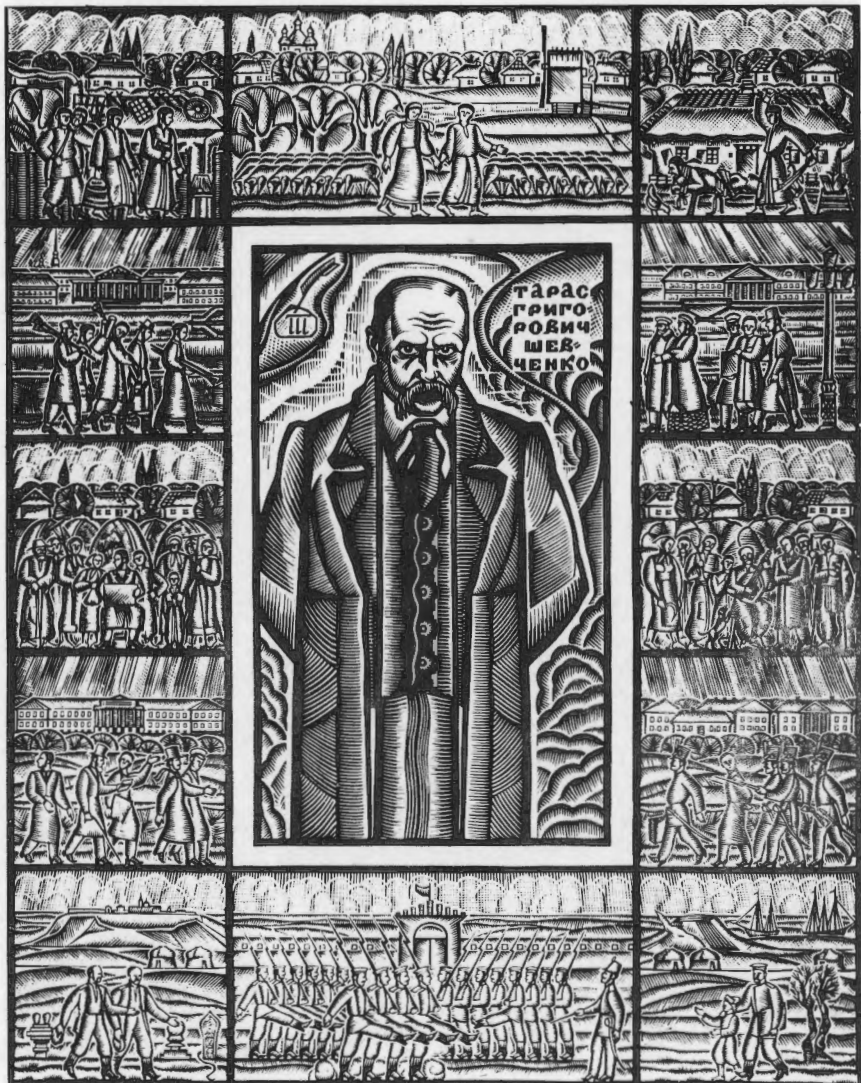


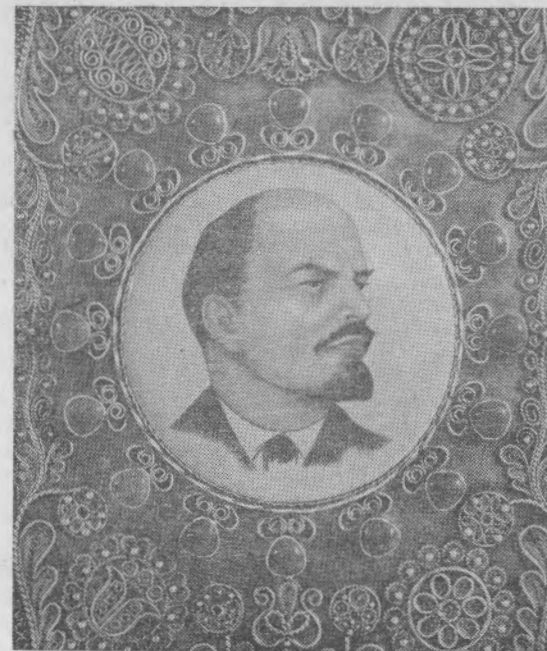
НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ
березень-квітень №2 1979





В. І. Куля.
Т. Г. Шевченко. Лінограф'юра.
Київ. 1977.

НАРОДНА
ТВОРЧИСТЬ
ТА
ЕТНОГРАФІЯ
№2 (156) 1979
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,
Фольклору та Етнології
ім. М. Т. Рильського АН УРСР
Інв. № _____

У ЖУРНАЛІ

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

- 3 Бромлей Ю. В. Нова обрядовість як один з важливих компонентів радянського способу життя
- 11 Литвинова О. У. Сучасна камерно-вокальна музика і фольклор
- 17 Горленко В. Ф. Роль Петербурга і Москви у дослідженні української культури та побуту кінця XVIII—початку XIX ст.
- 26 Шалугашвілі Н. М. Біля джерел братніх театральних культур
- 34 Бушина Т. І. До питання про спільні риси в народному мистецтві українців і молдаван

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

- 42 Зубов В. С. Художня самодіяльність як фактор виховання всебічно розвинутої особистості

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

- 47 Бондаренко А. І. Народні джерела поеми Т. Г. Шевченка «Мар'яна-черниця»
51 Маланчук В. А. М. Ф. Сумцов як етнограф (До 125-річчя з дня народження)
55 Чепелик В. В. Пошук народного стилю в архітектурній творчості О. Г. Сластіона
61 Грица С. Й. Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору

ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

- 68 Бурак М. Д. Традиційне і сучасне в практиці самодіяльних інструментальних колективів Буковини
72 Щербій Г. С. Характеристика деяких особливостей українського народного одягу

ЕКСПЕДИЦІЇ

- 74 Верговський С. В. Давнє народне будівництво українського та білоруського Полісся

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

- 81 Качкан В. А. Книга про ідейно-виховну роль фольклору
83 Кувєда В. Т. Важлива ланка соціалістичного способу життя
84 Коваль П. Д., Семенчук М. Д. Животворна сила духовної культури реваншного соціалізму

З НАШОЇ ПОШТИ

- 86 Олейніков М. М. Із фольклору Сумщини про В. І. Леніна
87 Тархан-Береза З. П. Кобзар Є. О. Адамцевич на Тарасовій горі у Каневі

ХРОНІКА

- 89 Юзвенко В. А. VIII Міжнародний з'їзд славістів
91 Наулко В. І. X Міжнародний конгрес антропологічних та етнологічних наук
92 З орбіти вістей

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

С. Д. ЗУБКОВ
(головний редактор),
В. А. АФАНАСЬЄВ,
І. Т. БУЛАННИЙ,
В. Ф. ГОРЛЕНКО,
М. С. ГРИЦАЙ,
О. І. ДЕЯ,
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», 1979.

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

Ю. В. БРОМЛЕЙ

НОВА ОБРЯДОВІСТЬ ЯК ОДИН З ВАЖЛИВИХ КОМПОНЕНТІВ РАДЯНСЬКОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ*

Нова обрядовість, соціалістична і матеріалістична за своїм ідейним змістом, яскрава й урочиста за формою, з кожним роком набуває практичного поширення в громадському, родинному та індивідуальному побуті всіх народів нашої Вітчизни. Обряди перетворились у невід'ємний компонент радянського способу життя і відіграють чимраз більшу роль у суспільній свідомості наших людей.

Як відомо, обряд є умовно-символічною дією, якою його учасники оформляють і ознаменовують ті чи ті важливі для них події громадського й особистого життя (звичайно, перехід з одного соціального стану в інший). Значення обряду (ритуалу) полягає не в самих його рухах, якими він наповнений, а в тому, що вони символізують.

Почуття близькості до більш широкої групи людей, пов'язаних родинними чи іншими соціальними стосунками, надає людині впевненості, робить осмисленим її життя. Важлива роль обрядів полягає в тому, щоб зміцнити це почуття спільності людей.

Обряд являє собою своєрідну інформацію суспільства про ту чи ту важливу подію у житті окремої особи або групи людей і водночас є особливою формою санкціонування суспільством даної події. До того ж, колективні дії, які практикуються в обрядах, сприяють виникненню спільних переживань їх учасників і глядачів. Співпереживання, яке виникає в процесі обрядової дії, за законами суспільної психології у свою чергу посилює індивідуальні переживання окремих учасників цього мікросередовища і спрямовує їх у загальне русло, породжуючи почуття солідарності і пробуджуючи до спільних активних дій в інтересах даного колективу. Саме тому на всіх ступенях історії людства його члени послуговувалися обрядовістю. У кінцевому рахунку тими ж загальними факторами зумовлена потреба в обрядах і за нашого часу.

Як уже доведено, далеко не завжди й не всі обряди були пов'язані з містикою. Однак в ході історії релігійний культ асимілював цю форму людської поведінки, і значна частина обрядовості набула релігійно-містичного характеру. В цій своїй функції вона стала надзвичайно ефективним підґрунтям релігійної ідеології, її втіленням у реальних діях, засобом, за допомогою якого релігія створювала емоційний бік психології віруючих і оволодівала побутом найширших народних мас.

Зміст обрядового символу не є за своїм значенням нейтральним для суспільства. Залежно від того, чи відбиті в ньому адекватні дійс-

* В основу статті покладена доповідь, виголошена автором на Всесоюзній нараді-семінарі з соціалістичної обрядовості, яка відбулась у жовтні минулого року в Києві.

ності людські взаємини, чи відповідає цей зміст вищим інтересам суспільства, обряд може бути прогресивним або, навпаки, реакційним. Релігійно-магічна обрядовість виражає фантастичний, антинауковий світогляд і відповідне йому ставлення людини до природи й суспільства, до інших людей та соціальних груп.

Нова обрядовість, що виникла й розвивається в умовах соціалістичної дійсності, не має того містичного змісту, яким неодмінно сповнені обряди релігійного культу. В ній символізуються взаємостосунки людей і суспільних груп нашого народу, ставлення до природи всього радянського суспільства, яке стоїть на науково-матеріалістичних позиціях і використовує сили природи в інтересах побудови комунізму. Така обрядовість зв'язана із соціальними й моральними ідеалами соціалістичного суспільства. Це означає, що, на відміну від обрядовості будь-якої іншої, насамперед, релігійної, радянські обряди послідовно прогресивні за своїм змістом.

Вже в перші роки Радянської влади нова безрелігійна обрядовість відіграла значну роль у суспільному житті нашої країни. Спочатку розвивалась і набувала поширення публічно-громадська обрядовість, пов'язана з революційними святами,— Першого травня, річницями Великої Жовтневої соціалістичної революції, Днем Червоної Армії тощо.

У двадцятих роках спочатку стихійно, як вияв творчості мас, а згодом і під спрямовуючою дією громадськості стали виникати обрядові форми, що стосувалися родинного й індивідуального побуту людей. Народження людини ознаменовувалось не хрестинами, а октябринами, набув поширення обряд громадянських похорон з почесною вартою і траурним мітингом. Усе частіше створення нової родини ознаменовувалось не церковним вінчанням, а «червоним» весіллям. Проведення нових обрядів родинно-індивідуального побуту мало певне антирелігійне спрямування. Саме в цьому було їх прогресивне ідеологічне значення. Не менш важливим був процес будівництва нового за змістом і формою побуту.

При впровадженні нових обрядів особисто-родинного побуту, як відомо, не обійшлося й без боротьби думок. Висловлювалися заперечення і щодо самого принципу безрелігійної родинної обрядовості, і щодо окремих елементів її символіки. Противники нових обрядів по суті ототожнювали їх з релігійними, твердячи, що «придумування» їх є не що інше, як капітуляція перед застарілим дореволюційним побутом, насиченим релігійною ідеологією та релігійно-магічною обрядовістю. Звичайно, це було помилкове твердження як з теоретичного боку, так і щодо інтересів розвитку нового побуту, соціалістичного способу життя.

Разом з тим неправильно є думка, нібито нові обряди потрібні лише для того, щоб витіснити релігійну обрядовість. Адже, як і раніше, у народних масах в умовах становлення соціалізму існувала (і, зрозуміло, продовжує існувати й нині) глибока соціально-психологічна потреба в обрядовості, яка раніше задовольнялась переважно релігійним культом, а згодом, у міру того, як значні маси трудящих відходили од релігії, вимагала свого задоволення іншими засобами. Нові обряди виникали стихійно, в різноманітних формах та сюжетах. Такий різнобіг, отже, заважав становленню у різних місцевостях обрядової традиції, ритуалізованої за своїми зовнішніми формами. В цих умовах набрала особливої актуальності проблема керівництва процесом обрядотворення, теоретичного осмислення і свого роду апробації того, що народжувалось у масах.

Партійні й радянські органи, установи культури, комсомольські організації, органи преси та масової інформації, спеціальні ради з нових обрядів, створені в республіках, областях і багатьох окремих населених пунктах, розгорнули велику роботу по вивченню обрядів,

які формуються самодіяльно, тобто самостійно, й по відбору з них усього найціннішого в ідеологічному, етичному та естетичному відношеннях і, навпаки, по відсіванню тих форм, які не задовольняють вимог нашого часу. З другого боку, виникла потреба організованого створення нових обрядових форм спеціалістами під керівництвом відповідних установ та організацій, а також вивчення якості цих форм ідеологічної та емоційно-психологічної ефективності. На черзі стояло й завдання пропаганди та поширення всього найкращого, що створено в цій сфері народами СРСР.

Нині нові обряди постійно взаємодіють з різноманітними сферами радянського способу життя. Так, з економічною основою безпосередньо контактують усі виробничо-трудова обряди (наприклад, посвячення у робітники, хлібороби; обряди, які супроводять різноманітні свята професій). Зв'язки обрядовості з політичною сферою життя виявляються насамперед в усвідомленні юними громадянами своєї єдності з радянським народом у цілому, приналежності до окремих його політичних осередків. Цим характеризується, зокрема, увесь комплекс молодіжних обрядів, які стосуються вступу в піонери, комсомол тощо.

Разом з тим варто відзначити постійний зв'язок обрядів з ідейно-художнім розвитком людини, формуванням її матеріалістичного світогляду, визріванням як особи з активною життєвою позицією, як свідомого творця радянського суспільства, де нормою поведінки є моральний кодекс будівника комунізму.

Соціалістична обрядовість відіграє істотну роль у формуванні морального обличчя радянських людей. Не можна не відзначити і значення обрядів у формуванні високохудожніх смаків людей, у розвитку художньої культури. Одне слово, нова соціалістична обрядовість органічно взаємодіє з усіма компонентами радянського способу життя.

Останнім часом наші науковці посилено працюють над класифікацією обрядів. Проте спільної думки у цьому питанні поки що не вироблено. Звичайно, сучасні обряди можна класифікувати за багатьма ознаками. Найсуттєвішою з них, на нашу думку, має бути масштабність, значущість події, з якою пов'язаний даний обряд чи цілий їх комплекс. Відповідно до цієї ознаки ми поділяємо їх на такі три групи: 1) суспільно-громадянські, 2) особисто-громадянські, 3) особисто-родинні.

До першої категорії відносимо обряди, які виконують ті чи ті соціальні групи на ознаменування важливих для них подій і явищ. Характер і масштаби таких колективів досить відмінні— від цеху чи колгоспної бригади, підприємства, міста, військової частини до населення автономної або союзної республіки чи всього Радянського Союзу. До цієї групи обрядів входять ті, які пов'язані з громадсько-політичними святами,— Перше травня, День Перемоги, річниця Жовтневої революції, День Конституції.

Загальнородинними святами ми вважаємо Новий рік, Міжнародний жіночий день. Як правило, ці дні неробочі, тому є змога чи навіть необхідність не лише урізноманітнити їх всілякими розвагами, але й обрядами, які б згуртовували учасників спільними емоціями. До цієї групи входять і ті обряди, що супроводять професійні трудові свята: дні врожаю, залізничника, нафтовика, будівельника тощо. В цьому зв'язку особливо варто відзначити День урожаю. Хоч це свято начебто безпосередньо стосується лише трудівників сільського господарства, які становлять близько чверті населення країни, але за своїм значенням має такий життєво важливий інтерес для всього суспільства, що наближається по суті до загальнонародних свят.

