ушинский в портретах, иллюстрациях, документах. Л.—М., Учпедгиз, 1950, стор. 93.

¹⁸ Чернявський Микола. Твори. Т. 2, К., «Дніпро», 1966, стор. 501.

¹⁹ Земский сборник Черниговской губернии, 1903, стор. 84—86.

²⁰ «Киевская старина», 1905, № 2, стор. 22—23.

²¹ Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях, т. III, Чернигов, 1899.



ХРОНІКА

СВЯТО МОЛОДІ

У вересні минулого року, в Києві проходив III фестиваль молоді України, присвячений 60-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. Його емблемою було обрано червону гвоздику — символ пролетарської боротьби й вірності революційним традиціям. Попередні два фестивалі також були приурочені до знаменних жовтневих дат: 40-річчя і 50-річчя Великого Жовтня.

Нинішній фестиваль відзначався особливою масштабністю і широким представництвом. Делегатами і гостями його були посланці молоді усіх областей УРСР, союзних республік, міст-героїв, члени комсомольських загонів України, які споруджують БАМ, представники іноземної молоді та студентів, будівельники з НДР, Болгарії, Угорщини, Польщі, які прокладають газопровід Оренбург — західний кордон СРСР.

Головне завдання фестивалю — продемонструвати досягнення комсомольців і молоді республіки, сприяти дальшому зростанню трудової і суспільно-політичної активності юнаків та дівчат у боротьбі за виконання рішень історичного XXV з'їзду КПРС, поліпшенню естетичного, фізичного, військово-патріотичного виховання. Фестивальним дням у Києві передувала величезна підготовча робота, що охопила усю шестимільйонну комсомольську організацію республіки. Готуючись до свого зльоту, юнаки і дівчата зробили вагомий внесок у фонд десятої п'ятирічки. На районних, міських, обласних оглядах і конкурсах визначались передові працівники, кращі виробничі й художні колективи. Саме вони й завоювали право брати участь у фестивалі в Києві.

За традицією фестивалі урочистості почалися з покладання вінків і квітів до пам'ятника В. І. Леніну, пам'ятників героям революції, Великої Вітчизняної війни, діячів Комуністичної партії і Радянської держави.

Величною прелюдією фестивалю стала маніфестація молоді України на Хрещатику й урочисте відкриття свята на Центральному стадіоні. Почесне право запалити вогонь фестивалю було надано ветеранам партії, представникам комсомольців усіх поколінь. З яскравою промовою до молодих будівників комунізму звернувся член Політбюро ЦК КПРС, перший секретар ЦК Компартії України В. В. Щербицький.

Глибоке враження на присутніх справили марш-парад делегатів фестивалю, супроводжуваний синхронним радіокоментарем про досягнення і здобутки кожної обласної комсомольської організації. Пристрасною публіцистичністю, монументальністю, широким залученням різноманітних форм масового мистецтва відзначалася театралізована вистава на стадіоні, сюжетною канвою якої стали основні етапи великого шляху, пройденого радянським народом за шістьдесят років.

На одній з трибун стадіону, що правила за величезний екран, було відтворено крейсер «Аврору». Одночасно на полі з'являються загони матросів, червоноармійців, оживають історичні картини штурму Зимового палацу. Перед присутніми «проходить» громадянська війна, роки відбудови народного господарства, героїчна епопея 1941—45 рр., повоєнний період і нарешті — наша сучасність. Як вияв одностайної єдності радянських людей — на екрані спалахують слова: «Проект Конституції СРСР — схвалюємо». Ефективним моментом театралізованої вистави став парад декорованих машин.

Барвистістю костюмів, злагодженістю рухів, відмінною артистичною технікою полонили глядачів хореографічні ансамблі, що виконали на полі стадіону вінок з українських народних танців, юні піонери показали «Танок дружби». Завершальним акордом театралізованого свята стали виступи спортсменів-гімнастів.

Напруженою і різноманітною була програма наступного дня фестивалю. Понад

600 юнаків і дівчат взяли участь у фінальних конкурсах професійної майстерності. Високе звання кращого за професією виборювали молоді токарі, фрезерувальники, електрозварювальники, телеграфісти, кондитери, швачки та ін.

Важливі аспекти фізичного і військово-патріотичного виховання молоді з особливою силою розкрились на спортивному святі. Тисячі киян, що зібрались на стадіоні СКА, стали свідками показових виступів з військово-прикладних видів спорту.

Своєрідним художнім відображенням нашого героїчного сьогоднішнього став мітинг-концерт, що відбувся в Палаці культури «Україна». Інтернаціоналізм, солідарність прогресивної молоді усього світу, гордість за досягнення Країни Рад, відданість справі комунізму, возвеличення самовідданої праці — ось ідеї, що продиктували задум святкового концерту.

Одна з наскрізних тем фестивалю — ударна, комуністична праця на благо всього народу, возвеличення людини праці. Яскраве художньо-образне втілення ця тема знайшла на святі «Серпа і Молота», що відбулося в останній день фестивалю на Виставці досягнень народного господарства Української РСР. Біля головного павільйону виставки дівчата в українських костюмах за народним звичаєм піднесли посланцям молоді республіки на рушнику коровай, випечений з зерна щедрого «мільярдного» врожаю ювілейного року.

Цікава і різноманітна програма свята «Серпа і Молота» включала концерт-мітинг «Робітничому класу — достойна зміна», підготовлений учнями міських і сільських профтехучилищ, концерт фольклорних ансамблів, народних хорів, ансамблів народного танцю, бандуристів, народних інструментів, сільських хорів-ланок.

Центральною подією свята на виставці стала церемонія нагородження переможців республіканських конкурсів професійної майстерності. Почесні гості свята — Герої Соціалістичної Праці, народні артисти СРСР, представники міністерств і відомств вручили кращим виробничникам дипломів і медалей лауреатів. Ідея союзу робітників і селян знайшла красномовний вираз у символічному акті передачі знарядь праці — секретар комсомольської організації складального цеху Харківського тракторного заводу Микола Шевчик за дорученням своїх товаришів вручив один з надпланових потужних тракторів Т-150 переможцю соціалістичного змагання серед молодих механізаторів, делегатові фестивалю, трактористу з Дніпропетровської області Павлу Бортикову.