До цієї групи належить і великий цикл дитячо-молодіжних ритуалів, які виконуються піонерськими та комсомольськими організаціями— піонерські лінійки, почесна варта піонерів і комсомольців біля особливо знаменних об'єктів. У житті збройних сил завжди мали над-

звичайно важливе значення специфічно-військові обряди, в тому числі огляди, паради й церемоніальні марші, прийняття присяги, почесні варті біля знамен і церемонія їх зміни.

Особисто-громадянськими ми називаємо обряди, які ознаменують ті чи інші етапні події у житті окремої людини; вони символізують прилучення її до тієї або іншої соціально-вікової, виробничої чи громадської групи і виконуються даною особою за допомогою й участю колективу. «Перший раз у перший клас», вступ до колгоспу, одержання паспорта, закінчення школи, громадянське повноліття, проводи до армії, посвячення у колгоспники й робітники, початок і закінчення навчання у вузі, трудові ювілеї, вихід на пенсію,— в цілому, це ті обряди, якими знаменується перехід від одного соціально-вікового стану в інший.

Нарешті, третю групу становлять обряди, які мають особливе значення для конкретної особи та її родини. Як і обряди другої групи, вони також позначають етапні події життя окремої людини, але тільки такі, що безпосередньо стосуються даної особи та її сім'ї. Звичайно, життя будь-якого індивідуума проходить у суспільстві, але одні події індивідуального життя безпосередньо зв'язані з тим чи тим громадським колективом, інші — опосередковано, через родину і сімейні стосунки. Залежно від цього ми й розподіляємо обряди, які стосуються особи, за двома групами. Цей розподіл має не лише теоретичне, але й практично-методологічне значення, бо характер і методика творення і традиціоналізації обрядовості для кожної з цих груп будуть специфічними.

Коли говоримо про нові обряди, то не абсолютизуємо їх «новизну», будучи переконаними в тому, що нове виростає зі старого й ґрунтується на ньому. Народні звичаї, які склалися тисячоліттями, містять у своїх формах, а інколи і в змісті, чимало такого, що з успіхом могло б бути успадковано нами й використано для створення нових форм. Більше того, без урахування культурних традицій, які проникають в усі сфери нашого повсякдення, «приживання» нових обрядів вкрай утруднене.

З другого боку, є в традиційному старому чимало такого, яке нам аж ніяк не імпонує. Згадаймо з цього приводу релігійно-магічні обряди з їх символікою й атрибутикою. Є звичаї і обряди, непривабливі з естетичного боку й неприйнятні з погляду етичності; зрозуміло, що про їх використання не може бути й мови, оскільки вони чужі нам, як і релігійні обряди.

При цьому варто мати на увазі, що не завжди релігійне походження обряду чи свята зумовлює його релігійний зміст і дотепер. Важливо, як ритуал цей усвідомлюється сучасною людиною. З багатьох обрядів, які мали в період їх виникнення релігійний зміст, за століття чи тисячоліття їх побутування цей зміст «вивітрився» й залишилася, так би мовити, тільки їх «зовнішня» форма. Хіба, наприклад, обрядовість, пов'язана з новорічною ялинкою, зберегла своє попереднє значення, пов'язане з давньонімецьким культом лісу і жертвоприношенням його духові? У наших дітлахів, що так залюбки прикрашають ялинку, їх дії асоціюються із зовсім іншими сюжетами і мають, отже, інший сенс. Ми вважаємо обряд або окремі його елементи релігійними лише в тому разі, якщо з їх виконанням пов'язана віра в існування надприродного світу і відповідних явищ.

Інколи ті, хто зацікавлений у збереженні релігійних пережитків, намагається піднести релігійні елементи обрядів як етнографічно специфічні. Однак варто мати на увазі, що, як правило, релігійні й етнічні спільності не збігаються. Наприклад, серед такої етнічної спільності, як японці, поширені і буддизм, і синтоїзм, і конфуціанство, і навіть християнство. З другого боку, ще частіше випадки, коли одна

й та ж релігія поширена серед великої групи народів; особливо це характерне для так званих «світових» чи міжнаціональних релігій: буддизму, християнства та ісламу. В усякому разі, науковий принцип полягає в тому, щоб, відокремлюючи релігійні елементи від етнічних, боротися з першими й використовувати другі.

Як відомо, є риси й особливості, які властиві святам і обрядам усіх народів Радянського Союзу. Але ми не повинні відкидати національні, етнічні риси свят і обрядів. У своєму виступі на сесії Верховної Ради СРСР, присвяченій обговоренню нової Конституції нашої країни, Генеральний секретар ЦК КПРС, Голова Президії Верховної Ради СРСР Л. І. Брежнев відзначив: «Непорушною є дружба радянських народів, у процесі комуністичного будівництва неухильно відбувається їх зближення, взаємне збагачення їх духовного життя. Але ми стали б на небезпечний шлях, коли б почали штучно форсувати цей об'єктивний процес зближення націй»¹. Ця настанова має важливе значення і в даному питанні, яке нас цікавить.

У повсякденній роботі по формуванню і поширенню нових обрядів необхідно враховувати й використовувати всю яскравість і своєрідність, увесь етнічний аромат обрядових форм, які виростили в ході історії багатьох народів Радянського Союзу. Нехтування цим не тільки б емоційно збіднило нові свята й обряди, зменшило силу їх психологічного та ідеологічного впливу, а й утруднило б їх «приживання». Водночас бачимо, які величезні можливості взаємозбагачення містить у собі постійне ідеологічне, культурне й побутове спілкування всіх народів нашої країни.

У процесі цього спілкування виробляються і поширюються інтернаціональні загальнорадянські форми побуту і обрядовості, які втілюють у собі все найкраще, що дають у цьому плані всі народи СРСР.

Уявляється важливим разом з тим, щоб обряди відповідали естетичним вимогам, смакам найрізноманітніших соціально-професійних прошарків нашого суспільства; крім того, вони повинні орієнтуватися на високі художні смаки. В зворотньому випадкові це може спричинитися до зневажливого ставлення окремих представників груп населення до обрядовості. Напевно, варто подумати про деяку специфіку обрядів у залежності від того, в яких типах поселень вони проводяться, враховуючи, зокрема, особливості структури вільного часу.

Обряди, які входять у наш побут у формі нових, не надуманих явищ, висуває саме життя, вони народжені потребами реального повсякдення. При цьому елементи новизни мають двояке походження. З одного боку, тут виникають нові явища, що йдуть знизу, з народних мас, які стихійно творять нове тоді, коли існуючі загальнонаціональні традиційні форми їх на сьогодні вже не задовольняють. З другого боку, над цим працює ряд установ та організацій, як громадських, так і державних, котрі вивчають те нове, що зростає у повсякденні, відбирають із нього все найкраще, збагачують в ідеологічному, літературному, музичному, видовищному відношеннях, фіксують у сценаріях і роблять набуток найширших регіонів. Чималу роль у цьому відіграють і матеріали, спеціально розроблені самими ж фахівцями цієї справи — науковими і художньо-творчими працівниками, які спеціалізуються у цій галузі.

Перш ніж ту чи ту святкову або обрядову форму, образно кажучи, «запустити в серію» і рекомендувати для масового поширення, вона повинна пройти процес розробки й апробації. В цілому ж у своєму становленні обряд проходить три ступені: 1) сама його розробка і

¹ Брежнев Л. І. Про проект Конституції (Основного Закону) Союзу Радянських Соціалістичних Республік і підсумки його всенародного обговорення.— К.: Політвидав України, 1977, с. 12.

оформлення, 2) поширення у якомога більших масштабах, 3) введення даної форми в традицію, або, інакше кажучи,— її традиціоналізація. На кожному із цих ступенів є свої часткові завдання і пов'язані з їх вирішенням труднощі.

Спочатку треба виробити яскраві, сповнені виховної сили церемоніали, які б включали мовні формули (віршовані і прозові), музично-вокальні (а інколи й танцювальні), номери. Все це має бути оформлено у відповідних документах — сценаріях чи ритуальних рекомендаціях.

У багатьох випадках уже й нині такі сценарії видаються друкарськими чи ротопринтними засобами. Ця практика набула широкого розмаху на Україні і в Білорусії. Зокрема, українські видання відзначаються повнотою і високою технічною якістю, забезпечені ілюстративним матеріалом: ескізами костюмів для виконавців обрядів, проектами і креслениками обрядових будинків.

Ці та подібні їм видання є інструктивними і водночас являють собою матеріал для обговорення. Лише опісля, як той чи той ритуал впроваджено на практиці й сценарні рекомендації виявляються плодотворними, а відповідними інстанціями обговорено і схвалено досвід їх застосування, вони можуть бути, із внесеними виправленнями та змінами, прийняті як типові.

Разом із сценаріями випускаються у деяких республіках, зокрема на Україні, короткометражні документальні кінофільми, які відтворюють окремі обряди — весілля, наречення імені, похорон. Крім інформаційного та інструктивного значення, такі фільми допомагають виробленню оптимальних форм нової радянської обрядовості. Варто відзначити, що на сьогодні ще недостатньо використовується такий впливовий засіб масової інформації, як телебачення.

Багато обрядів, які мають зайняти своє чільне місце у побуті радянських народів, перебувають ще в стадії «творчості» й пошуків оптимальних форм. Це стосується насамперед особисто-родинних чи особисто-громадських обрядових груп.

В обрядах суспільно-громадянського циклу вже склалися певні традиції. Урочисті засідання, масові демонстрації трудящих, мітинги та інші форми ознаменування свята стали вже звичними для нас. Разом з тим перед обрядотворцями відкривається широке поле діяльності по вдосконаленню існуючих і пошуку нових форм обрядовості.

Було б помилковим вважати, що в діючих нині формах наших громадських свят та обрядів уже все остаточно сформовано, стало, так би мовити, непорушною традицією. В арсеналі обрядотворення є ще чимало невикористаних можливостей для збагачення громадянських свят новими яскравими формами, які впливають з самої природи відзначуваних подій. Зокрема, незаслужено позабулися або мало використовуються театралізовані вуличні походи, масові маскаради й карнавали, концерти на майданах тощо, які були поширені в перші пореволюційні роки.

В обрядах особисто-родинного та особисто-громадянського циклів чимало елементів перебуває в русі. Тому зберігає свою силу завдання пошуків нових форм, таких, які, будучи поширеними в народному повсякденні й перевірені практикою, підтвердили б свою ідеологічну, етичну та естетичну цінність, свою привабливість і прийнятність для найширших мас.

Впровадження в життя нових обрядів має надто важливе значення не тільки і не стільки з метою їх випробування та народної апробації, хоч це також важливий фактор, але безпосередньо для удосконалення нашого побуту і способу життя. Не можна забувати й того, яку велику роль відіграють обряди у боротьбі з релігійним впливом та подоланні цих пережитків у побуті.

Випробовування обрядів у повсякденні часто виявляє, що деякі їх форми в тій чи тій площині невдалі. Це стосується і стихійних, самодіяльних, і таких, що створюються спеціалістами у відповідних організаціях та установах.

Іноді трапляються досить таки курйозні помилки. Ось, скажімо, у весільному обряді якимсь чином виявилася замішаною... Господарка Мідної гори, яка має певне відношення (в даному випадкові аж ніяк не характерне для весільної обрядовості) до жителів Уралу; але з легкої (і додамо — цілком незрозумілої) руки обрядотворців цей символ потрапив у весільний сюжет, який рекомендується для мешканців північного заходу нашої країни, де подібна символіка є взагалі незрозумілою.

Останнім часом у практиці особисто-родинної обрядовості поширилась тенденція перетворювати сімейні свята в екстраординарну подію, зоб'язану з великими, іноді надмірними витратами, з обов'язковою участю керівних у цій місцевості осіб, багатими дарунками тощо.

Ще у перші роки Радянської влади, коли «червоні весілля» або «октябрини» сприймалися як новина, важливо було повернути до них увагу громадськості, перетворити їх у свого роду подію. Нині це вже не сенсація, не виняток, а правило, звичайнісінький елемент побуту. І не завжди є змога на весіллі піднести молодим ключі від нової квартири, хоча, коли така можливість є, нею обов'язково слід скористатися.

Особливо важливий і відповідальний момент в історії того чи того церемоніалу — його визнання, набуття ним таких досконалих форм, що його вже можна рекомендувати для повсюдного використання. Такий ритуал заслуговує традиціоналізації, тобто зведення його до свого роду правила чи, меншою мірою, звичаю.

Сам по собі процес традиціоналізації обряду складний і розрахований на досить тривалий час. Ідеться, звичайно, не про наказ і ні в якому разі не про якісь примусові заходи, а лише про рекомендацію, що може бути обов'язковою тільки для практики відповідних державних установ або громадських організацій, скажімо, загсів, палаців одруження, служб комунального господарства (похорон чи кремація), будинків культури тощо.

Ритуали для виконання їх у сім'ї і в сімейних умовах, схвалені певними інстанціями, можуть бути, як уже мовилося, лише рекомендаціями. Гарне завжди проб'є собі дорогу, і, якщо апробований ритуал дійсно привабливий, цікавий, його охоче будуть використовувати, він сам укорениться, перетворившись таким чином у традицію.

У самій природі обряду як різновиду звичаю закладена традиційність і, отже, свого роду стереотипність. Його особливістю є те, що він більш-менш точно повторюється. Та це аж ніяк не виключає імпровізації. Отже, в самому сценарії слід передбачити інтермедії, музично-вокальні, танцювальні номери, обрядові дії.

Традиціоналізована стереотипність не повинна разом з тим набирати характеру шаблонності. Межа між цими поняттями досить чітка. Коли різні за характером обряди однакові за дією та формою, перед нами — шаблон, здатний лише зашкодити справі. Згадаймо, як часто ми буваємо свідками, коли весілля або народини проводяться в офіційно-мітингових формах, які нагадують збори, — займає своє місце головуючий, слово надається товаришеві такому-то, причому промови проголошуються досить довгі й нудні, які недоречні в такій радісно-святковій обстановці.

Обрядовим заходам протипоказаний діловитий, буденно-заклопотаний, тим паче діляцький тон; він має бути піднесеним, ігровим, святковим. Серед обрядів особисто-громадського та особисто-родинного циклів є тільки один, де неприпустима святковість. Ідеться, зрозуміло,

про траурну церемонію — похорон, громадську панахиду, річницю з дня смерті. На відміну від іншого роду зборів і мітингів тут велику роль відіграє музичний супровід.

Щоб уникнути шаблону, треба пам'ятати, що кожен обряд повинен мати своє обличчя, свої специфічні форми; міжвидова, так би мовити, стереотипність тут неприпустима. Те, що цілком відповідає, наприклад, обрядам, пов'язаним з виходом на пенсію, за своїм змістом протилежне ритуалам посвячення в робітники. Специфіка кожного циклу має позначатись і на його формі. Для кожного свята слід знайти такі форми, які відповідали б характерові його змісту й робили обряд не схожим на будь-який інший.

Велике значення для справи обрядотворення має питання про кадри. Хто та людина, яка дає «путівку в життя» новонародженому громадянину й проводить при цьому урочисту церемонію в присутності дорослих, на яких, власне, й розраховане словесне звертання. Хто «вінчає» молодят і керує цим урочистим ритуалом? Це повинна бути досить авторитетна й шанована особа, що викликає симпатію в учасників церемонії, має певний досвід цієї роботи, свого роду кваліфікацію, одягнена відповідно до церемоніалу. Зрозуміло, в кожному населеному пункті, де проходять обряди, пов'язані з актами громадянського стану, необхідно мати спеціальні кадри, які б виконували обов'язки керівників ритуалів чи, як їх називають у деяких республіках, у тому числі й на Україні, — обрядових старост.

Набуло актуальності й питання підготовки кадрів керівників суспільно-громадянських обрядів. У деяких республіках при установах Міністерства культури вводяться посади й штатні одиниці режисерів масових свят. В окремих інститутах культури (наприклад, у Ленінграді, Києві, Улан-Уде) вводиться відповідна спеціалізація — читаються лекційні курси, проводяться семінари й практичні заняття. Цей досвід заслуговує цілковитого схвалення й підтримки.

На жаль, серед певної частини науковців можна почути думку, нібито вивчення й розробка обрядовості — завдання лише етнографів та спеціалістів наукового атеїзму. Однак таке твердження, м'яко кажучи, помилкове. Обряди, як ми знаємо, явище поліфункціональне, і саме тому в їх розробці повинні брати участь представники найширшого комплексу гуманітарних дисциплін. Над створенням і поширенням нової обрядовості, розробкою її методики, узагальненням досвіду працюють як учені-етнографи і соціологи, так і діячі культури, літератури, композитори, художники, пропагандисти атеїзму, клубні працівники. Варто, однак, відзначити, що темпи, а іноді і якість їх роботи в багатьох випадках не зовсім задовільні.

Майже в усіх союзних і автономних республіках СРСР при державних органах і громадських організаціях різних рівнів існують комісії і ради, в завдання яких входить розробка церемоніалів різноманітних обрядів та організація практичної допомоги тим установам і особам, яким доручено їх виконання. Активно й продуктивно, зокрема, працює Республіканська комісія по радянських традиціях, святах та обрядах при Раді Міністрів УРСР. Про це особливо наголошувалось на Другій Всесоюзній нараді-семінарі з сучасної обрядовості, яка в жовтні минулого року відбулась у Києві. Досвід роботи обрядової служби на Україні, безперечно, допоможе в справі обрядотворення і в інших республіках, де ця справа вимагає певної активізації.

Нещодавно Інститут етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР провів Всесоюзну наукову конференцію з етнографічного вивчення сучасності; важливе місце в її роботі посіло питання поширення нових обрядів у побуті народів СРСР. В доповідях й виступах делегатів, а також у документальних та інструктивно-методичних фільмах була відтворена величезна робота, яка проводиться в нашій країні з

розвитку і збагачення цього боку громадського й родинного побуту. Тут велике поле діяльності для різноманітних установ і організацій, які тією чи тією мірою причетні до сучасного обрядотворення.

Новим поштовхом до розвитку соціалістичної обрядовості, безперечно, стала Всесоюзна нарада-семінар. Вона виявила широкі можливості для кооперації творчих зусиль учених і практиків. Було обговорено велике коло питань, пов'язаних з дальшим розвитком соціалістичної обрядовості — од теоретичних до організаційно-методичних та матеріально-технічних. Все це, на нашу думку, дає цілковиту підставу вважати, що практичні рекомендації, обговорені учасниками наради, допоможуть у вирішенні багатьох проблем у сфері обрядотворення, яке набуває особливо важливого значення нині — в умовах розвинутого соціалістичного суспільства, основним законом життя якого є турбота про добробут кожного і вболівання кожного за добробут усіх.

Москва

О. У. ЛИТВИНОВА

СУЧАСНА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА І ФОЛЬКЛОР

Камерно-вокальний цикл (КВЦ) — один з найпоширеніших видів сучасної музики. Інтенсивність його розвитку пов'язана з прагненням митців охопити широке коло життєвих явищ, сміливо розширити діапазон тем. У радянській музиці класичні зразки камерно-вокальних композицій даного типу є у творчості Д. Шостаковича, Г. Свиридова, М. Зарія та ін. Під впливом взаємозбагачення різних жанрів КВЦ синтезує ознаки оперної, кантатно-ораторіальної і симфонічної музики.

На Україні оригінальні зразки творів цього виду музики є у митців середньої та молодшої генерації. В 60—70-х роках формування творчої індивідуальності ряду українських композиторів, зростання і збагачення їх професійної майстерності проходило значною мірою під впливом так званої «фольклорної хвилі», що як етапне явище в розвитку музичного мистецтва збагатила нашу радянську культурну скарбницю різними вокальними та інструментальними творами. Поглиблене вивчення народного мистецтва, прагнення проникнути в закономірності творення художніх образів у фольклорі, оволодіти таємницею їх життєздатності — все це викликало оновлення зв'язків між професійною і народною музикою. Зміни в драматургічній природі КВЦ можна вважати наслідком розвитку кращих музичних традицій.

Спільність особливостей зразків КВЦ у багатьох представників різних національних радянських культур вказує на необхідність розглядати ці твори в загальному процесі. Водночас такий підхід дає можливість підкреслити найхарактерніші риси КВЦ (пов'язані із специфікою розвитку народно-національних традицій) у творчості українських авторів. В українській радянській музиці до найбільш яскравих щодо драматургічного вирішення камерно-вокальних композицій належать твори Л. Дичко, Л. Грабовського, В. Бібіка, Ю. Іщенка, І. Карабіца, Г. Ляшенка.

Особливу групу КВЦ складають твори, в яких використано народнопоетичний текст. Прагнення митців щонайглибше розкрити ідею народного слова, показати розвиток складної системи поетичних образів вимагало в багатьох випадках нового ставлення до музичного втілення тексту. Це зумовило зміни традиційного драматургічного вирішення окремої мініатюри й усього циклу. У КВЦ виникає нове поєднання частин, що відповідає процесуальному розвитку ідеї. Тенденція

до особливої композиційної єдності зумовлена дією кількох факторів. Так, у самій мові відбилися засоби не тільки музичного професійного мистецтва, а й часом суміжних видів, навіть елементи первинної синкретичності багатьох жанрів народної творчості, проте елементи синкретизму в цих творах не порушують традиційних ознак, КВЦ лишається у межах своєї визначеності.

Не випадково саме фольклорне оновлення образної сфери музики дає на сучасному етапі найцікавіші зразки КВЦ. Зразки такого типу з'являються не як випадкове поєднання кількох мініатюр, а як драматургічно цілісна художня одиниця. У зв'язку з цим необхідно відзначити високу вимогливість композиторів до поетичного слова. Вже початковий етап роботи над КВЦ передбачає своєрідну лібретистську роботу, яка вимагає певної логіки компонування тексту. Головний принцип відбору словесного матеріалу свідчить не тільки про тяжіння до жанрової спільності включених до циклу поетичних творів, але й про орієнтацію на створення своєрідної системи образів, часом з певною ієрархією головних діючих осіб та допоміжних образів. Якщо багаточастинна музично-поетична композиція виникає на основі одного образу (це твори переважно лірико-філософського плану), то автор прагне розкрити його через ставлення головного героя до навколишнього світу. В таких творах поетичний цикл, скомпонований як основа вокальної композиції, має чітку послідовність розділів, з певними смисловими зв'язками між ними, часом з відокремленими яскравими етапами в розгортанні дії. Надалі такий музичний цикл при виконанні не допускає будь-яких змін у послідовності частин і для правдивого розкриття концепції потребує повного звучання.

Охопе звертаються композитори до поетичних циклів радянських авторів. У цьому випадку літературне джерело дає додаткові можливості драматургічності єдності, що пов'язані і з композиційним задумом поета (жанрово-конструктивними рисами) і з його творчою індивідуальністю (ознаками стилю).

Звернення до яскравих поетичних зразків як народної, так і професійної творчості можна вважати однією з особливостей «фольклорного оновлення» образної сфери КВЦ. Народнопоетична творчість, де кожний образ відшліфований протягом віків, і професійна творчість, яка в своєму новаторському осмисленні фольклору вже на новому рівні дає зразки глибоко національної поезії, виявилися співзвучними мистецьким прагненням композиторів.

Додатковим стимулом виникнення оригінального циклу стає використання поетичних зразків, що містять у собі елементи спектаклю, де яскраві образи-персонажі діють згідно із законами театрального мистецтва. На основі взаємодії складної символіки, зіставлення різних за смисловим навантаженням образів виникає часом декілька їх планів, з характерними для кожного особливостями. Така своєрідна «сценічність» поезії певною мірою відповідає прагненням втілити в КВЦ цілісну систему образів.

Не випадково саме в 70-х роках поширився інтерес до поетичних циклів ранньої лірики П. Тичини. Увагу композиторів привернули чотири поетичні зображення — ранку, дня, вечора, ночі з циклу «Пастелі». Надзвичайна пісенність рядків цього твору з яскравим національним колоритом поетичної «мелодики», ніби осяяної примхливими ритмами пульсу живої природи, відкривала широкі можливості для різноманітного їх музичного втілення. Цикл «Пастелі» стає основою музичних композицій Л. Грабовського (1964 р., друга редакція 1975 р.), Л. Дичко (1968 р.), І. Карабіца (1970 р.), Г. Ляшенка (1974 р.).

Ліричний пейзаж у Тичини виникає на основі особливої динаміки (зіставлення) образних асоціацій — пейзаж водночас виконує функ-

цію «декорацій фону», на якому розгортається життя своєрідних «діючих осіб» одухотвореної природи. Творче використання багатоймовілки українського народного мистецтва дало можливість створити складну систему взаємодіючих поетичних образів, виявити їх «життєвий потенціал» у послідовній зміні часу, в контрастному зіставленні явищ самого життя.

Відповідно до творчої індивідуальності кожного композитора в оригінальних камерно-вокальних композиціях розкриваються окремі грані багатоскладового образу єдиного для них поетичного джерела. У циклах Г. Ляшенка та І. Карабіца сильніше відчувається узагальненість поетичного образу. За своїми ознаками ці КВЦ нагадують логіку інструментально-сюїтного мислення. За традицією, фортепіанна партія виконує багатопланову функцію: у ній відчувається і народна жанрова конкретизація і картинна ілюстративність пейзажу. В інструментальній партії відбувається «розшифровка» головних образів і перетворення тематизму, які збігаються з певними етапами послідовного розвитку провідної ідеї. Так, у циклі І. Карабіца її становлення визначається зміною від ігрового, обрядового (через жанр української веснянки) до епічного звучання фортепіанних акордів.

У циклах Дичко і Грабовського головне навантаження у розвитку образних характеристик припадає на вокальну партію. Саме тут більш помітна деталізація виражальної сфери. Засобами вокального інтонування композитори досягають своєрідної театралізації. У цих творах синтез поетичного слова-образу і музичної інтонації збагачується конкретною емоційною забарвленістю. Складна за графікою мелодична лінія вокальної партії висуває на перший план зображально-колеристичну деталізацію як особливий тип «мовлення персонажів» циклу.

Порівняльний аналіз заключної мініатюри «Ніч» у різних циклах з погляду специфіки вокального інтонування розкриває індивідуальні особливості образного вирішення традиційного для українського фольклору образу ночі. Якщо інтонаційна, ладо-гармонічна сфера виразності вокальної партії виявляє спільність (у всіх чотирьох композиціях — складна інтерваліка, тритонові інтонації, посилені дисонантною звучністю гармонічних комплексів, цілих «грон» співзвуччя, то природа їх інтонування у кожного композитора досить різноманітна. У циклі Г. Ляшенка в мелодичних зворотах яскраво прослідує пісенна основа традиційної народної української лірики. Можливо, таке рішення найбільш відповідало задумові створити опоетизовану картину тихої літньої ночі. У Карабіца вокальна партія наближається до інструментальної сфери інтонування. Її мелодичний рельєф на фоні тремляючих дисонантних акордів дещо нагадує звучання сольючого інструмента. Дичко особливу увагу приділяє мовній інтонації персонажа — ніби переосмислюючи прийоми думової декламаційності. Цей розділ циклу сприймається як своєрідний монолог старої, знесиленої Ночі. Грабовський спрямовує образ у казкову сферу багатозначної народної фантастики, його Володарка Ночі вражає складною гамою почуттів, доповненою колористичністю звукозображальної палітри.

У композиціях Дичко та Грабовського можна відзначити прагнення до своєрідної «психологічної олюдненості» образів природи. Не тільки контрастне зіставлення «персонажів», а й відображення їх емоційного стану викликає необхідність диференціації «мовлення». Це особливо чітко виявляється у порівнянні різних частин, а часом і в середині перших двох мініатюр циклу. У своїх пошуках «персоніфікації» вираження Л. Грабовський приходив до створення особливого типу мовлення своїх персонажів: в № 1 («Ранок») — це блискуче мерехтіння сонячного зайчика, в № 4 («Ніч») — тяжкі стогони старої Ночі.

Треба зазначити, що в творах КВЦ з фольклорно-оновленою образністю продовжуються пошуки оволодіння інтонаційною природою живої української мови, виявляються нові можливості синтезу слова й музики. Тенденція до особливості єдності, цільності музичного інтонування, яке в окремих випадках спрямоване і на відтворення дії, призводить до виникнення нової за графікою вокальної лінії. У річищі української пісенності відбувається зіткнення і синтез сценічної мови (різної за емоційною наснаженістю декламації), імпровізаційності мелодичного рельєфу інструментальної музики і різноманітного «штриха» сучасної композиторської техніки, що навіть за своїми зовнішніми ознаками нагадує примхливість сучасного малюнка. Це і створює неповторну своєрідність національної вокальної мелодики у творах українських радянських композиторів.

У деяких КВЦ драматургія нерідко залежить від активності трансформації своєрідності народно-національних джерел. Запозичення жанрових елементів відбувається не пасивно, а з певною асиміляцією їх на ґрунті камерної циклічної композиції. Як відомо, у написанні музичних творів на народні тексти композитори звертаються до найрізноманітніших жанрово-інтонаційних пластів фольклору — від стародавніх до нових у народній практиці. При цьому автори намагаються зберегти всі характерні ознаки музично-поетичних жанрів народної творчості. Виникають оригінальні цикли на основі календарних пісень (Ю. Іщенко), історичних пісень (С. Мамонова). Важливого значення у драматургічній єдності КВЦ набуває використання особливостей ритмічного фактору зумовленого синкретичністю народної пісенної творчості. (Йдеться про ритм, що впливає з єдності ритму-слова і ритму-руху).

Митці шукають можливості творчо використати виражальні ритмоінтонаційні формули певних жанрів: речитація думового епосу, скоромовка жартівливих пісень тощо. Ці формули набувають значення лейтсимволів і включаються у складну загальну лейтобразну систему.

Значного розвитку досягають у КВЦ жанрово-імпровізаційні елементи виконання, джерелом яких служить народна музична практика. Особливою популярністю користуються різнохарактерні глісандуючі закінчення фраз, традиційні для певних фольклорних жанрів емоційні вигуки, вокалізи, що йдуть від українського інструментарію, ритмічні переакцентування, походження яких виявляє природу танцювальної ходи, «притопу» тощо. Всі названі прийоми органічно увійшли в арсенал виражальних засобів сучасних майстрів і в кращих зразках КВЦ не викликають відчуття «атрибутичних» явищ стилізації «під народне».

Особлива увага приділяється тембровому вирішенню образів, що також є додатковим моментом у процесі «театралізації» КВЦ. Інструментальна партія нерідко демонструє оригінальні сполучення голосу з інструментами: тут і камерні ансамблі, функція яких часом пов'язана з розгорнутою системою лейттембрових характеристик, колористичною «забарвленістю» образів, і звичайні для КВЦ інструментальні поєднання, зумовлені образною конкретизацією — «розшифровкою» через ту темброву визначеність, яка є традиційною для жанрів народної української музики. У вокальній партії йде закріплення жіночих та чоловічих голосів, що також розкриває закономірності, пов'язані з народно-виконавською практикою. Про це свідчать ремарки композиторів у нотному тексті, що вказують на специфіку голосу: «голос подібний до народного» або «в манері народного виконання» тощо.

У межах КВЦ зроблено спробу поглибити темброве вирішення образів за рахунок акустичних ефектів. Природа додаткових можливостей у «Приказках» І. Кириліної (для сопрано, баритона у супроводі фортепіано, віолончелі, скрипки, фагота, ударних. Рукопис, 1978 р.)

цілком пов'язана з елементами дії синкретичних жанрів народного мистецтва. У зверненні до закономірностей музичних діалогів жартівливих пісень митець створює композицію, подібну до ігрових народних образів. Діалогічність виникає в циклі «на відстані» (між окремими розділами і безпосередньо як форма вислову в середині кожної мініатюри). Зовні це нагадує також розгорнену діалогічну сцену оперного спектаклю. Додатково авторка використовує ігрові елементи, пантоміму, рух на сцені. У таке вирішення задуму включається незвичайний для цього жанру момент зорового сприйняття.