У формі змістовного трудового обряду

проходило й вручення набору інструментів від кадрового робітника Харківського державного підшипникового заводу, старійшини цілої династії наставників П. Є. Шевченка молодому робітникові цього підприємства В. Сафронову.

Гідним фіналом молодіжного форуму став мітинг-клятва у Палаці спорту. Сюди прийшли делегати і гості фестивалю, щоб підвести підсумки, накреслити завдання на майбутнє. Від імені всіх комсомольців і молоді республіки делегати фестивалю урочисто поклялись бути вірними справі Жовтня, революційним, бойовим і трудовим традиціям радянського народу, примножувати багатства рідної Батьківщини, боротися за мир в усьому світі.

Погас вогонь фестивалю, але свято молоді не закінчилося. Делегати й гості, десятки тисяч киян взяли участь у народному гулянні й карнавалі на Хрещатику. Режисери і постановники карнавалу творчо використали найрізноманітніші форми масового театрального мистецтва: ігри, танці, співи, жарти. Карнавальну процесію відкривала колона мотоциклістів з прапором СРСР, прапорами союзних республік, емблемою III фестивалю молоді України й XI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів. Потім пройшли кращі духові оркестри Києва і областей республіки.

Якийсь час Хрещатик нагадував ожилу стрічку історії — карбуючи крок йшли революційні робітники, солдати і матроси, пройшли на конях легендарні будьонівці й богунці. У гостро сатиричному ключі були вирішені рухомі карнавальні композиції «Повалення самодержавства», «Кінець Антанті». Засобами агітаційно-масового декоративного і театрального мистецтва відтворювались теми: «Перші п'ятиріччя», «Велика Вітчизняна війна», «Освоєння цілини» та інші. Романтика наших днів знайшла відображення у символічних театралізованих композиціях «БАМ», «Український мільярд хліба», «Освоєння космосу».

У карнавальному поході взяли участь улюблені дитячі герої, персонажі популярних казок і мультфільмів. Не обійшло тут без веселих акробатів, циркачів, клонунів. Карнавальна процесія перетворилась на велике народне гуляння з мас-карадом, масовими танцями і піснями, виступами естрадних колективів, жартівливими атракціями і конкурсами. До пізнього вечора сміялось і вирувало життерадісне свято щасливої юні.

О. В. КУРОЧКІН, І. А. СНЕЖКОВА
Київ

ЮВІЛЕЙ ФОЛЬКЛОРИСТА

24 лютого сповнилося сімдесят п'ять років з дня народження відомого дослідника народної поетичної творчості Федора Івановича Лаврова.

У фольклористику Ф. І. Лавров прийшов, маючи значний життєвий досвід. У минулому він — комсомолец, окреспектор політосвіти, директор педагогічного технікуму, завідувач комсомольського відділу Комуністичного інституту журналістики імені «Правди» (Москва), слухач інституту Червоної професури (Москва), директор державного видавництва «Мистецтво», директор Київського інституту іноземних мов, заступник редактора республіканської газети. З 1928 року Ф. І. Лавров член КПРС. Як і весь наш народ, він пройшов вогненними дорогами Великої Вітчизняної війни.

У галузі фольклористики Ф. І. Лаврова передусім зацікавили народні співи. Його творчість стосувалася, зокрема, і тема його кандидатської дисертації. Чимало зусиль віддав він справі організації Першої республіканської наради кобзарів та лірників України (Київ, 1939 р.), яка певною мірою сприяла посиленню зацікавлення громадськості мистецтвом народних співців. Як заступник директора Інституту фольклору, а з 1946 року Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, заступник голови редакційно-видавничої ради Президії АН УРСР, в. о. редактора фольклористичного журналу, партійний працівник, Ф. І. Лавров приділяв чимало уваги справі розвитку науки про поетичну творчість трудящих мас, популяризації її досягнень. Майже п'ятнадцять років він очолював відділ фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, протягом восьми років

(1957—1965) працював у складі редколегії журналу «Народна творчість та етнографія».

Ф. І. Лавров написав ряд праць з питань українського доживтєвого та радянського фольклору. Він один із авторів та член редколегії двотомника нарисів «Українська народна поетична творчість» і співавтор вузівського підручника з українського фольклору. Ф. І. Лаврову належить низка праць про висвітлення ленінської теми в фольклористиці, зокрема збірники фольклору з коментарями: «В. І. Ленін в українській народній поетичній творчості», «Партія і Ленін у фольклорі», брошури «В. І. Ленін любив українські народні пісні», «Ленінська дружба і братерство у фольклорі», про антирелігійну народну сатиру східних слов'ян, а також монографія «Українська народна сатира». Не так давно Ф. І. Лавров закінчив роботу над книжкою, у якій розповідається про найвизначніших народних співців-кобзарів доживтєвого і радянського часу.

Ф. І. Лавров бере участь у роботі ряду республіканських організацій, таких як товариство «Знання», Товариство охорони пам'яток історії та культури (член секції літератури, фольклору та етнографії, член методичної ради, пропагандист і лектор). Ряд років він проводить роботу у як заступник голови об'єднання народних співців-кобзарів при Музично-хоровому Товаристві УРСР, заступник голови художньої ради бандуристів.

Своє 75-річчя Ф. І. Лавров зустрічає активною творчою роботою. Побажаємо ж невтомному працівникові в галузі радянської фольклористики Федору Івановичу Лаврову здоров'я на багато років, нових творчих успіхів.

О. М. НОВИЦЬКИЙ

Київ

ВИСТАВКА ТВОРІВ Л. В. ВІТКОВСЬКОЇ

Виставка творів Людмили Вітківської, бібліотекаря з села Чонгара Генічеського району Херсонської області, змушує глибше замислитись над деякими загальними проблемами, що стосуються жанрово-видової структури сучасних розписів, творчого спрямування самодіяльних митців будинками народної творчості.

Вперше кілька робіт художниці експонувались восени 1975 року на виставці майстрів народної творчості Київщини, що відбулася в музеї Т. Г. Шевченка. Їх присутність на цій виставці пояснюється, очевидно, тим, що подібно до інших учасників — М. Буряк і В. Сокола з Ковалина Бориспільського району, В. Шелігацького з Демидова Вишгородського району, Ф. Приймаченка з Болотні Іванківського району Київської області, І. та О. Шостак з Підмосков'я — в творах Л. Вітківської також відчувалася спорідненість з пізньою

творчістю класиків народного малювання Київщини — Ганни Собачко-Шостак і Марії Приймаченко.

Минуло два роки і громадськість дістала можливість ознайомитися з персональними виставками Л. Вітківської, розгорнутими в музеї Т. Г. Шевченка і павільйоні народних художніх промислів Виставки передового досвіду в народному господарстві УРСР. Близько 50 робіт відзначалися злагодженим колоритом, стрункою врівноваженою композицією.

Головні мотиви розписів Л. В. Вітківської — квіти. І це не випадково. Квітка в народному мистецтві — один із найзмістовніших його символів. Майстри традиційного розпису полюбляють надавати квіткоподібного вигляду зображенням людей, птахів, тварин, що органічно випливає з народного світосприймання.

Така ж квіткоподібна більшість фігуративних елементів у роботах Л. В. Вітківської. Постаті людей, вміщені між квітами, виконані в тому ж самому масштабі й колориті. Людмилу Вітківську вабить не

так натурно-достовірне змалювання конкретних предметів, зображення окремих моментів дійсності, скільки прагнення збагнути світ у цілому, ствердженні його найзагальніші життєдайні закономірності, ідеї добра, краси, істини. Уподібнюючи все зображуване квітам, майстер поетизує звичне, відкриває і підкреслює в буденному піднесено символічне звучання.

Людмила Вітковська майже завжди користується кольоровим тлом. Там, де воно світліє і контрастно відтінює темніші барви малюнка, — досягається значно краще враження, ніж у випадках, коли і тло, і зображення однакової інтенсивності. Застосування тла робить твір звучнішим, декоративнішим, але тут криється небезпека ухилу в надмірну експлуатацію елементарних фізико-оптичних властивостей кольорів. Навіть доволі розкидані на кольоровому тлі контрастні різнобарвні плями здатні викликати первинні естетичні емоції, які можуть бути досить сильними. Щоб досягти такої ж сили на білому тлі та ще обмеженою палітрою — потрібна висока вправність. Багатьом молодим художникам становить особливу складність подолати багатослів'я, наблизитись до мудрої простоти народного мистецтва, до його важливого принципу: «мінімум художніх засобів — максимум мистецького ефекту».

Ліноли Л. В. Вітковській (очевидно, не без стороннього впливу) зраджує почуття міри і такту, вона впадає у псевдопафос. Ось, наприклад, картина: няня в білому халаті вивела гуляти симпатичних діток з кісками й бантиками, у сорочечках і фартушках. Але наступної миті глядач приголомшений: у діточок замість носиків — поросячі п'ятачки, а замість ручок і ніжок — ратиці. Зрозуміло, що подібна «поетизація» виходить за межі не тільки художнього смаку, але й здорового глузду («Свинарка з поросятами на прогулянці»).

Цінність творів Л. В. Вітковської аж ніяк не зводиться до оволодіння прийомами Г. Ф. Собачко і М. О. Приймаченко. Засвоєння традицій декоративного малювання Київщини у майстра одухотворене щирим, любовним ставленням до творчості, її роботи глибоко емоційні, зігріті справжнім мистецьким почуттям. На жаль, експоновані роботи недатовані. Це не дає змоги простежити еволюцію творчості Л. Вітковської.

Неправильно орієнтувати майстрів передусім на виставку, на створення розписів-картин, розрахованих на «станкове» сприйняття, тобто розпис, всупереч його природі, вставляють у багет і змушують «грати роль» живопису. Деінде забувають, що декоративне малювання і декоративне малярство — нетотожні поняття, в них різні можливості, завдання, засоби художнього вираження. Специфіка декоративних розписів і їхня естетична переконливість полягає, на відміну від декоративного малярства, не в зображенні реального світу, а у перетворенні його за законами краси. Мають рацію мистецтвознавці, які вважають розписи у вигляді картин на папері

лише ескізно-виставочним етапом на шляху їх розвитку до оздоблення нового й різноманітного предметного середовища. Справді, найприродніше роботи Г. Собачко, Н. Білокінь, М. Приймаченко, Л. Миронової та інших сприймаються в архітектурі, поліграфії, текстилі. Тут же, здається, знайшло б оптимальне застосування і мистецтво Л. Вітковської.

Нині майстер навчає дітей декоративного малювання в колгоспній студії. Естетичне виховання на зразках народного і декоративно-прикладного мистецтва набуло в нашій країні за останні десятиріччя значного поширення. Влаштовуються виставки дитячої творчості, преса висвітлює нагромаджений досвід¹. Його уважне вивчення допоможе і молодій чонгарській студії. Проте наявність групи учнів не означає, звичайно, що в Чонгарі утворився новий осередок народного мистецтва, як це твердить дехто з авторів газетних рецензій². Неодмінною ознакою осередку народного мистецтва є наявність колективу майстрів (не учнів дитячого віку), що усаджували і продовжують виготовлення традиційних для даної місцевості предметів, вдосконалюючись у процесі постійного взаємовпливу і взаємонавчання.

Сьогодні чонгарське малювання поки що на стадії самодіяльності. Відомо, що не всяке аматорське віршування виростає у фольклор. Так само і не будь-яка самодіяльна образотворчість, хай і орієнтована на народну стилістику, неодмінно вилється в народне мистецтво.