Зразок своєрідного різновиду в межах КВЦ становить цикл Ю. Іщенко на вірші М. Цветаєвої (для сопрано, струнних, флейти, ударних, фортепіано та арфи. Рукопис, 1971 р.), що виявляє ознаки кількох видів інструментальної і вокальної музики. За жанром твір Ю. Іщенко наближається до вокально-симфонічної поеми, бо вокальна та інструментальна партії тут рівноправні компоненти. Разом з цим композиція твору поєднує різноманітні за настроєм і жанровим характером монологи, які нагадують відповідні сцени оперного спектаклю. Можливо, саме таке драматургічне вирішення циклу було підказане основною формою вислову цветаєвської лірики — поетичним монологом, що ніби передбачає двох персонажів. «Тоска по родині», «Знаю, умру на заре» — напружені драматичні «діалогічні» монологи. Найменше в них об'єктивної розповіді, це передусім активне звернення до співрозмовника. До того ж драматична і часом трагедійна поезія М. Цветаєвої, її велике емоційне наснаження, надзвичайна експресія не можуть бути виражені через будь-яку жанрову однозначність пісенної чи романсової природи.

Особлива роль тут належить інструментальній партії. Вона має провідне значення в інтонаційно-образному узагальненні і в жанровій розшифровці, що йшла через використання тематизму знаменного розспіву (що, як відомо, увібрав немало інтонаційних елементів з народної музики), і в процесуальному розвитку головної ідеї. Відмовившись від цитування справжніх зразків, композитор створює свій оригінальний тематизм, спираючись на загальні стильові закономірності цього стародавнього пласта вітчизняної музики. У КВЦ в українській творчості він використаний уперше. Тим самим автор продовжує традиції російської класики. Зберігаючи специфіку високої символіки тексту, знаменний розспів набуває нового сучасного інтонаційного звучання. Складна вертикаль 14—15-звучних кластерів інструментального вступу виникла як результат «збирання» мелодичної горизонталі. Логічна послідовність зрушення цих комплексів дає життя симетричним розспівам, додатковим лініям мелодичного проростання, що стають основою вокальної партії, а далі набувають самостійного значення. Виникає складна гомофоновгармонічна тканина, де горизонталь та вертикаль виявляють єдині структурні закономірності. Така концентрація музичної думки, а далі її розвиток пов'язані у циклі з подоланням внутрішнього інтонаційного конфлікту і відповідає принципам сучасного драматичного симфонізму. В межах єдиного тематизму (знаменного розспіву) композитор знаходить ті «приховані ресурси», які в процесі розвитку дадуть образіві нове якісне звучання. Така монотематична цілісність драматургії є новою для КВЦ в українській радянській музиці.

Названі твори відзначаються певним новаторством драматургічного вирішення камерно-вокальної композиції. Звернувшись до високої змістовної поезії, автори прагнуть через жанрово-визначені музичні пласти, відшліфовані в народній творчості, дати нове життя образіві символу. Відмовившись від звичайної форми запозичення тематизму (цитування), митці на основі перетворення жанрових особливостей

фольклору і водночас збереження їх специфіки укладають свій оригінальний тематизм, закріплюючи за ним сучасне звучання.

Прагнення до «театралізованого» вирішення розвиненої образної сфери КВЦ вимагало диференціації тематичного матеріалу, що також ішло по лінії жанрової визначеності. Вокальна партія у таких випадках відходить від узагальненості пісенних пластів і, чутливо йдучи за текстом, конкретизується в емоційному мовленні персонажів. Чергування різних за своєю настроєвою наповненістю зворотів пісенної та мовної сфери викликає додатковий відтінюючий контраст у середині композиції, а деяка фрагментарність в їх послідовності пов'язана з прагненням відтворити декілька образних пластів.

Широта музично-декламаційних прийомів у КВЦ може бути пояснена активністю пошуків збагачення музичного вислову елементами сценічної мови. Це виправдано самою драматургічною ситуацією. Хоча декламаційні прийоми в загальній системі вокальних засобів сьогодні посідають у камерно-вокальних композиціях значне місце, їх функція у більшості творів може бути визначена як допоміжна. Провідною у цьому виді музики все ж лишається вокально-пісенна основа.

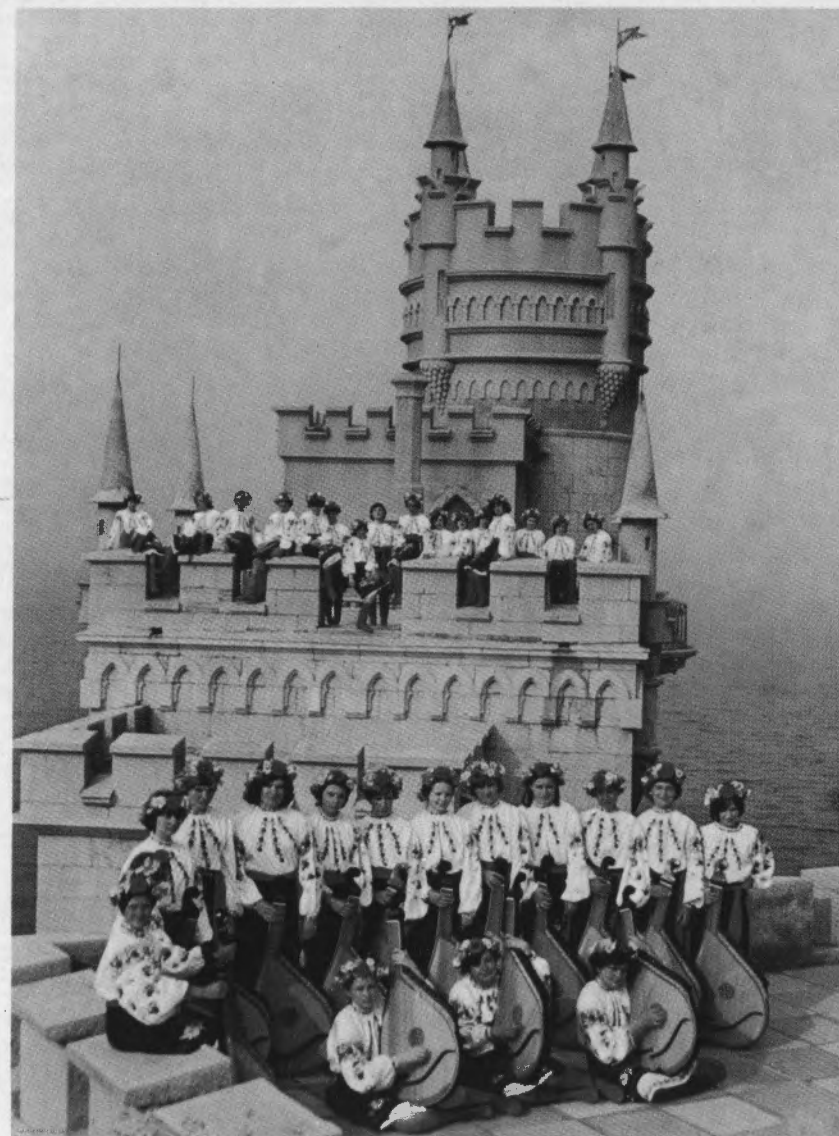
Найяскравіша за жанровою визначеністю тематична концентрація з'являється у вузлових моментах драматургії. Це дає у поетичному тексті додаткові смислові акценти, «цементує» циклічну композицію, динамізує загальну форму. В таких випадках відбувається своєрідне «розімкнення» кола виражальних засобів у бік певного жанру. В оригінальному композиторському тематизмі «встановлюються» прямі зв'язки з певним пластом народної творчості. Цей прийом надає їх звучанню ефекту цитатності.

Інструментальна партія в таких КВЦ виконує складну функцію. Продовжуючи пошуки різноманітних звукових сполучень композитори досягають особливої конкретизації образної сфери через темброві характеристики (система лейттембрів). Пов'язана з логікою послідовних інтонаційних перетворень, з новою якістю звучання головного тематизму інструментальна партія стає провідним компонентом наскрізної драматургії циклу. Симфонізацію сучасного КВЦ можна вважати одним із найважливіших досягнень камерного жанру.

Можливо, популярність КВЦ полягає у самій специфіці жанру: КВЦ «володіє» особливою конкретизацією композиторського задуму через поетичне слово, до того ж багаточастинне поєднання сприяє всебічному розкриттю образної концепції, що втілена в циклічній драматургії твору. Саме КВЦ виявляє додаткові можливості з погляду інтонаційно-тембрового виконання (новий виконавський склад) і сценічного вирішення (елементи театралізованого виконання).

Як уже зазначалось, фольклорне оновлення КВЦ полягає не в схематичному, канонізованому використанні народних джерел, а в творчому засвоєнні багатств скарбниці народної творчості, в запозиченні і перейманні на новому сучасному рівні основ драматургічної єдності, властивої для народних жанрів.

Київ



Дитяча капела бандуристів
Ялтинського міського Будинку культури.
Фото В. А. Медведєва. 1977.



Народний ансамбль танцю «Веселка»
Хмельницького міського Будинку культури.
Фото І. П. Михайленка. 1978.



П. І. Шкрібляк-Хім'як.
Декоративний рушник. Фрагмент. Ткання.
Івано-Франківська область. 1978.
Фоторепродукція А. К. Жука.



ШЛЯХАМИ ДРУЖБИ І ЄДНАННЯ

В. Ф. ГОРЛЕНКО

РОЛЬ ПЕТЕРБУРГА І МОСКВИ
У ДОСЛІДЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ
ТА ПОБУТУ КІНЦЯ ХVІІІ — ПОЧАТКУ ХІХ ст.

Розвиток будь-якої науки в цілому та окремих її галузей на всіх етапах нерозривно пов'язаний з виникненням наукових центрів. Саме поняття наукові центри — багатопланове. Воно включає зосередження наукових кадрів у певних місцях, наявність видавничої бази, виникнення гуртків, товариств, офіційних наукових установ тощо.

З функціонуванням центрів пов'язане вирішення таких питань науково-організаційного плану, як видання спеціальної літератури, організація наукових — певного профілю — журналів, підготовка відповідних кадрів та ін. Звичайно, в ролі наукових осередків виступають великі міста, які є важливими адміністративно-політичними і культурними центрами. Особливо велика роль у цьому плані належала столичним містам.

Цього року український та російський народи, разом з усіма народами СРСР, святкують ювілей знаменної історичної події — 325-річчя воз'єднання України з Росією. «Воз'єднання створило сприятливі умови для дальшого культурного зближення двох братніх народів, забезпечило благотворний взаємовплив російської і української культур»¹.

Висвітлюючи російсько-українські культурні й наукові взаємини, треба відзначити благотворний вплив прогресивної російської наукової думки на розвиток науки на Україні; у зв'язку з цим доречно згадати й про видатну роль Петербурга й Москви, яку вони відіграли в розвитку україністики, починаючи з кінця ХVІІІ ст.

Саме у цей період спостерігається помітне піднесення у розвитку найрізноманітніших галузей україністики, становлення української етнографії як певної наукової дисципліни². Величезна роль у цьому належала Петербургу й Москві, які були культурними й науковими центрами не тільки російського, а одночасно українського та інших народів, що входили до складу Росії.

Передові люди двох братніх народів, близьких за своїм походженням, мовою, культурою й побутом, завжди прагнули до зближення. Тому в останні десятиріччя ХVІІІ ст. розвиток української наукової думки вливається в єдине русло вітчизняної науки. На зміну застарілим науковим положенням, що були пов'язані з середньовічними уявленнями й богослов'ям, освіченістю мандрівних дяків, приходив новий етап, що базувався на позитивних знаннях, експериментах, які менше

¹ Історія Української РСР. Т. 1.— К., 1967, с. 231—232.

² Нариси з історії української етнографії.— К.: Наукова думка, 1964, с. 91—138; Токарев С. А. История русской этнографии.— М.: Наука, 1966, с. 121—123.

підлягали впливові церкви й попівщини, були наповнені рядом нових філософських раціоналістичних ідей.

Науково-освітні установи — Петербурзька Академія наук і Московський університет, — об'єднуючи освітянські сили, в тому числі й українські, виходили на передові рубежі світової науки. Вплив науково-раціоналістичних і матеріалістичних ідей, що йшли від передових вчених Академії і університету, відчувався й на Україні. Зокрема, він поширювався через вихідців з України, які їхали для одержання освіти в Петербург та Москву. Після проходження курсу наук частина з них поверталася назад, решта залишалася в цих містах на державній службі, активно прилучаючись до літературної, видавничої й наукової діяльності.

На кінець XVIII ст. дослідження російських вчених, зокрема щодо вивчення народів країни, їх культури й побуту, характеризувалися значними успіхами³. Ще в першій пол. XVIII ст. В. М. Татищев та Г. Ф. Міллер розробили широкі анкети-програми для збирання відомостей про склад населення, де питанням етнографії відводилося значне місце. 1755 року з'явився класичний твір етнографії — «Описание земли Камчатки» С. Крашенинникова. Велике значення для розвитку етнографічних зацікавлень в Академії мала діяльність видатного російського вченого М. В. Ломоносова. Широких масштабів набула в цей час експедиційна робота російських вчених.

Чималу роль у виявленні наукових інтересів, у тому числі й етнографічних, відіграв створений 1777 року при Академії так званий Топографічний комітет, до якого увійшли відомі російські вчені-мандрівники П. С. Паллас, С. Я. Румовський, І. І. Лепьохин, І. Г. Георгі та ін. Комітет незабаром було ліквідовано самодержавним катерининським урядом. Однак він встиг розробити «Прспект топографічного (всебічного — В. Г.) опису Росії», плани й програми синтетичного опису країни й закласти фундамент для складання так званих «топографічних» описів губерній і намісництв кінця XVIII — поч. XIX ст., що дало можливість нагромадити чимало унікальних відомостей з різних галузей знань, у тому числі й етнографії.

Завдяки Топографічному Комітетові та Академії наук було проведено низку описів українських губерній і намісництв, розроблено першу програму для опису тодішньої Малоросії, здійснено на Україні першу наукову експедицію. Все це дало значний поштовх для подальшого розвитку україністики.

Щодо формування української етнографії, на особливу увагу заслуговують праці О. Шафонського «Черниговского наместничества топографическое описание» (К., 1851) та «Топографическое описание Харьковского наместничества» (М., 1788).

Поява першої, незважаючи на те, що вона була виконана на Україні, також пов'язана з Петербургом і Москвою як науковими центрами. Укладач її О. Шафонський з 1769 по 1782 роки жив у Москві, перебуваючи на державній службі. І хоч освіту здобув за кордоном, становлення його як ученого проходило в Москві.

Медик за фахом, він зробив історико-медичний опис епідемії чуми, що спалахнула в той час. Проживаючи в Москві, О. Шафонський починає цікавитися історією України, побутом та звичаями народу⁴. Опис Чернігівського намісництва Шафонський виконав у 1786 р. за програмами, що були надіслані з Петербурга в 1779 і 1784 роках. У

плані розвитку україністики, зокрема становлення української етнографії як певної галузі знання, особливу цінність має перший з двох розділів — «Географічний та історичний опис Малої Росії взагалі». Хоч термін «етнографія» тут ще не фігурує, значну частину цього розділу автор присвятив саме етнографічному описові тодішньої Малоросії⁵. Тут піднято питання походження «малоросійського народу», подано характеристику його мовних і фізичних особливостей, вдачі, описано звичаї та обряди, вірування, прикмети тощо.

Значне місце відведено характеристиці матеріальної культури українців — їх господарства й занять, знарядь праці, житла, транспорту, їжі, одягу. До опису було додано 26 кольорових малюнків «малоросійських одягів», що давали наочне уявлення про костюм різних прошарків тодішнього українського суспільства, які на сьогодні становлять значну етнографічну цінність. О. Шафонський, поряд з історико-географічним та статистико-економічним описами, зробив спробу дати всебічне уявлення про українців як народ, їх культуру й побут. Багато відомостей, наведених дослідником, зокрема дані про цехові звичаї та обряди ремісників міста, є єдиним джерелом з XVIII ст. За кількістю фактичного матеріалу, постановкою питання про етнографічні райони України й етнографічні групи українців Лівобережжя цей твір посів вагоме місце в історії української етнографії, хоча в окремих випадках тут простежувалась певна тенденційність його автора, типового кріпосника, ідеолога української козацької старшини.