У чонгарців хороша і благородна мета — виплекати майстрів, які б могли відродити і продовжити призабуте мистецтво розписів Таврії. Успіх залежатиме від ретельного вивчення і засвоєння місцевих традицій, можливо, ще не повністю перерваних. Нагадаємо, що зовсім недавно, в 50-і

¹ *Променицький К.* Вивчення народного образотворчого мистецтва учнями середньої школи. — «Народна творчість та етнографія», 1962, № 3, стор. 131—136; *Пилипейко І.* Мистецтво і школа. — «Народна творчість та етнографія», 1965, № 6, стор. 90—92; *Рюмина И.* Воспитывается художник. — «Декоративное искусство СССР», 1970, № 10, стор. 30—32; *Дейнеко М.* Шлях до краси. — «Народна творчість та етнографія», 1973, № 1, стор. 85—88; *Медвідь К.* Народне мистецтво на уроках малювання. — «Образотворче мистецтво», 1972, № 1, стор. 30—31; *Медвідь К.* Робота гуртка з образотворчого мистецтва в школі. — «Образотворче мистецтво», 1973, № 4, стор. 30; *Максимов Ю.* Слет юних етнографів. — «Декоративное искусство СССР», 1977, № 2, стор. 24—27; *Рюмина И.* Школьный музей. — Там же, стор. 22—23; *Попова О.* О воспитании молодых художников промыслов. — «Декоративное искусство СССР», 1977, № 8, стор. 16—17.

² Див.: «Культура і життя», 1977, 14. VII.

роки, наукові експедиції засвідчили існування тут стінопису³. Відомості про різні види народного мистецтва регіону, в тому числі й малювання, є в літературі⁴.

Отже, вітаючи Людмилу Вітковську та її учнів з вдалим дебютом, маємо все ж

³ Матеріали експедицій зберігаються в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.
⁴ Див.: Українське народне мистецтво. Степова Україна. Орнамент. Одеса, 1929;

ВІДКРИТТЯ МУЗЕЮ КАТЕРИНИ БІЛОКУР

26 листопада 1977 року в селі Богданівці Яготинського району на Київщині відбулося урочисте відкриття меморіального музею-садиби Катерини Білокур, створеного з ініціативи Яготинського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка, Яготинської районної і Київської обласної організацій Українського товариства охорони пам'яток історії та культури при всебічній підтримці Яготинського райкому Компартії України, виконавчого комітету районної Ради народних депутатів, Богданівської сільської Ради та колгоспу ім. двічі Героя Радянського Союзу М. Бондаренка.

На колишню вулицю Загреблю (нині вулиця Катерини Білокур) до хати, в якій жила і працювала народний майстер, з'їхали гості з навколишніх сіл, Яготина, Києва.

Катерина Білокур народилася 7 грудня 1900 року в бідняцькій хліборобській родині. З дитинства працювала разом з дорослими — сукала веретеном пряжу, вишивала домоткані сорочки та рушники, садила й доглядала город, ходила в поле на буряки і жнива. В сім років дуже швидко навчилася від малописьменного батька читати буквар. Рідня вирішила, що цієї грамоти цілком досить для дівчини і нічого їй ходити до школи та даремно чіпати рвати. «На цьому моя освіта початкова, середня і вища закінчилася», — вірко згадувала Катерина Василівна.

За роботою і нестатками навіть у сім'ї ніхто не розумів її поривань до знань, захоплень красою навколишньої природи і палкого бажання самій творити нову красу мистецтва.

Довідавшись про те, що на світі є незвичайні люди — художники, які створюють мистецькі полотна, вона загорілася одержимим бажанням малювати. Велике природне обдарування шукало виходу в творчості, але це було для неї недоступно протягом довгого часу. Тільки згодом, коли Радянською владою були створені всі умови для творчості народних самодіяльних майстрів, Катерина Білокур знайшла свою дорогу до омріяного мистецтва.

В 20-і роки вона малює на полотні вугіллям і рослинними фарбами, пізніше —

підстави сподіватися від них серйозніших звершень у вчасно розпочатій справі.

М. Р. СЕЛІВАЧОВ

Київ

Федоренко-Колыда В. Ю. Стінні розписи в Миколаївському і Херсонському районах. — «Архітектура Радянської України», 1938, № 4—5; Українські писанки. Альбом. К., «Мистецтво», 1968, стор. 46—49.

олійними фарбами на фанері. В 30-і роки значний вплив на її творчість справило знайомство з полтавським художником Матвієм Донцовим, який дав їй елементарні знання техніки ґрунтовки полотна і живопису олійними фарбами, та спілкування з видатною оперною співачкою Оксаною Петрусенко, яка звернула на її творчість увагу Полтавського обласного Будинку народної творчості. З кінця тридцятих років твори Катерини Білокур експонувалися на обласних та республіканських виставках народного мистецтва.

Найбільшого творчого розквіту і професійної зрілості її мистецтво досягло в повоєнні роки. Картини «Буйна», «Півонії», «Привіт урожаю», «Колгоспне поле», «Цар Колос», «Колгоспний сніданок» та інші відзначаються неперевершеною композиційною і живописною майстерністю, глибоким втіленням ідейного та художнього задуму. Радянський уряд високо оцінив творчість Катерини Білокур. Її нагороджено орденом «Знак пошани», Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР, присвоєно їй звання народного художника Української РСР. Картини Катерини Білокур експонувалися на всесоюзних і міжнародних виставках, увійшли в експозицію багатьох художніх музеїв.

Розпочинаючи мітинг з нагоди відкриття музею, другий секретар Яготинського райкому партії Ф. Нецаєв відзначив, що Катерина Білокур стала всесвітньовідомою художницею, що її твори близькі й зрозумілі всім, їм притаманна казковість барв, велика любов до рідної землі. Вони чарують тому, що художницю надихала рідна природа, дорога її серцю Богданівка. В них оспівані колгоспні лани, важкий колос пшениці, щедрі врожаї цукрових буряків, возвеличена праця людей.

Із словом про видатну богданівську художницю виступив на мітингу Олесь Гончар.

— Катерина Білокур — це справжній народний самородок, художниця, слава якої з кожним роком буде рости й ширитись. Життя і творчість Катерини Василівни переконують у тому, як багато може зробити людина, якщо душа її чиста й поетична, переповнена любов'ю до свого народу, рідної природи, рідної землі. Богданівська чарівниця — гордість Радянської України. Твори Катерини Білокур — це ті живі нев'яучі квіти, які



Меморіальний музей-садиба Катерини Білокур у с. Богданівці Яготинського району Київської області. Фото. 1977.

Україна несе на квітчастий великий луг усієї нашої багатобарвної радянської культури, вони з ряду тих мистецьких цінностей, що їх наш народ вносить до скарбниці культури світової. Відомо, що під час виставки в Парижі, де експонувалися картини Катерини Білокур, великий художник Франції Пабло Пікассо назвав її геніальною жінкою. Є всі підстави всім нам пишатися творчістю вашої славетної землячки, яка хай і не мала професійної художньої освіти, але залишила для нашої культури такі художньо довершені мистецькі шедеври. Вся її душа була завжди вікрита для краси, вона відчувала музику барв, вона була народжена для великої творчості. Дозвольте побажати Вам, богданівцям, щоб ваш чудовий край народжував нових Катерин Білокур, щоб красувалася ця земля новими народними талантами, які б і в малярстві, і в слові,— в різних мистецтвах звеличували б наш народ, нашу велику Радянську Батьківщину.

Секретар Київського обкому Компартії України О. Капо відзначив, що лише в роки Радянської влади міг розквітнути такий прекрасний талант, що твори Катерини Білокур є неповторним явищем у нашому мистецтві, вони назавжди увійдуть в історію, бо талант і майстерність художниці були помножені на її велике серце справжньої людини-трудівника.

Від односельчан художниці виступив секретар партійної організації колгоспу В. Іванюра.

— Комуністи і всі колгоспники,— сказав він,— горді, що проста богданівська жінка стала великою художницею, що слава про неї пішла далеко по світу. Слава Катерини Василівни—це і наша слава, гордість усього українського народу. Полотно богданівської колгоспниці вчать нас любити землю, дбати, щоб вона була такою красивою і багатою, як красні й багаті глибочкою думкою твори незабутньої Катерини Білокур. Хай ніколи не заростає стежка до цієї хати, де розквітнув її талант.

На мітингу виступили також директор Державного музею українського образотворчого мистецтва УРСР, заслужений діяч мистецтв УРСР В. Яценко, директор Яготинського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка О. Непорожній. Поет Олександра Ющенко зачитав власного вірша, присвяченого Катерині Білокур.

Потім Олександр Гончар перерізав стрічку і запросив гостей до нового музею.

Невеличке привітне подвір'я, де все нагадує про людину, яка тут жила. Височений крилатий в'яз, посаджений ще в минулому столітті батьком художниці—Василем Білокуром. Сад з старим горіхом, яблунями, які любила малювати у весняному цвіті Катерина Білокур. Віля хати великий натовп гостей. Тут ми зустріли Надію Білокур і Тетяну Бахмач, з яких у тридцять років написала портрети Катерина Василівна.

В оформленні інтер'єра хати багато зусиль доклали працівники Яготинського історичного музею, поєднавши достовірну обстановку житла Катерини Білокур з елементами специфічно-музейної експозиції. Реставровано кухню з великою українською піччю, дерев'яний мисник з трьома полицями, на яких розставлено невибагливий селянський посуд—кухлики, чайник, кілька простих мисок. На припічку—строкати доріжки, на стіні—вишитий рушник. Затишно в невеликій спальні з тканиними килимками на земляній долівці та на стіні, чепурним вузьким ліжком.

У двох кімнатах попід стінами розставлені довгі лави, селянський стіл і полиці місцевої столярної роботи, характерні для інтер'єра українського народного житла першої половини ХХ століття. Радіорепродуктор, книги на полиці. Катерина Білокур любила читати твори Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Івана Котляревського, Павла Тичини, Миколи Бажана та інших письменників. З великою ніжністю ставилась вона до дітей і юнацтва. Два великі портрети,— хлопчика і дівчинки, виконані нею олівцем в останні роки, висять на стінах. У кімнатах розвішані великі кольорові фоторепродукції її живописних шедеврів з експозиції Державного музею народного декоративного мистецтва УРСР в Києві. Тут же знаходяться її портрети, виконані київським акварелістом Мар'яном Маловським та яготинським живописцем і педагогом Миколою Мусієнком.

У більшій кімнаті на мольберті стоїть її остання незакінчена робота—рожеві та червоні квіти на характерному для художниці темноблакитному тлі. На столі розкладені особисті речі—невелика палітра з слідами фарб, наполовину використані тюбики олійних фарб та цілі стоси м'яких тоненьких пензлів (близько двохсот штук), зроблених нею самою. Найтонші з цих пензликів мають буквально по декілька волосин і нагадують голку. Побачивши їх, зрозумієш, якою великою копіткою працею була кожна її картина. По-справжньому ювелірна майстерність є однією з яскравих особливостей її живописної манери.

Катерина Білокур з ілюзорною точністю рисунка і кольорових співвідношень відтворювала форму, характер і колорит кожної квітки, прорисовуючи на них кожну жилочку і вигин листочка. Квіти її чітко і виразно намальовані, неначе реальні і в той же час позбавлені натуралізму. Композиції синтетичні—вони об'єднують, здавалося б, несумісні в натурморфті рослини і квіти усіх пір року, розташовані то розкішними вінками і гронами з куточками пейзажу рідного села або поля в прогалинах між цією барвистою симфонією і злагодженістю головних та другорядних елементів, з тонкими переходами відтінків освітлених і затемнених частин, з чіткістю і граціозною легкістю структурної форми.

Написані вони здебільшого на умовно-рівному тлі, найчастіше туманно-блакитному, іноді золотаво-коричневому. В особливо складних композиціях тло ніби розпливається окремими плямами, різними для світлих і тонально насичених груп квітів, підкреслюючи тонку гармонію ліній і відтінків. Усі картини Катерини Білокур з її найулюбленишими садовими та городніми квітами—тройцями, мальвами, калиною, жоржинями, півоніями, волошками, пшеничним та житнім колоссям, з натюр-

мортами із яблук, винограду і навіть звичайнісінької картоплі та буряка—відзначаються особливою наповненістю образу, казковою чарівністю, буйною красою і радістю життя.

Щоб зрозуміти таємниці живопису, Катерина Білокур жадібно вдвиглялася в картини великих майстрів пензля, експоновані в музеях Полтави, Києва та Москви, багато вчилася у самої природи. В стилі її робіт своєрідно поєднане властиве для народу самобутнє бачення краси навколишнього світу з глибоким розумінням тієї висоти, якої досягло професіональне реалістичне мистецтво протягом своєї історії.