Якщо попередня праця давала різнобічне уявлення про тодішнє Лівобережжя, то «Топографическое описание Харьковского наместничества» (1788)⁶ містило опис Слобожанщини і його населення. Тут, поряд з економіко-географічними даними, наводилося чимало відомостей про культуру й побут слобожан. Крім загального нариса про походження українського народу, автор подав характеристику особливостей господарської діяльності жителів Слобожанщини (землеробство — способи обробітку землі, орні знаряддя, збирання врожаю, його збереження тощо; садівництво й городництво; особливості тваринництва й бджільництва).

Значну увагу приділено описові ремесел, особливостей будівельної техніки. Автор наводить, зокрема, відомості про способи опалення й освітлення житла, лазні та інші аспекти домашнього побуту. Частина параграфів присвячена описові «звичаю жителів українських» — забав, свят, обрядів тощо. Цей твір відзначається як для свого часу окремими важливими теоретичними положеннями, зокрема передовими думками про українців як етнічну спільність, про культурно-побутові взаємовпливи росіян і українців зазначеної території тощо. «Топографічний опис Харківського намісництва», що був виконаний одним із освічених людей свого часу — капітаном М. Загоровським⁷, також побачив світ у Москві.

Крім згаданих, в цей час на Україні були підготовлені також «Описание Черниговского наместничества» (1781 р.), «Топографическое описание Киевского наместничества» (1786 р.), «Особое или топографическое описание города губернского Новгорода-Северского» (1786 р.), «Топографическое описание Новгород-Северского наместни-

³ Під «Малоросією» О. Шафонський розумів Лівобережну Україну.

⁴ Його не слід плутати з рукописним «Топографическим описанием Харьковского наместничества», датованим 1785 р.

⁷ Твір був виданий без підпису, що викликало пізніше в науковій літературі полеміку про його авторство. Аналіз усіх відомих з цього приводу даних свідчить про те, що автором був капітан М. Загоровський (автор праць «О душевном мире», «Чудеса натуры», «Юридический словарь»). Див. про це: «Нариси з історії української етнографії», с. 117.

чества» (1787 р.), «Топографическое описание Малороссийской губернии» та ряд інших аналогічних праць. Хоча переважна більшість їх залишилась у рукописах, робота по складанню описів тодішніх українських намісництв сприяла посиленню досліджень з етнографії, зокрема зростанню інтересу до походження, культури й побуту українського народу.

Утвердженню ролі Петербурга й Москви як наукових центрів значною мірою сприяло створення там перших наукових і літературних товариств, що суттєво впливало на розвиток науково-раціоналістичної думки в усій країні. Особливо плідною в цьому плані була робота Вільного економічного товариства, яке виникло 1765 р. в Петербурзі і в своїй діяльності виходило далеко за межі власне економіки. Статистико-економічні дослідження країни, в тому числі й території України, що провадилися товариством, мали на меті вивчення ряду галузей матеріальної культури народів: землеробства, знярядь праці, промислів і ремесел тощо. Товариство розробило й розіслало на місця анкети і програми, зокрема анкету 1765 р. та програму 1790 р., що мало неабияке значення для піднесення наукової, у тому числі й етнографічної думки.

Значну роль відіграв у цьому плані друкований орган — «Труды Вольного экономического общества», де систематично публікувалися матеріали, які безпосередньо стосувались української етнографії. Саме з діяльністю Вільного економічного товариства пов'язане виконання першої у вітчизняній науці класифікації народних землеробських знярядь, де йшлося й про українські зняряддя обробітку ґрунту⁸.

Петербург і Москва, як наукові центри, стають осередками видавничої справи, в тому числі й з україністики. Велике значення для розвитку наукової думки мали періодичні видання Академії наук та Московського університету. Так, у 50-і роки XVIII ст. Академія започатковує видання журналу «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие»⁹. У 1756 р. тут були видруковані розділи «Натуральной истории» видатного французького природознавця Жоржа Бюффона, що стали поштовхом для розвитку багатьох галузей знання, в тому числі досліджень про людину і її природу. «Ежемесячные сочинения» безпосередньо стосуються й України. У квітневій книжці за 1760 р. надрукована стаття Г. Ф. Міллера «Про початок і походження козаків», а в травневій — «Відомості про запорозьких козаків» того ж автора, хоча й написані з позицій дворянства.

У Петербурзі й Москві виходили й інші часописи — «Беседующий гражданин», «Парнасский щепетильник», «Месяцесловы» (академічне видання, засноване 1726 р.), «И то, и се» тощо. На початку 1770 р. в Петербурзі створюється нове наукове періодичне видання «Академические известия» — друкований орган Академії наук. На його сторінках публікувалося чимало історико-географічних та етнографічних матеріалів, зокрема «Примітки, що служать до пізнання... сільського житлобудівництва» — стаття про житло народів країни з описів учених-мандрівників Палласа, Гмеліна, Гюльденштедта та ін.

У Москві велику видавничу роботу розгорнули просвітителі-демократи на чолі з М. І. Новиковим. Завдяки йому стали виходити не тільки сатиричні («Трутень», «Пустомеля», «Кошелек»), а й науково-популярні видання, наприклад «Магазин натуральной истории, физики и химии, или новое собрание материй к сим трем наукам». У назва-

⁸ Фрибе В. Ответ на задачу о сравнительной доброте пахотных орудий в России.— Труды Вольного экономического общества. Т. X.— СПб., 1808.

⁹ У 1758—1762 рр. він виходив під назвою «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие», у 1763—1764 рр.— «Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах».

ному журналі, незважаючи на його цілковито природознавче спрямування, друкувалися й антрополого-етнографічні матеріали.

Діяльність М. І. Новикова мала значний вплив на розвиток української культури, на активізацію досліджень у галузі української історії, етнографії, фольклористики. Його видання були добре відомі на Україні. Він залучив у Москві до видавничої роботи М. І. Антоновського, українця за походженням, з яким товаришував. Зокрема, 1799 р. М. Антоновський написав перший узагальнюючий нарис про українців. За допомогою Новикова при Київській духовній академії 1787 р. було відкрито цивільну друкарню, створено в Глухові науково-освітній центр, який очолювали Я. Козельський та Ф. Туманський. М. Новиков видрукував щоденник українського й російського культурного діяча Д. Ростовського.

Крім М. Антоновського, до видавничої справи було залучено й ряд інших вихідців з України, зокрема В. С. Рубана. Вихованець Київської академії, він, як і багато інших, продовжував освіту в Московському університеті. Значну частину свого життя В. С. Рубан провів у Петербурзі і зажив слави не лише як «сочинитель од», але і як видавець, особливо публікатор-україніст. 1769 р. він видавав журнал «Ни того, ни сего», в 1771 — «Трудолюбивый муравей», у 1772—73 роках — збірники «Старина и новизна».

В. Рубан був членом Вільного економічного товариства та Вільного російського зібрання при Московському університеті. Чимало його праць стосувались безпосередньо України. В 1773 р. він видає в Петербурзі невеличку книжечку «Краткие географические, политические и исторические известия о Малой России...». За характером ця праця становила географічно-статистичний опис Лівобережної України та Києва. Вона безпосередньо базувалася на статистичних даних і відзначалася конкретністю, вірогідністю відомостей з історії України. Цей твір В. Рубана започатковує нову науково-популярну літературу про Україну. 1777 року в Петербурзі В. Рубан видав праці подібного характеру — «Землеписание Малыя России...» та «Краткую летопись Малыя России с 1506 по 1770...».

В. Рубан зробив значний внесок і безпосередньо в етнографію. За його допомогою 1777 року була видрукована перша спеціальна робота з української етнографії Г. Калиновського «Описание свадебных украинских простонародных обрядов...». Співзвучний за напрямом і тематикою працям російських просвітителів-демократів, твір Калиновського (який, до речі, був небожем В. Рубана) викликав значний інтерес, і незабаром його повністю передрукував М. Чулков у другому виданні відомого словника російських забобонів¹⁰.

Крім того, В. Рубан здійснив у Петербурзі перше академічне видання записок В. Григоровича-Барського — відомого українського мандрівника й просвітителя. Пізніше цю публікацію В. Рубана неодноразово перевидавала Академія наук (1785, 1793, 1800 і 1819 роки).

Іншою не менш відомою особою був Ф. В. Туманський — видавець і історик, діяльність якого також пов'язана з Петербургом (у 1779 р. його удостоєно звання члена-кореспондента, а згодом дійсного члена Академії наук). Родом він з відомої на Україні родини Туманських. У 1786 р. він організував разом зі своїм земляком І. Ф. Богдановичем журнал «Зеркало света». На рік пізніше почав видавати тижневик «Лекарство от скуки и забот». Якщо ці видання носили переважно літературний характер, то заснований Ф. Туманським 1792 р. журнал «Российский магазин» мав яскраво виражене природознавче спряму-

¹⁰ Абевага русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и пр., сочинения М. Ч.— М., 1786.

вання. Він був одним із тих, хто закладав підвалини історико-етнографічної періодики в країні.

Значна частина першого випуску цього журналу¹¹ була присвячена етнографії сибірських народів. Проживаючи у Петербурзі, Туманський не втрачав зв'язків і з Україною, мріяв про її опис. Ще 1779 р. він, як член-кореспондент Академії, розробив програму для всебічного опису тодішньої Малоросії і надіслав її на Україну для поширення¹². Значне місце у ній відводилося питанням власне етнографічним. Програма (а точніше анкети) Ф. Туманського є по суті першим в українській етнографії документом подібного характеру. Вона сприяла розвиткові історико-географічних та етнографічних досліджень на Україні.

Ф. Туманський опублікував у «Российском магазине» також ряд матеріалів з української історії та етнографії. Зокрема, у згадуваній нами першій частині журналу за 1792 р. була надрукована історико-етнографічна стаття «Выписка из записки 1749 г. о происшедшем в бывшей Сечи Запорожской при выборе в кошевые атаманы, войсковые судьи, писари и асаулы; також в разные места в полковники, что обыкновенно бывало в Новый год». Описуючи вибори на Запорожжі, Ф. Туманський з явною зневагою ставився до біднішого козацтва.

Варто згадати важливу заслугу Академії наук у розвитку українознавства на його початкових етапах — проведення на Україні першої спеціальної наукової експедиції. При організації в кінці 60-х років XVIII ст. Великої академічної експедиції до числа губерній, що підлягали обстеженню, були включені й українські. Особливо цікавила дослідників степова Україна. Експедицію, яка, крім України, досліджувала й південні райони Росії та Кавказ, очолив відомий на той час академік А. Гюльденштедт. Прибувши 1774 року на Україну, експедиція, до складу якої входили керівник, три студенти, художник і «набыватель чувел», розташувалась у Кременчуку і робила маршрутні виїзди по навколишніх територіях. Зібраний унікальний матеріал про природу, економіку, культуру й побут населення України неодноразово передруковувалась¹³. Ця перша експедиція зробила ґрунтовний опис господарської діяльності українців — обробітку ґрунту, землеробських знарядь, збирання врожаю, сінокосіння, садівництва, тваринництва, бджільництва, рибальства. Значну увагу приділено, зокрема, прядінню й ткацтву, способам виготовлення смушків, приготування масла й сиру.

Чимало відомостей було зафіксовано й з таких важливих галузей матеріальної й духовної культури, як житло, поселення, народні знання тощо. Звичайно, А. Гюльденштедт був представником дворянсько-поміщицької історіографії. На характері зібраних матеріалів та їх тлумаченні позначилась дворянсько-поміщицька обмеженість. Проте значення експедиції в історії україністики незаперечне, оскільки в процесі її проведення зібрано значні матеріали з найрізноманітніших галузей життя українського народу. Вона сприяла формуванню наукової методики польових досліджень і привернула значною мірою увагу дослідників до вивчення України.

Південні райони України невдовзі стали об'єктом дослідження академіка В. Зуева. Результати своїх спостережень він виклав у книзі,

¹¹ Российский магазин, трудами Ф. Туманского. Ч. 1.—СПб., 1792.

¹² Доношение графу П. А. Румянцеву от бунчукового товарища Федора Туманского, корреспондента С.—Петербургской Академии наук, с присоединением двух программ для описания Малороссии 1779 г.—Центральна наукова бібліотека АН УРСР, відділ рукописів, I, 2231.

¹³ Див.: Елисаветградский вестник за 1884 і 1889 рр.; Харьковский сборник, вип. 5, 1891; Записки Одесского общества истории и древностей, т. XI; Киевская старина, 1898, № 2—4.

виданій 1787 р. в Петербурзі під назвою «Путешественные записки от Петербурга до Херсона в 1781 и 1782 гг.». Під час відвідання Запорожжя дослідник зібрав цінний матеріал для статті «О бывших промыслах запорожских казаков, и наипаче рыбном», де, крім опису промыслів, подав коротку характеристику матеріального побуту запорожців. Стаття витримала дві публікації¹⁴.

На початку XIX ст. у Москві було видано цілий ряд описів по дорожжю на Україну, що здійснювалися офіційними або приватними особами¹⁵. Ці публікації містили чимало оригінальних відомостей про Україну та її населення, хоч у цілому життя українського народу, його звичаї змальовувались з відверто дворянсько-поміщицьких позицій, у спотвореному вигляді.

В умовах поширення історико-географічних і етнографічних інтересів, зокрема з україністики, в кінці XVIII ст. з'являються окремі праці і по Україні. У 1785—1786 роках А. І. Рігельман написав «Летописное повествование о Малой России и ее народе и казаках вообще...», Я. Маркович — «Записки о Малороссии, ее жителях и произведениях» (1798 р.). Обидві праці були видані в Москві, щоправда перша значно пізніше (1847), набувши перед цим поширення в рукописі. А. І. Рігельман — німець за походженням, військовий інженер. Складаючи топографічні карти, він неодноразово виїздив на Україну, кілька разів бував на Запорожжі, й це дало йому можливість зібрати цікавий матеріал для свого твору.

Працювати над «Летописным повествованием о Малой России и ее народе...» Рігельман почав ще в петербурзький період свого життя (кінець 70-х років). Вийшовши у відставку, він одружився з українською дівчиною, жив у маєтку (с. Андріївка на Чернігівщині). Праця Рігельмана була цінною саме своїм етнографічним фактажем, зібраним завдяки особистому спостереженню над життям і побутом українського народу. В ній подані загальна характеристика українців (характер, зовнішній вигляд, нахили), ґрунтовний опис жіночого й чоловічого одягу «благородних» і «простих» станів. До опису додавалися, як і у Шафонського (до речі, обидва автори обмінювалися науковими матеріалами), 27 кольорових малюнків «малороссийских одежд». А. Рігельман у своїй праці звернув увагу на схильність українського народу до музики й співів, перерахував музичні інструменти, що зустрічалися на Україні, та ін.

Якщо праця А. Рігельмана була пов'язана в основному з Петербургом, то Я. М. Марковича — з Москвою. Як і багато інших тодішніх вихідців із старшинських родин (він доводився онуком генеральному підскарбію Я. А. Марковичу), Я. Маркович продовжував освіту в Москві. Залишивши в 1794 р. пансіон при Московському університеті, влаштувався перекладачем у Петербурзькій іноземній колегії. Формування Я. Марковича як історика і етнографа відбувалося в московський та петербурзький періоди життя.

Праця Я. Марковича «Записки о Малороссии, ее жителях и произведениях», що становила першу частину нездійсненого великого видання, містила, поряд з історико-географічним описом Лівобережної України, широку культурно-побутову характеристику українців — етногенезу народу, мови, характеру, матеріальної культури (господарство й заняття, знаряддя праці, житло, одяг, їжа), духовної культури

¹⁴ Месяцеслов исторический и географический на 1786 г.; Собрание сочинений, выбранных из месяцесловов на разные годы. Ч. VI.—СПб., 1970.

¹⁵ Путешествие в Малороссию, изданное К. П. Шаликовым.— М., 1803; Другое путешествие в Малороссию К. П. Шаликова.— М., 1804; Досуги Крымского судьи или второе путешествие в Тавриду Павла Сумарокова.— СПб., 1803; Фон Гун О. Поверхностные замечания по дороге от Москвы до Малороссии. Ч. I—III. Перевод с немецкого.— М., 1806.