Природне обдарування, мистецька одержимість, прагнення до найправдивішого відтворення краси живої природи дали їй можливість піднятися до вершин майстерності, зумовили неповторність як художника.

Катерина Білокур своєю творчістю опішувала свій край, щедри дари рідної землі та людської праці. Відкриття її меморіального музею є виявом великої шани, якою користуються митці в Радянській країні.

В. Я. ТКАЧЕНКО

Київ



Виступ О. Т. Гончара на відкритті меморіального музею-садиби Катерини Білокур. Фото 1977.

КУЗНЯ-МУЗЕЙ

У гірському селі Лисичеві Іршавського району Закарпатської області вже понад 300 років стоїть водяна кузня. Це, так би мовити, перший зразок механізації трудомістких процесів у важкій ковальській справі. З ініціативи ентузіастів і за активною участю колишнього голови сільради М. І. Петровця в «гаморі», як раніше називали майстерню, обладнано унікальний музей.

Усе тут відтворено так, як було колись: горно, міх, інструмент, яким користувались у ті часи. Залізо кували з допомогою сили води. Фігурна продукція сільських майстрів прикрашала маєтки в Будапешті, Відні, Празі, інших містах. Проте самі вмільці жили в злиднях, працювали у важких умовах, спали в приміщенні, що знаходилося поруч із димною кузницею. Про все це відвідувачам музею розповідає нащадок лисичівських майстрів, екскурсовод на громадських засадах Л. Й. Нагалка.

«Гамора» і нині не припиняє свого існування. Поруч із музейним приміщенням, у незрівнянно кращих умовах, ніж працювали їхні предки, трудяться дев'ять ковалів. Вони виготовляють сапи, лопати, інше сільськогосподарське знаряддя. Майже все тут механізовано. Тільки виробі сучасні ковалі, як і їхні діди та прадіди, виконують за допомогою молотів, що привносяться в рух силою води.

ЯВОРІВСЬКІ ІГРАШКИ

У п'ять зарубіжних країн відправляє зараз свою продукцію іграшковий цех Комарнівського деревообробного комбінату на Львівщині. Купують її Чехословаччина, Угорщина, Румунія, США. Недавно у Києві проходив оптовий ярмарок експортних товарів, на якому були представлені й вироби цеху. Закупити їх вирішила ще одна зарубіжна країна — Японія.

Цех знаходиться в селищі Івано-Франкове Яворівського району, що здавна славиться своїми народними майстрами, своїм самобутнім мистецтвом різьблення по дереву, вишиванками, декоративним розписом, інкрустацією. Колектив цеху зовсім невеличкий — всього дванадцять чоловік. Але за рік вони виготовляють продукції на 220 тисяч карбованців.

Особливим успіхом у споживачів користуються набори писанок, розписні ложки та дитячі меблі. Керує цехом Б. П. Калужний, випускник місцевого училища декоративно-прикладного мистецтва.

ПОДОРОЖ З ПІСНЕЮ

Самодіяльний народний хор селища Руська Поляна на Черкащині повернувся з поїздки в Молдавію. Є в братній респуб-

ліці квітуче село Міндрешти, де живуть виноградари, знатні кукурудзозводи. Його хор «Дубрава» відомий на всю Молдавію. Недавно йому минуло двадцять років. На ювілей було запрошено і митців з Руської Поляни. Чудовим святом мистецтва став концерт двох самодіяльних колективів. Серед творів, які виконав український народний хор, була і пісня «Степом, степом», народжена на Черкащині.

СУВЕНІРИ ДЛЯ ОЛІМПІАДИ

Колектив Решетилівської фабрики художніх виробів імені Клари Цеткін на Полтавщині закінчує килим-завісу площею 90 квадратних метрів з квітковим орнаментом і стилізованим зображенням нот для Палацу культури запорізьких металургів. На черзі — виконання ще двох не менш відповідальних замовлень. Вони надійшли від оргкомітету по проведення весною нинішнього року Лейпцігського ярмарку та міжвідомчої комісії «Олімпіади — 80».

Решетилівські майстри відправлять на адреси українські рушники з олімпійською символікою, блузи, килими, сорочки та інші твори.

ГРАН-ПРІ — «ВЕСНЯНЦІ»

Гран-прі міжнародного фестивалю аматорських фільмів «10-а муза» прибув з Парижа до своїх нових володарів у місто на Дніпрі. Його адреса: Дніпропетровська студія юних кінолюбителів «Веснянка».

Найвищої нагороди представницького кінофоруму удостоєний короткометражний мультфільм «Сурмач». Сценарій, кольорові малюнки, зйомки та озвучування стрічки зробили шестикласники середньої школи № 118 Іра Ладченко та учні четвертого і другого класів середньої школи № 44 брати Вітя й Андрійко Зубенки.

ДИПЛОМИ ЗА МАЙСТЕРНІСТЬ

Зайдеш до оселі колгоспниці Ф. С. Телих, що живе у селі Малій Киріївці Бершадського району на Вінниччині, і ніби потрапиш у чарівний світ барв. Мидують око вншиті рушники, скатертини, накидки. Любить господиня ткати й вишивати. Сталося так, що кілька її робіт потрапило на обласну виставку творів самодіяльних художників та майстрів декоративного мистецтва. В багатьох відвідувачів вони викликали захоплення. Особливо сподобались домоткані доріжки. Їх відібрали на республіканську виставку, а згодом виробами майстра милувалися й москвичі.

За досягнуті успіхи в розвитку народного декоративного мистецтва Фросина Семеновна Телих відзначена двома дипломами — оргкомітетів республіканської та всесоюзної виставки.

НАШІ АВТОРИ

БУХОНСЬКА Л. В., викладач кафедри хорового диригування Київського інституту культури ім. О. Є. Корнійчука.

ВРУБЛЕВСЬКИЙ Б. Т., вчений секретар Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР.

КИРИЛЮК Є. П., член-кореспондент АН УРСР, доктор філологічних наук, завідувачий сектором Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, лауреат Ленінської премії, автор багатьох монографій та підручників. Найосновніші з них: «Панас Мирний» (1939), «Тарас Григорьевич Шевченко» (1951), «Іван Франко» (1956), «Т. Шевченко» (1958), «Шевченко і слов'янські народи» (1958), «Т. Шевченко. Життя і творчість» (1959), «Т. Г. Шевченко» (у співавторстві) (1964), «Вічний революціонер» (1966), «Шевченко і наш час» (1968), «Живі традиції. Іван Котляревський і українська література» (1969) та ін.

КУШНАРЕНКО Д. О., вчитель української мови і літератури, один з упорядників збірників «Т. Г. Шевченко в народній творчості» (1940), «Народ і Шевченко» (1963).

МАЛАНЧУК В. А., кандидат історичних наук, старший науковий співробітник відділу етнографії Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Нове в культурі й побуті колгоспного селянства» (1970), «Етнографічна діяльність В. Ю. Охримовича» (1972), «Інтер'єр українського народного житла» (1973), «Розвиток етнографічної думки в Галичині кінця ХІХ — початку ХХ ст.» (1977).

МЕЛЬНИК В. М., доктор історичних наук, завідувач кафедри історії Запорізького підінституту, автор праць «Історія Закарпаття в усних народних переказах та історичних піснях» (1970) та ін.

МЕЛЬНИЧУК А. Ф., кандидат філологічних наук, старший викладач Івано-Франківського підінституту.

ПОЛЯК С. П., працівник Закарпатського обласного Комітету по телебаченню та радіомовленню.

САМОПЛОВ В. К., член президії Республіканського Товариства охорони пам'яток історії та культури, головний редактор бюлетня «Пам'ятники України».

СКУРАТІВСЬКИЙ В. Т., старший редактор відділу етнографії журналу «Народна творчість та етнографія».

УВАРОТОВ С. І., кандидат історичних наук, старший викладач наукового комунізму Львівського політехнічного інституту.

ШКУТ М. М., аспірант Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН БРСР.

НА ОКЛАДИНЦІ: 1 стор. — І. П. Куцик. Рушник. Фрагмент. Вишивка. Ужгород. 1975. Фото-репродукція Г. М. Федорця. 4 стор. — М. Ю. Шерегій. Панно «Лука». Вишивка. Ужгород. 1975. Фото-репродукція Г. М. Федорця. НА ТИТУЛІ: Рушник. Фрагмент. Вишивка. Полтавська фабрика художніх виробів ім. Т. Г. Шевченка. 1976. У РҮБРИКАХ: Зразки орнаментів сучасного ткацтва.

НАУКА И СОВРЕМЕННОСТЬ. Самойлов В. К. Памятники истории и культуры в воспитании трудящихся. Врублевский Б. Р., Кись Р. Я., Уваров С. И. Маятниковая миграция и культурно-бытовые процессы. В ЕДИНЕНИИ С БРАТСКИМИ КУЛЬТУРАМИ. Шкут Н. М. Искусство белорусского Полесья. Поляк С. П. Народное искусство венгров Советского Закарпатья. К VII МЕЖДУНАРОДНОМУ СЪЕЗДУ СЛАВИСТОВ. Кирилук Е. П. Вук Караджич и украинская культура. ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. Мельник В. Н. Пропаганда идей Великого Октября на Закарпатье революционной песней. Кушнарченко Д. А. Народная легенда в драматических произведениях о Т. Г. Шевченко. Маланчук В. А. О принципах этнографическо-научного и литературного творчества И. Франко. Мельничук А. Ф. Фольклористическая и этнографическая деятельность Г. М. Хоткевича. Скуратовский В. Т. Миклухо-Маклай на Украине. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ. Бухонская Л. В. Роль тембровой культуры в исполнительской практике самодеятельных хоровых коллективов. ПУБЛИКАЦИИ. Новые обработки народных песен. Вступительное слово Фильц Б. М. В ВУЗАХ И ШКОЛАХ. Довженок Г. В., Пазяк М. М., Шумада Н. С. Фольклор и современность. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. Келембетова В. Е. Критика концепций зарубежной этнологии. Зеленчук В. С. Монография о народной одежде. Иоаниди А. Л. Песенность карельского края. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. Янченко В. А. Подарки музею М. Ф. Рыльского. Миргородская М. И. Традиционные элементы в современной одежде. Луценко Н. А. Второе рождение картины. Терлецкий В. В. Фольклорно-этнографические записи в селе Воронеж на Сумщине. ХРОНИКА. Курочкин А. В., Снежкова И. А. Праздник молодежи. Новицкий А. Н. Юбилей фольклориста. Селивачев М. Р. Выставка произведений Л. Витковской. Ткаченко В. Я. Открытие музея Катерины Билокур. Из орбиты новостей.

IN THIS ISSUE

SCIENCE AND THE PRESENT. Samojlov V. K. Monuments of History and Culture in Education of Working People. Vrublevsky B. T., Kis' R. Ja., Uvarotov S. I. Pendulum Migration and Processes of Culture and Everyday Life. IN UNITY WITH FRATERNAL CULTURES. Shkut N. M. Art of the Byelorussian Polissja. Poljak S. P. People's Art of Hungarians in the Soviet Transcarpathian Area. TO THE 7th INTERNATIONAL CONGRESS OF SLAVONIC HISTORIANS AND PHILOLOGISTS. Kyryljuk E. P. Vuk Karadjich and Ukrainian Culture. FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. Mel'nik V. M. Propaganda of the Ideas of the Great October in the Transcarpathian Region by Means of Revolutionary Songs. Kushnarenko D. O. Folk Legend in Works About T. H. Shevchenko. Malanchuk V. A. Some Notes on Principles of I. Franko's Creative Work in Ethnographic Studies and Literature. Mel'nichuk A. F. Folkloristic and Ethnographic Activity of H. M. Khotkevych. Skurativsky V. T. Miklukho-Maklai in the Ukraine. TRIBUNE OF THE YOUNG RESEARCHER. Semenenko N. F. Traits of Folk Songs in Solo Singing of V. M. Sosjura's Texts. PUBLICATIONS. New Arrangements of Folk Songs. Introductory Word by B. M. Fil'tz. AT HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS AND SCHOOLS. Dovzhenok H. V., Pazjak M. M., Shumada N. S. Folklore and the Present. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. Kelembetova V. Ju. Criticism of Bourgeois Ethnology Concepts. Zelenchuk V. S. The Monograph on Folk Clothes. Ioanidi A. L. Folklore of the Karelian Land. FROM OUR MAIL. Janchenko V. O. Gifts to the M. T. Ryl'sky Museum. Myrhorodska M. I. Traditional Elements in Modern Clothes. Lutsenko M. O. The Second Birth of the Picture. Terletsky V. V. Folklore and Ethnographic Records in a Village of Voronizh in Sumshchyna (Sumy Region). NEWS ITEMS. Kurochkin O. V., Snezhkova I. A. A Holiday of Young Builders of Communism. Novytsky O. M. A Jubilee of the Specialist in Folklore. Selivachov M. R. Exhibition of L. V. Vitkivska's Works. Tkachenko V. Ja. Opening of Kateryna Bilokur's Museum. From the Orbit of News.