(мистецтво, освіта, вірування, звичаї й обряди, народні знання). Частина матеріалу, зафіксована Я. Марковичем, зокрема знання з народної агрономії українців, вперше вводилась до наукового користування. Значну увагу приділив він, як і Шафонський, науково-важливій проблемі етнографічного районування України, виділивши в Подесенні етнографічну групу «литвинів», а в степових районах «степовиків» або «українців». Я. Маркович порушив і ряд інших теоретичних питань етнографії, визначив фактори, що зумовлюють особливості характеру, культури й побуту тих чи тих народів.

Петербургу зобов'язана українська етнографія і появою першого спеціального, узагальнюючого нарису про українців як народ (маємо на увазі етнографічний нарис «О россиянах», виконаний М. І. Антоновським і вміщений у другому виданні зведеної праці про народи Росії)¹⁶. Слід відзначити, що коли твір Г. Калиновського про весільні обряди належним чином оцінений в історіографії української етнографії як перша спеціальна тематична праця, то поява першого узагальнюючого нарису про українців довгий час залишалася поза увагою дослідників.

Автор вказаного нарису М. Антоновський був літератором, вченим і публіцистом. Уродженець містечка Борзни на Чернігівщині, він вступив до Київської Академії, а після — до Московського університету. У столичному вузі він очолив студентське науково-літературне товариство, члени якого приділяли велику увагу перекладам російською мовою зарубіжних творів, що видавалися друкарнею М. Новикова.

У Петербурзі, працюючи канцеляристом в Адміралтейській колегії, Антоновський організував видання «Беседующий гражданин», де був співробітником О. М. Радищев; праці останнього були добре відомі на Україні¹⁷. М. Антоновський неодноразово зазнавав переслідувань з боку царських властей, наприкінці його позбавили посади й довелося заробляти на хліб випадковими перекладами. Слід гадати, що саме з політичних мотивів Антоновський не поставив свого підпису під написаним до 2-го російського видання праці Георгі розділом «О россиянах». Крім цього, він зробив переклад «Новейшего повествовательного землеописания», до якого додав опис Росії.

Внесок М. Антоновського в історію української культури пов'язаний насамперед з написанням згаданого нами нарису про українців та публікацією трактату видатного українського просвітителя-демократа Г. С. Сковороди «Нарцис, или познай себя»¹⁸.

Нарис про українців («малороссийских казаков», «малороссийском народе» і козаках «запорожских», с. 233—378), що входив у загальний розділ «О россиянах» (с. 74—380) Антоновський започаткував описом історії України й походженням українського народу. Етнографічна частина виконана за чітким планом і дає всебічне уявлення про українців — чисельність, антропологічний склад («лиценачертание и наружный вид»), мову, характер, господарство й заняття, поселення, житло, одяг, їжу, домашнє начиння, духовну культуру (народні знання, мистецтво, вірування, звичаї й обряди тощо). Наводилися також окремі відомості з громадського й сімейного побуту.

М. Антоновський подав і ряд оригінальних відомостей з культури та побуту українців, зокрема про найдавніші народні методи щеплення віспи на Україні, яке робилося здавна; описав ступу, жорна, тер-

ницю тощо. Характеризуючи українців, Антоновський звертав увагу на культурно-побутові особливості різних прошарків тодішнього суспільства. Значне місце відведено автором характеристиці способу життя запорозького козацтва, його господарства, житла, одягу, їжі, звичаєвого права, свят і обрядів. Суспільно-політичні погляди М. Антоновського були суперечливими¹⁹.

Ідейна непослідовність Антоновського позначилася й у нарисі про українців. З одного боку, в матеріалі ідеалізується становище селянства, виправдовуються кріпосницькі відносини на селі, з іншого — він засуджує зловживання феодалами правом панщини, виявляє себе рішучим прибічником розвитку самобутньої культури.

Незважаючи на окремі помилкові твердження, праця М. Антоновського є етапною в історії етнографічного вивчення українців, вона становить собою перший спеціальний узагальнюючий нарис.

Петербург і Москва, як важливі наукові центри україністики, відіграли значну роль у вивченні та популяризації усної народної творчості українського народу, особливо пісень. У виданих на той час збірниках пісень (здебільшого російськими просвітителами-демократами) поряд з російським було вміщено чимало й українського пісенного матеріалу. Це, зокрема, «Собрание разных песен». Ч. I—IV. — СПб., 1770—1774. Збірник був скомпонований М. Чулковим. У 1780—1781 роках М. Новиков перевидав збірник під назвою «Новое и полное собрание российских песен», додавши V і VI частини. Протягом 1776—1795 років у Петербурзі були видані I—IV частини збірника В. Трутовського «Собрание русских простых песен с нотами». Перша частина його у 1782 і 1795 роках перевидавалася. У 1790 р. в Петербурзі вийшов пісенник І. Прача «Собрание народных русских песен с их голосами, на музыку положил Иван Прач», який у 1806 та 1815 роках також був перевиданий²⁰.

У Петербурзі (1798) були видані три перші частини знаменитої «Енеїди» І. Котляревського, яка містила багато побутового матеріалу з життя українців²¹ і тим самим пробуджувала етнографічний інтерес до українців.

Як бачимо, в останні десятиріччя XVIII — на початку XIX ст. Петербург і Москва були основними центрами україністики. Тут формувалися кадри науковців, які писали про Україну і її населення, друкувалася переважна більшість творів, присвячених українській етнографії та історії. З Петербургом і Москвою пов'язане вирішення таких важливих науково-організаційних питань становлення української етнографії, як розробка першого науково-інструктивного документа для опису України, видання першої спеціальної тематичної праці, написання й публікація першого узагальнюючого нарису про українців як народ, проведення першої наукової експедиції, якою було започатковане експедиційне обстеження України.

Не без впливу Петербурга й Москви в першій половині XIX ст. на Україні виникає ряд наукових центрів — Харків, Одеса тощо, а на середину XIX ст. відновлює своє значення культурного центра Київ.

Петербургу й Москві, як науковим центрам усєї країни, належить видатна роль у розвитку й української культури та науки, зокрема — української етнографії.

Київ

¹⁶ Семенников В. П. Литературно-общественный круг Радищева. — Литературный архив А. Н. Радищева. Материалы и исследования. — М. — Л., 1936, с. 221.

²⁰ Про це див. Цветкова Ю. М. До історії публікації українських народних пісень у російських виданнях. — Слов'янське літературознавство і фольклористика. Вип. II. — К.: 1976, с. 96—100.

²¹ Сумцов Н. Ф. Бытовая сторона в «Энеиде» И. П. Котляревского. — «Из украинской старины». — Харьков, 1905.

¹⁶ Георгі И. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упразднений, забав, вероисповедований и других достопамятностей. В 4-х частях. — СПб., 1799.

¹⁷ Див.: Анучин Д. Н. Судьба первого издания «Путешествия Радищева». — М., 1918, с. 26—27, 39.

¹⁸ Библиотека духовная, содержащая в себе дружеские беседы о познании самого себя. — СПб., 1798.

БІЛЯ ДЖЕРЕЛ БРАТНІХ ТЕАТРАЛЬНИХ КУЛЬТУР

Близькі історією, умовами життя, національними характерами грузинський і східнослов'янські народи — росіяни, українці та білоруси — створили багату театральну культуру, походження якої якнайтісніше пов'язане з народною творчістю.

Протягом століть формувалися елементи театального мистецтва в середовищі учасників народних видовищ, ігор і розваг, які супроводжували традиційні колядування, зустрічі й проводи весни, весільні обряди та ін.

Академік О. І. Білецький зазначав, що одним із джерел театального мистецтва східнослов'янських народів були календарні ігри, які їхні давні предки проводили під час свят, пов'язаних із зміною пір року¹. До їх числа відносилось, зокрема, колядування. Цікаво, що пісні, які при цьому виконувалися, у давніх слов'ян і у грузинів були подібні не лише рядом елементів ритуалу, а й мали споріднені назви. Грузинське — календоба і слов'янське — коляда походять, на думку ряду вчених, від спільного мовного кореня.

Джерела народних видовищ — розваг у давніх слов'ян і давньо-грузинських племен однаково пов'язані з трудовими піснями та іграми. У цих видовищах досить чітко відображене життя трудівника, поетичне сприйняття людиною природи. Зібравшись на гуляння, давні слов'яни створювали хоровод, учасники якого з допомогою жестів, дій, рухів ілюстрували ті чи інші трудові процеси — сіяння проса, льону, маку і т. ін. В давній Русі набули поширення «посівні», «жнивні» та інші трудові танці.

Поетичне слово, речитативні мелодії, ритмічні рухи — основні складові частини хороводу, в яких можна побачити театральні елементи — діалог, імітацію трудових процесів, імпровізацію, мімічні та пантомімічні деталі.

У популярній грі-хороводі «А ми просо сіяли, сіяли» її учасники розподілялися на дві частини. Гра розпочиналася заспівом першого хору:

А ми нивку оремо, оремо,
Ой дід ладо, оремо, оремо.

Ці слова хор ілюстрував жестами й рухами, що імітували процес праці: орання плугом, поганання волів і т. д.

Другий хор продовжував:

А ми просо сіємо, сіємо,
Ой дід ладо, сіємо, сіємо!

При цьому його учасники показували, як вони засівають поле і т. д.

З часом народні ігри колективно шліфувалися, удосконалювалися. Слово, діалог, рухи хорів, ритмічність жестів і пісня доповнювалися новими засобами театральної виразності².

Хороводні ігри, які були пов'язані з трудовими процесами, з життям народу зберігалися протягом віків. Народ не лише створював їх, але й удосконалював, вносячи в них, зокрема, і театральні форми.

У хороводі «А ми просо сіяли, сіяли» використовувалися діалог двох хорів, переодягання, аксесуари. Щоб надати діалогу більше виразності і краще відтворити трудові процеси, виконавці, використовуючи жест, рух і міміку, ілюстрували те, про що співав хор.

¹ Білецький О. І. Зібрання праць у 5-ти томах.— К.: Наукова думка, 1965.— т. 1, с. 278.

² Див.: Український драматичний театр.— К.: Наукова думка, 1967.— Т. I, с. 9—10.

Учасники хороводних ігор імітували також явища природи, зображали звірів, передавали характерні особливості персонажів. Деякі учасники ігор використовували маски, виготовлені із берести, фарбували обличчя, приробляли вуса, бороди, перевдягалися. Іноді жінок зображали чоловіки.

Пов'язані з драматичними діями елементи театральної гри є в багатьох зразках давньослов'янської народної творчості.

Хороводна драма (перхулі) з найдавніших часів (за даними археології) була відома в Грузії. У видовищі, крім хороводної його структури, велику роль відігравали драматичні виконавці, які діяли в самому хорі чи між рядами його учасників.

В хороводній виставі були пантоміми з певним сюжетом. Використовувалися маски, грим і перерядження. Міми зображали людей, різні предмети, наслідували рухи. Так само, як і у слов'ян, у грузинів були поширені театральні-пантомімічні вистави (хорони), що передавали думки, почуття за допомогою рухів, ритму, жести, міміки.

У Грузії в давніх народних видовищах інсценувалися процеси праці («наді», пастуші ігри з сопілкою, «мглоба», ігри з життя мельника і т. ін.). Мінгрельська «шинкобая» зображала працю баштанника і боротьбу кріпаків проти панського гніту. Більшість учасників гри лягали на землю обличчям вниз, а один із них ходив навколо із мотикою, показуючи, як він розорює ґрунт. Ті, хто лежав на землі, зображали дині, а той, хто ходив з мотикою — господаря-селянина, що вів діалог з панським слугою³.

Із хороводних драм був досить поширений «хоровод Амірані»⁴. Діалоги цієї складної вистави дають багатий матеріал для пояснення генези давньогрузинської народної драми.

Народні ігри, хороводні, трудові пісні, веснянки і т. ін. зображали різні господарські роботи і містили елементи балету, комедії, пантоміми і народної драми.

У різних народів було поширене використання в народних іграх образів тварин і птахів. Зображення кози здавна відоме в народному мистецтві Росії, України, Білорусії.

У різдв'яних іграх однією з головних дійових осіб була коза, образ якої, на думку академіка О. І. Білецького, можливо, пов'язаний із козиними, сатиричними масками язичеських вистав, присвячених Вакхові — Діонісові⁵.

Перерядившись козою, у вивернутому кожусі, з маскою на обличчі виконавець танцював під музику і спів колядників. У Галичині й на Поділлі була популярна святкова гра «Маланка» (чи «Меланка»), однією із головних дійових осіб якої теж була коза.

Українська «Коза» близька до російської святкової гри «Кобилки». В українській ляльковій комедії вона набула великого розвитку, «збагатившись за рахунок національного колориту»⁶.

Звичай перерядження дослідники пов'язують з пережитками давніх язичеських вірувань. Відомий фольклорист, акад. АН УРСР Ю. М. Соколов стверджував, що «перерядження козою, кобилою, биком, ведмедем, вовком, лисицею, журавлем становило прояв аграрної магії і було покликано забезпечити приплід, урожай і багатство»⁷. Такі ж самі думки висловлювали М. Воронін, П. Морозов та інші, підкреслюю-

³ Джанелідзе Д. Грузинский театр с древнейших времен до XVIII века.— Тбилиси, 1959, с. 26—27.

⁴ Амірані — грузинський міфічний герой — напівбог, який ототожнюється з грецьким Прометеєм.

⁵ Білецький О. І. Зібрання праць у 5-ти томах. Т. 1, с. 291.

⁶ Йосипенко Н. К. Великая дружба.— К., 1961, с. 12.

⁷ Соколов Ю. М. Русский фольклор.— М.: Просвещение, 1938, с. 142—143.

чи, що, скажімо, перерядження ведмедем і його водіння бере свій початок від культу цього звіра⁸.

Досить поширені були зображення тварин в грузинських народних виставах. Так, у кінці XVIII ст. у Східній Грузії користувалася популярністю гра цхенкацоба (зображення коня). На народних святах в Грузії часто зображали також верблюда («ацемкацоба»), вовка («ашангелоба») та ін.

Грузинські народні вистави берикаоба дуже нагадують своїм характером святкові процесії переряджених у східних слов'ян. Тут також наявні ходіння по помешканнях, ті ж нескладні вистави переряджених, ті ж способи одержання винагорода за свій виступ і т. ін.

Грузинська берикаоба була пов'язана із землеробським культом запліднення, розмноження (вираження аграрної магії, про що говорилося вище). Язическа і світська берикаоба, що влаштовувалася по всій Грузії, була особливо тісно пов'язана з культом тварин — кози⁹, ведмедя, кабана, вовка, зайця і т. ін.

Широко відомий текст грузинської народної драми «Хто з'їв виюградник» («Рам шечам венахи»), головною дійовою особою якої є коза.

Берикаоба влаштовувалася на масляну. У давнину її метою було виконання культових обрядів, пов'язаних з пробудженням природи, тому вона приурочувалася до початку весни.

Проводилася берикаоба в основному у формі процесії, що йшла вулицями під звуки зурни. Берики обходили всі помешкання, пропускаючи лише ті, де був траур. Вистави також влаштовувалися на вулицях і площах. Так, 1854 року ходили берики, які зображали вовків і ведмедів.

Берикаоба була театром масок-нігабі. Тому в ній важливе значення мали виступи в масках. У виставах берика образами тварин належали провідні ролі. А як відомо, виникнення зоомістерій, як і давньослов'янських видовищ з участю тварин, було пов'язане із давніми віруваннями.

Як відзначав А. С. Хаханашвілі (Хаханов), берикаоба близька до давнього торжества весняного сонцестояння і була тим же, що і грецькі свята на честь Деметри і Діоніса¹⁰. Таким чином, можна сказати, що культ тварин у грузинського і слов'янських народів породив подібні явища в імпровізаційному театрі масок і в мистецтві народних митців.

Багато спільного було в давніх слов'ян і грузинів у побутових обрядах, похоронах і весіллях. Похоронний обряд слов'ян був насичений ліричними і драматичними елементами. Оплакування покійника («голосіння») містило в собі своєрідні діалоги.