В. І. Лопата.
Пам'ятник Т. Г. Шевченкові у Каневі.
Лінорит. 1977.

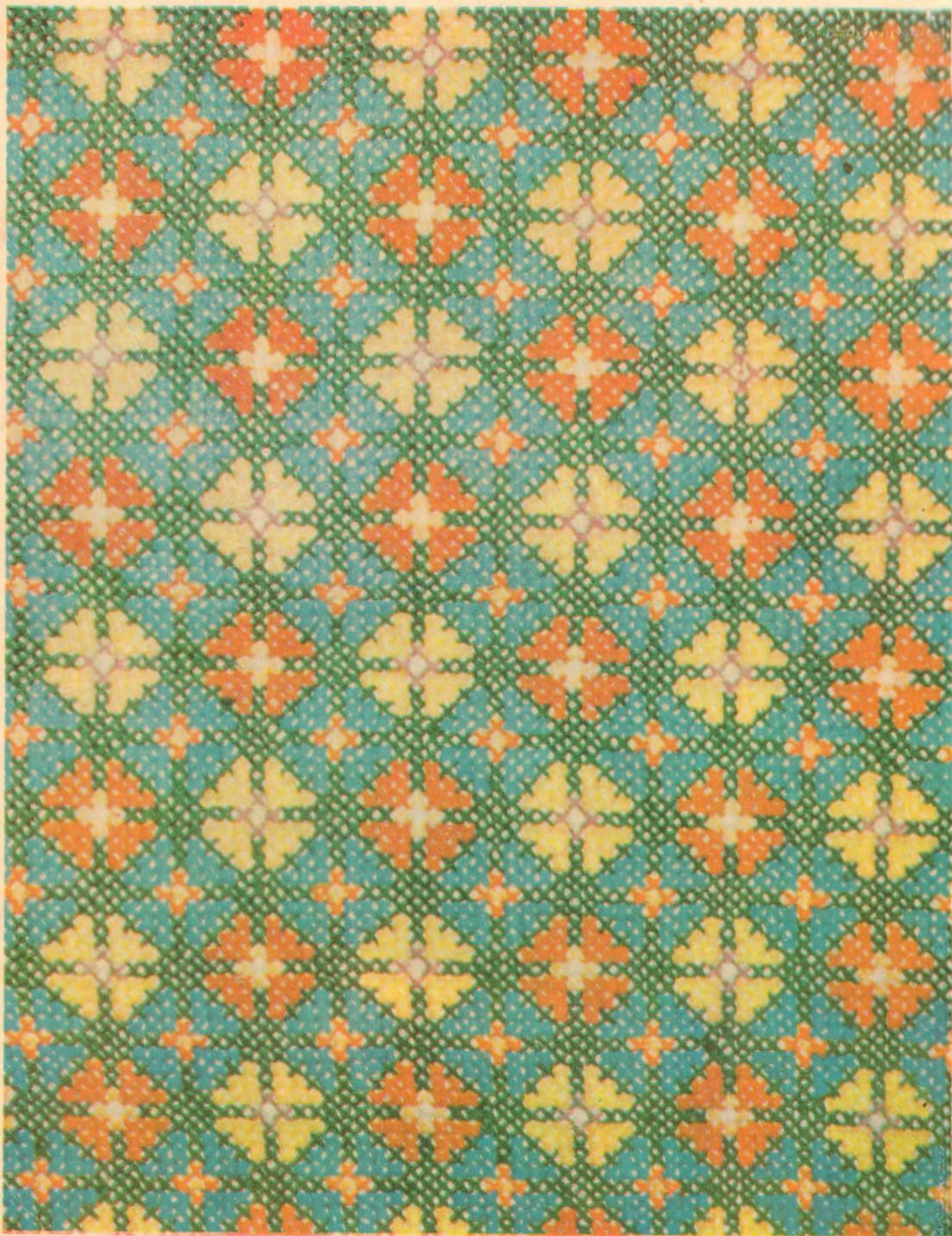
Редактори відділів І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак.
Художні редактори М. І. Стратілат, Б. В. Сушко.
Технічний редактор Т. Р. Спекторова.

Коректор І. Я. Самойленко.

Здано до набору 8.II 1978. Підписано до друку 24.III 1978. БФ 35612. Формат 70×108¹/₁₆. Вис. друк. Ум. друк. арк. 10,15. Обл. вид. арк. 11,12 + вкл. 0,37 = 11,49. Тираж 10 700 пр. Зам. К-23.

Видавництво «Наукова думка», 252001, Київ, МСП, вул. Репіна, 3.
Друкарня видавництва «Київська правда», 252030, Київ-30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», 1978, № 2, март—апрель. (На украинском языке). Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР и Министерства культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выходит 6 раз в год. Адрес редакции: 252001, Киев-1, ГСП, Кирова, 4. Типография издательства «Київська правда», 252030, Киев-30, ул. Леніна, 19.



«НАУКОВА ДУМКА»

Нар. творчість та етнографія. 1978, № 2, 1—112.