У голосінні-монолозі було чимало театральності, внутрішнього драматизму і патетики.

У XI столітті слов'яни під час похорону «виходили на роздоріжжя і проводили дивні ігри; щоб заспокоїти тінь покійника, вони жалібно співали і одягали маски, бігали по різних місцях»¹¹. Оплакування покійників супроводжувалося музикою, бурхливими танцями, веселими виставами бурлескного, комічного характеру¹². Відомо, що в дав-

ній Русі в оплакуванні покійника і похоронних обрядах активну участь брали артисти-імпровізатори, скоморохи.

У Грузії також існували спеціальні плакальниці — «гловисмгоснебі», які в супроводі музичного інструмента — флейти виконували пісні й величальні вірші на честь покійника. Оплакування супроводжувалося танцем, пантомімою. Як і у слов'ян, оплакування в Грузії було пов'язане з вихвалянням покійного і брало початок у давньому культі покійників.

Слід гадати, що виникнення весільних обрядів відносилось ще до передхристиянських часів і брало свій початок, можливо, ще в той період, коли у предків давніх слов'ян був звичай викрадати дівчат. В Лаврентіївському літописі зазначено, наприклад, що у деревлян «брака не бываше, но умыкаваху у воды девица»¹³.

Згодом весільні ігрища набувають характеру своєрідних вистав, у яких брали участь свахи, дружки і т. ін.

У народному весіллі як своєрідні інтермедії розігрувалися комічні сценки, «перекори» з родичами нареченої, які заміняли сутички, що мали місце в давнину при викраденні молодої. Звичай викрадати дівчат знайшов відображення в дволінійних хороводах і особливо у хороводній грі «А ми просо сіяли, сіяли». На це прямо вказують слова пісні («А нам треба дівчину»; «А ми візьмем дівчину») і дії (при останніх словах крайній хлопець бере крайню дівчину і перетягує її на свій бік). Викрадання («умикання») відображено і у перекорах дружок.

Аналогічні весільні хороводи були і в Грузії. Письменник Р. Еристави написав на цю тему весільну хороводну комедію «Ось вам знак, видайте наречену». Як зазначає Д. Джанелідзе, «хоровод, описаний Р. Ериставі, втративши первісне значення, перетворився на побутову весільну комедію, але все ж зберіг слід первісного хороводного ладу»¹⁴.

Як відзначає Г. Н. Бояджієв, «саме в культових піснях, танцях та іграх, присвячених силам природи і пов'язаних з трудовими виробничими процесами, містилися найраніші зародки театральних дійств європейських народів»¹⁵.

В обрядових іграх, хороводах знайшли відображення оптимістичне життєсприймання, поетичне бачення світу, фантазія, талановитість, дотепність слов'янських і грузинського народів.

З X століття християнство стало державною релігією давньої Русі, засобом у руках панівного класу феодалів, що сприяв зміцненню єдиновладдя і допомагав тримати народні маси в покорі. Посилення експлуатації породжувало протест гноблених. Смерди повставали проти великих землевласників, міські ремісники — проти своїх господарів — купців, а всі разом — проти нової християнської релігії.

В умовах класової диференціації суспільства і утвердження християнства як релігії панівного класу феодалів, народна творчість була носієм елементів театру, який народжувався. Відображаючи дійсність, народне мистецтво почало пропагувати настрої протесту — те, що цікавило і хвилювало трудящих. Виконавці не тільки повторювали завчений текст, але, імпровізуючи, робили вистави якомога актуальнішими, такими, що відповідали запитам свого часу. Народні вистави були тісно пов'язані з побутом, гуляннями, «ігрищами» і мали надзвичайно різноманітні форми — від фарсових сценок до танців з участю «глядачів».

⁸ Морозов П. Народная драма.— У кн.: История русского театра под редакцией В. В. Калаша и Н. Э. Ефроса.— М., 1914. Т. 1, с. 4—5.

¹³ Полное собрание русских летописей.— СПб., 1846.— Т. I, № 6.

¹⁴ Джанелидзе Д. Грузинский театр с древнейших времен до XVIII в., с. 35.

¹⁵ Бояджиев Г. Народные истоки средневекового театра.— История западноевропейского театра.— М., Искусство, 1956.— Т. I, с. 17.

⁸ Морозов П. Народная драма.— У кн.: История русского театра под редакцией В. В. Калаша и Н. Э. Ефроса.— М., 1914. Т. 1, с. 4—5.

⁹ В Грузії збереглася одна із масок берика, що зображує козу.

¹⁰ Хаханов А. С. Очерки по истории грузинской словесности. Вып. 3.— М.: 1895, с. 363.

¹¹ Мацековский В. Очерк истории письменности и просвещения славянских народов до XIX в.— Чтения в Обществе истории и древностей российских. Кн. 2, отд. 3.— М.: 1846, с. 31.

¹² Білецький О. І. Зібрання праць в 5-ти томах. Т. 1, с. 294—297.

Із учасників народних ігор і вистав виділялись потішники — скоморохи.

Як відомо, скоморохи з'явилися в XI столітті, в період розквіту Київської Русі, культура якої була спільним джерелом культури російського, українського і білоруського народів. Творчість скоморохів виражала сподівання і настрої народу, що протягом століть боровся за свою свободу.

Давньоруські скоморохи були обов'язковими учасниками всіх свят, без них не обходилися ні хрестини, ні похорони, ні весільні обряди. Мистецтво народних лицедіїв було синкретичне: вони співали, грали на різних інструментах, танцювали, дресирували тварин, займалися акробатикою, створювали і розігрували невеликі, але дуже цікаві сатиричні сценки.

Комедійно-сатиричні вистави влаштовувалися як при дворі князів, так і в селах (під відкритим небом). Скоморохи розважали не тільки сільське і посадське населення, але і князів: Святополка, Святослава Ярославича, Ізяслава Мстиславича, Володимира Святославича і їх придворних.

Як відзначено в праці «Український драматичний театр», скоморохи не тільки веселили і розважали глядачів, вони в «гострій комедійній формі висміювали феодалів і церковників». Про це свідчать давні історичні пам'ятки писемності та білини київського циклу¹⁶.

Великого поширення і популярності набуло мистецтво народних потішників у Грузії. На основі традицій античної і середньовічної театральної культури виник своєрідний театр сахіоба¹⁷.

Як у народних, так і в придворних спектаклях сахіоба брали участь танцюристи, співці і музиканти з масками на обличчях. Сахіоба була змаганням видовищ, які влаштовували в спеціальних приміщеннях у палацах царів і придворної знаті, в «бенкетних домах», на іподромі і т. ін. У спеціальних залах виконувалися твори любовного, розважального і сатиричного характеру, пантоміми. Хоча в придворній сахіоба (порівняно з народною) сатиричний елемент значно послаблений, але він все ж був наявний; у виставах піддавалися критиці й висміювалися сильні цього світу.

Відображення класових суперечностей ясно простежується у грузинській народній поезії і народних виставах. Численні матеріали про народні грузинські вистави «берикаоба», «малануроба», які дійшли до нас, яскраво свідчать про антифеодальні настрої їх творців. Ці вистави здебільшого носили антиклерикальний, антикріпосний і патріотичний характер. Найсильніше в них звучали мотиви протесту, що об'єднували мистецтво багатьох різних народів на світанку його виникнення.

При порівнянні мистецтва давньоруських скоморохів з мистецтвом грузинських потішників з'являється думка про те, що, незважаючи на характерні національні особливості, в їхній первісній творчості було багато елементів, спільних для всіх народів в період зародження народних театрів.

Гостра соціальна і політична боротьба знаходила своє відображення в театральному мистецтві грузинського і слов'янських народів. Народні митці (як у Грузії, так і в давній Русі) перетворювали своє мистецтво в засіб боротьби за соціальну справедливість.

У творчості артистів грузинської народної драми — берика, мемгере — махіобелі, в грандіозних народних виставах кеєноба, як і в мистецтві скоморохів, знайшли відображення героїчні мотиви боротьби проти поневолювачів, відгомони «великих смут» і повстань.

¹⁶ Український драматичний театр.— К.: Наукова думка, 1967.— Т. I, с. 22.

¹⁷ Сахіоба (давньогрузинське) — вистава.

Глибоко світське мистецтво скоморохів було вороже клерикальній ідеології; церква забороняла виконання народних, язичеських культових вистав, наприклад, «Купалій». У «Повѣсти временных лѣтъ» говориться: «Дьявол летить и дружи нравы всячѣскими лєстьями прєбавляя ны от бога, трубами и скоморохи, гуслиями и русальи»¹⁸.

Літописець з обуренням писав про величезний успіх мистецтва скоморохів у народі і його байдужість до церковної служби. У церковних повчаннях XI—XII ст. гріхом було оголошено перерядження («маскоблудство»), до якого вдавалися скоморохи. Гоніння на скоморохів особливо посилювалися із загостренням суперечностей між трудящими і панівними класами. Церква наполягала на повній забороні скоморошества, а в середині XVI століття (1552) стоглавий собор осудив і цілковито заборонив будь-які виступи скоморохів («бесовские позорища»).

Керуючись церковним кодексом, «святі отці» Грузії теж виступали проти вистав, пов'язаних із язичеськими культурами і святами язичеських божеств, проти театру сахіоба. У повчаннях, перекладах постанов вселенських соборів, канонах апостолів, тлумачних поясненнях відомих грузинських церковних діячів говорилося про заборону віруючим відвідувати іподромні видовища, театральні вистави сахіоба, малануроба, роква, мгноба¹⁹ і т. ін.

Церква вважала недопустимим висміювання високопоставлених осіб, різноманітні «хулення і поношення», якими актори сахіоба виступали проти світських і церковних правителів. Гоніння і переслідування небажаних правлячим класам театральних вистав, скоморохів і акторів сахіоба були спрямовані проти народу, його вільного від мертвотних церковних догм життя і прагнення до справедливості мистецтва.

Як бачимо, в джерелах театральної культури давньої Русі і Грузії було багато подібного. Так само чимало аналогічних елементів є і в театральній культурі Грузії та тих народів, які виникли на спільній для всіх східних слов'ян давньоруській основі — росіян, українців, білорусів.

На Україні з XVII ст. набув поширення народний ляльковий театр-вертеп. Його вистави відбувалися у спеціально виготовленій двоповерховій скринці, яку носили колядники. «Вертеп, — як зазначає І. Франко, — повстав, без сумніву, з комбінації, релігійної різдвяної драми, витісненої з церковної огорожі на міську площу, — зовсім світської гри»²⁰.

Джерелом другої, так званої світської, частини вертепної драми, була народна поетична творчість. Ця інтермедійна частина складалася з окремих соціально-побутових сцен, які мали злободенний характер. Тут можна було побачити веселі, соціально загострені картини з участю пастухів, солдата, гусара і т. ін. Особливою популярністю (так само, як і Петрушка в Росії) користувався тут безстрашний і непереможний Запорожець, який висміював польських шляхтичів і попів. Розповідаючи про свої гріхи, Запорожець згадував, як він ходив по білому світу, бив панів.

Образ Запорожця був породжений історією народної боротьби проти поневолювачів, він втілював позитивні риси народу, його силу і ненависть до всіх видів гноблення. Запорожець однаково боровся проти єврея-лихваря, попа-уніата, дяка — служителя православної церкви, співчуваючи всім знедоленим.

¹⁸ Полное собрание русских летописей.— СПб.: 1908, т. 1, с. 73.

¹⁹ Види народних вистав у Грузії.

²⁰ Франко І. До історії українського вертепа. XVIII в.— ЗНТШ. Т. LXXI, 1906, кн. 3, с. 41—42.

В українських вертепних виставах з великою симпатією було зображено російського Солдата, який, як і Запорожець, відзначався розумом, кмітливістю, щедрою душею. Запорожець і Солдат — улюблені герої українського театру ляльок; таким чином творці цих образів засобами народного мистецтва боролися проти експлуататорів та іноземних загарбників.

Лялькові вистави в Грузії влаштовувалися з VII століття. Під час облоги Тбілісі жителі на стінах фортець виставляли зроблені із гарбуза ляльки, що зображали сліпим хазарського кагана Джебу, а візантійського імператора Іраклія²¹ у вигляді цапа. Відомо також, що грузинський ляльковий театр VIII ст. використав відомий сюжет про єдиноборство цапа з бараном.

Крім біблійних сюжетів, грузинські лялькари давали вистави на злободенні теми. У кожній з них брали участь не менше двох ляльок, які пересувалися за допомогою стрижнів. Між дійовими особами відбувався діалог, текстові уривки якого дійшли до нашого часу.

Грузинські ляльки (кука, чупура, кукна, тикина, дедопала, тоджиня та ін.), вистави народного лялькового театру були пов'язані з культовими, землеробськими обрядами, вони часто зображали те чи інше божество (наприклад, Воби в Кахетії). У Кахетії і Тушетії існував своєрідний театр маріонеток, у якому зображалися тварини і люди.

Ще в кінці минулого століття по всій Грузії мандрували лялькари, вистави яких мали гостре соціальне спрямування — у них висміювалися купці, дворяни і корисливі священослужителі²².

В Грузії і на Україні був досить поширений театр маріонеток (стрижневі ляльки) і ручних (пальцевих) ляльок. Як і в українських патріотичних, антишляхетських інтермедіях, де Запорожець прогонило шляхтича, в грузинських лялькових виставах висміювалися перські і турецькі загарбники.

І. Мчедлішвілі в Кахетії записав веселі вистави лялькового театру, які нагадували вертепні інтермедії. У лялькових виставах діяли глухий хтивий дід, моторна дівчина, недбайливий жених та інші персонажі, з участю яких дотепно розігрувалися сповнені гумору побутові сценки²³.

Поєднуючи в собі «рацію та інтуїцію, думку і почуття»²⁴, вистави українських і грузинських лялькарів відображали постійну героїчну боротьбу широких народних мас проти іноземних загарбників, за соціальну справедливість і національне визволення. І в цьому була їх подібність.

Вище ми в загальних рисах схарактеризували особливості східнослов'янських і грузинських народних вистав, обрядів, мистецтва перших професійних виконавців, умови їхньої діяльності, відзначили аналогічні явища, деякі паралелі. Звичайно, такі аналогії можна знайти і в культурі інших народів, зокрема в мистецтві грузинських народних потішників і вірменських гусанів, у азербайджанському театрі масок «Году-году» і т. ін. Незважаючи на те, що ці театральні системи не були пов'язані часом їх створення, виникли у різних народів — все ж ми знаходимо у них багато спільного. Їх ріднить походження, відгомони існування одних і тих же явищ, які виникли за первіснообщинного ладу. Як справедливо відзначає А. Авдеев, «це дає нам підставу стверджувати, що історію театру, який у даного народу становить

найдавніші форми театального мистецтва, необхідно розпочинати із вивчення елементів цього мистецтва, пов'язаних ще з первіснообщинним ладом. Аналіз цих елементів дасть можливість встановити і з'ясувати справжню історію виникнення і формування даної театальної системи, з одного боку; а з другого — переконливо покаже єдність історичного процесу розвитку театального мистецтва, незалежно ні від яких локальних особливостей, національної своєрідності і варіантів»²⁵.

Зв'язок з народними звичаями, мовою, історією і сучасним життям — ось джерело змісту, який може яскраво втілюватися у творах різних театральних жанрів. Зв'язки із національними традиціями відображаються у засобах театальної виразності шляхом використання тієї сукупності прийомів і особливостей драматургії та сценічного мистецтва.

Простеживши розвиток театру східнослов'янських і грузинського народів, ми можемо виявити ряд типологічних аналогій, паралелей, збігів і так званих «зустрічей», які виникали на різних етапах розвитку мистецтва цих народів і свідчать про наявність тих умов, за яких можливе було виникнення однакових чи подібних фольклорних колізій, сюжетних схем і т. ін. Вплив цих умов посилювався також віковою боротьбою народів проти іноземних загарбників, а також обставинами народного життя в умовах іноземної навали та іноземного іга. Звідси і героїчне начало, яке однаковою мірою властиве фольклорові східних слов'ян, зокрема українців, і грузинів. Однак при цьому хотілося б зауважити, що це твердження не виключає можливості виникнення і збагачення через безпосереднє спілкування представників даних культур.

Для того, щоб повністю зрозуміти внутрішню спільність, скажімо, грузинського і українського театру, основу, яка пов'язує мистецтво двох народів протягом століть, пояснити численні його явища, які можуть, на перший погляд, здатися випадковими, ми повинні встановити їх закономірність і традиційність з найдавніших часів.

Грузинський театр, мистецтво його творців були тісно пов'язані з глибокою самобутньою національною народною творчістю у драматургії Г. Еристави, І. Чавчавадзе, А. Церетелі, А. Цагарелі, Р. Еристави, А. Казбеґі, Д. Клдїашвілі, Ш. Дадіані та інших грузинських драматургів, в акторській творчості Г. Еристави, В. Абашідзе, В. Гунії, Н. Габушії, Н. Гоцїрїдзе та багатьох інших яскраво простежується тісний зв'язок з мистецтвом грузинських народних штукарів («потішників»).

Вся українська класична драматургія, починаючи з п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка і Т. Шевченка («Назар Стодоля»), пройнята елементами народної творчості. У ній знайшли відображення народні пісні й танці, хороводи, весільні звичаї та ін.

Усна творчість збагатила п'єси М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого. Скільки тут справді народної поезії, як вдало використано в них народну мудрість! «Лимерівна» Панаса Мирного, «Украдене щастя» Івана Франка, «Лісова пісня» Лесі Українки також глибоко зв'язані з українським фольклором.

Коли ми встановлюємо спільність, аналогії в професійному театрі братніх народів за нового часу, джерела цих внутрішніх зв'язків, на нашу думку, слід шукати саме в народній творчості, на базі якої розвивалося театральне мистецтво.

Тбілісі

²⁵ Авдеев А. Происхождение театра.— М.—Л.: Искусство, 1959, с. 250.

²¹ Джавахішвілі І. Історія грузинського народу.— Тбілісі, 1951. Ч. 1, с. 265 (груз.).

²² Джанелїдзе Д. Грузинський театр с древнейших времен до XVIII в., с. 76—80.

²³ Там же, с. 78.

²⁴ Горький О. Про літературу.— К.: Державне видавництво художньої літ., 1954, с. 506.

ДО ПИТАННЯ ПРО СПІЛЬНІ РИСИ
В НАРОДНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНЦІВ
І МОЛДАВАН

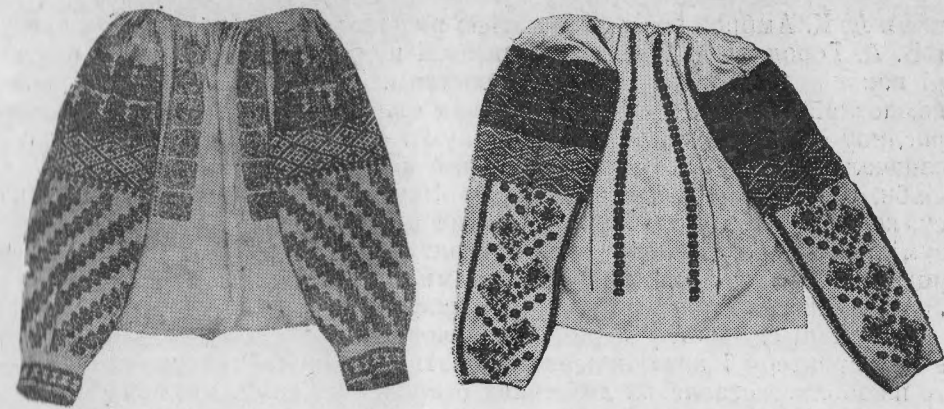
Процеси міжетнічної інтеграції, тобто формування спільних рис у побуті й культурі українців і молдаван, зумовлені історично і найбільш яскраво простежуються в етнічно-мішаних районах.

Питання про вплив східнослов'янської культури на романське населення Південно-Східної Європи цікавить багатьох вітчизняних і зарубіжних учених. Значний внесок слов'ян у культуру румунів і молдаван підкресливали І. І. Срезневський¹ і Р. Г. Піотковський². Подібні форми і спільність назв знарядь праці у молдаван і слов'ян виявив Е. А. Рикман, який зробив висновок про їх запозичення молдаванами у слов'ян³. Вивчаючи середньовічну кераміку молдаван, І. Г. Хинку виявив подібні риси в орнаменталіці посудин із слов'янськими⁴.

Археологічні розкопки в Молдавії, які вели Г. Б. Федоров, І. О. Рафалович та І. Г. Хинку в Молдавії, а також П. П. Єфименко, С. М. Бібіков і Б. О. Тимошук на Буковині в повоєнний період з наступною публікацією матеріалів, були по суті відкриттям давньої слов'янської культури в Молдавії і південно-західній Україні. Археологічні матеріали дали можливість визначити археологічні рамки стародавніх культур, класифікувати поселення, житла, знаряддя праці, предмети побуту і твори мистецтва. В археологічних знахідках є чимало творів мистецтва стародавніх народів, на етнокультурні зв'язки між якими вказують Т. Д. Златковська⁵ і О. А. Кривцова-Гракова⁶.

Слов'янські пам'ятки прикладного мистецтва, виявлені на території сучасної Молдавії, свідчать про їх високий художній рівень і, як відзначає Е. А. Рикман, ці «досягнення слов'янських майстрів-художників є цінним внеском у розвиток мистецтва наступних поколінь, зокрема, молдавських ювелірів»⁷. Досконалістю своїх виробів вражають нас не тільки ковалі, а й гончарі, різьбярі на камені й дереві⁸. Культура Давньоруської держави зробила значний вплив на дальший розвиток культури молдаван.

XIV—XVII століття — період утворення та формування специфічних рис в українському і молдавському декоративно-прикладному мистецтві. У середньовічному мистецтві художні традиції Стародавньої Русі продовжували розвиватися в кераміці, ювелірному і каменерізному мистецтві. Дружба між українським і молдавським народами міцніла в боротьбі проти спільних ворогів — турецьких загарбників, польської



Молдавська жіноча сорочка XVIII—XIX ст. Кишинівський краєзнавчий музей.

Українська жіноча сорочка кінця XIX — початку XX ст. Заставнівський район Чернівецької області.

шляхти, російського царизму. Це був час інтенсивного взаємопроникнення елементів народної художньої культури українців і молдаван.

Найбільш компактний масив молдавського населення склався в Чернівецькій області. Крім того, молдавани є в Одеській, Миколаївській, Вінницькій областях і в Донбасі. Нині на території України проживає 0,6%⁹ молдаван, а в Молдавії українського населення — 14,2%¹⁰.

Таким чином, економічні, політичні й культурні контакти, що склалися історично, сприяли швидкому культурно-побутовому зближенню українців і молдаван, що знайшло вияв у народній архітектурі, оформленні інтер'єра, одязі й прикладному мистецтві. Через те, що народне мистецтво тісно пов'язане з побутом народу, воно, розвиваючись у руслі традиційної культури, відбило процеси етнічної інтеграції.

Такі види мистецтва, як різьба на дереві й камені, художня обробка металу і кістки, кераміка, ткацтво, килимарство і вишивка поширювалися в Молдавії і на Україні. Багато стародавніх мотивів, що виникли в епоху неоліту, і досі зберігаються в орнаментах народних майстрів. В кераміці, ткацтві, різьбі на дереві, розписах українців і молдаван ще донедавна можна було побачити мотив знаменитої трипільської спіралі, яка виникла, на думку Б. О. Рибаківа, з образу змії¹¹. Виразно видно зображення змії в спіральному орнаменті. Припускають, що на посудинах зображалися вужі — захисники хати, тому цей мотив, як магичний знак, зберігався в народній творчості. Спіральні мотиви в мистецтві молдаван зустрічаються в кераміці, різьбі на дереві та в розписах пасхальних яєць¹². В XVII ст. гуцульські різьбярі використовували цей мотив і в орнаменталіці скринь¹³.

В геометричному орнаменті зображення простого ромбу, ромбу з гачками, ромбу з подовженими краями, квадратів з профілюючими сторонами і кутками, косих хрестиків і трикутників є основними елементами селянського мистецтва. Стародавнє походження і символічне значення їх визначено в ряді досліджень. Так, зображення ромбу з гач-

¹ Див.: Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. 1—3.— М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958, с. 49.

² Див.: Пиотковский Р. Г. Молдавский язык и вопросы славяно-молдавских отношений в эпоху раннего средневековья.— Кишинев, 1951.

³ Див.: Рикман Э. А. К вопросу о славянских чертах в народной материальной культуре Молдавии.— Краткие сообщения Института материальной культуры.— М.: Изд-во АН СССР, 1954, вып. 56, с. 58.

⁴ Див.: Хинку И. Г. Молдавская народная керамика.— Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1969.

⁵ Див.: Златковская Т. Д. К вопросу об этнокультурных связях племен южнорусских степей и Балканского полуострова в эпоху бронзы.— Советская этнография, 1963, № 2.

⁶ Див.: Кривцова-Гракова О. А. Бессарабский клад.— В кн.: Труды Государственного исторического музея. Памятники культуры. Вып. I.— М., 1949.

⁷ Рикман Э. А. Художественные сокровища древней Молдавии.— Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1969, с. 58.

⁸ Див.: Зевина А., Родинин К. Изобразительное искусство Молдавии.— Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1965.

⁹ Див.: Итоги Всесоюзной переписи населения 1970 года. Т. IV.— М.: Статистика, 1973, с. 12.

¹⁰ Там же, с. 14.

¹¹ Див.: Рыбаков Б. А. Космология и мифология земледельцев неолита.— Советская археология, 1965, № 2, с. 36.

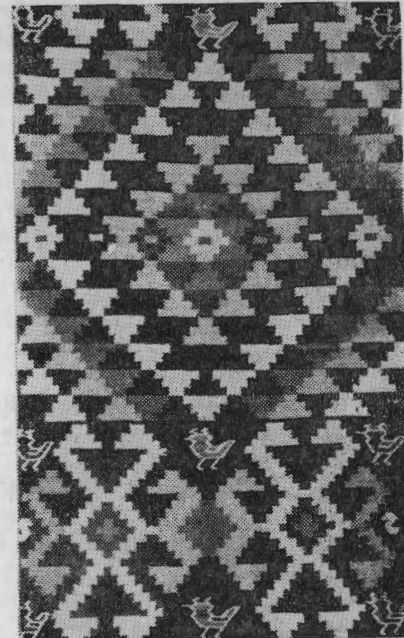
¹² Див.: Лившиц М. Я., Чаззе Л. Изобразительное искусство Молдавии.— Кишинев: Школа Советика, 1958, с. 138.

¹³ Див.: Westowski E. Die Möbel des rumänischen Bauerhauses in der Bukovina.— Wien, 1906, in. 1.

ками А. К. Амброз пов'язує з магією родючості¹⁴, на цей зв'язок вказує і В. А. Городцов¹⁵. Символи родючості широко розповсюджені в декорі народів, які займалися землеробством. Залежно від місця в різних композиціях фібул, пряжок, вишивках килимів він міг означати землю, рослину і жінку одночасно. На думку А. К. Амброза, трикутник і ромб означали «твердінь земну», шашковий ромб — знак землі, зораної для сівби, ромб з гачками — знак матері-Землі плодоносної¹⁶. До того часу, поки символи були божественними знаками, ромб, мабуть, був зрозумілий кожному і зображався при ритуальних діях¹⁷. У період середньовіччя його зв'язок з стародавніми культами забувся, і старий символ зазнав християнського переосмислення¹⁸. О. Ф. Лосев вважає, що геометричні символи у період середньовіччя поступово набули реліктового характеру і почали перетворюватися у звичайний орнамент, проте шанобливе ставлення до деяких стародавніх символів довго зберігалося у майстрів за традицією, хоч їх точний зміст забувся¹⁹. Використання ромбу з гачками і шахового ромбу в декорі жіночих головних уборів на території СРСР датується I—II століттями н. е. і з давніх часів існує в буковинських «намітках» і молдавських «штергарах», в жіночих головних уборах рушникового типу. Генетичний зв'язок сучасних мотивів народного мистецтва з елементами культури глибокої давнини встановив Б. О. Рибаків²⁰.

В народному мистецтві, особливо в різьбі на дереві і вишивках, багато стародавніх мотивів залишилися в різноманітних композиціях, хоч давно втратили символічне значення, цілком підкорившись законам художньої творчості. В процесі багатовікової трансформації за асоціацією ромби з гачками дістали назву «баранячі роги» або «гачки», а мотив косою хреста, який у слов'ян означав символ вогню, називався «метелики», «крижики» тощо²¹. Те ж саме відбулося з мотивом дерева, який пов'язують з «древом життя» або «древом пізнання». Зображення дерева бере початок від стародавніх міфологічних уявлень про «дерево», як втілення могутності й життєвих сил природи. Цей символ зустрічається в килимарстві Молдавії і України, зокрема, на Буковині килим із зображенням дерева датується 1835 роком. Витлумачення дерева тільки як біблійського образу є більш пізнім, коли з язичеських символів він перетворився на християнський²².

У вишивках і ткацтві поширений інший графічний малюнок «дерева життя» — композиція з ланцюжків і ромбів з гачками або чергування їх з простими ромбами. На думку А. К. Амброза, цей малюнок був відомий на Русі ще давніше, десь з XI ст.²³ Таке графічне зображення мотиву сприймається як умовний рисунок ряду дерев, розташованих на осі. Ці мотиви розповсюджені не тільки на Буковині і в Молда-



Молдавський килим кінця XIX — початку XX ст.
Село Тисовець Сторожинського району Чернівецької області.

Український килим початку XX ст. Хотинський район Чернівецької області.

вії, вони відомі й народам Балканського півострова²⁴. В рушниках і килимах Буковини й Молдавії вони дістали назву «ширінок».

Таким чином, у народному орнаменті українців і молдаван простежується єдиний процес трансформації найбільш стародавніх мотивів орнаменту і наявність східних мотивів, особливо у ткацтві і вишивках. Подібність орнаментальних мотивів у мистецтві двох сусідніх народів, проте, не можна пояснювати тільки культурними зв'язками і подібними формами господарства. Схожі мотиви орнаменту відомі не тільки у Молдавії і на Україні, вони зустрічаються у народів Східної і Південної Європи, Кавказу, Середньої Азії, Сибіру, рівень економічного і суспільного розвитку яких різний, а культурні зв'язки між ними мали місце тільки в окремих випадках.

Матеріали археологічних і етнографічних досліджень дають підстави говорити про те, що ці мотиви виникли в кераміці епохи неоліту і саме вони склали той орнаментальний фонд, завдяки якому утворився народний орнамент вишивки, ткацтва і художньої різьби. В інших видах прикладного мистецтва ці мотиви ускладнилися та урізноманітнилися, набули яскравого колориту, але зберегли свою первісну структуру і композиційні особливості. С. В. Іванов, аналізуючи подібні орнаментальні мотиви, прийшов до висновку, що єдиним можливим поясненням спільності орнаментального комплексу в різних народів віддалених регіонів є наявність у їхніх далеких предків спільної або схожої стародавньої основи орнаменту, успадкованого і розвинутого наступними поколіннями²⁵.

¹⁴ Див.: Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками»).— Советская археология, 1965, № 3, с. 16—18.

¹⁵ Див.: Городцов В. А. Дано-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве.— В кн.: Труды Государственного исторического музея. Вып. I.— М., 1926.

¹⁶ Див.: Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками»), с. 18.

¹⁷ Див.: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии.— М.: Учпедгиз, 1957.

¹⁸ Див.: Гольговский Н. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Т. II.— М., 1913, с. 3.

¹⁹ Див.: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии, с. 12—16.

²⁰ Див.: Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве.— Советская этнография, 1948, № 1.

²¹ Див.: Гоберман Д. Н. Ковры Молдавии.— Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1960, с. 50.

²² Див.: Аминарашвили Ш. Я. История грузинского искусства. Т. I.— М.: Искусство, 1963.

²³ Див.: Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа.— Советская археология, 1966, № 1.

²⁴ Див.: Амброз А. К. Дунайские элементы в раннесредневековой культуре Крыма (V—VII вв.).— Археологический сборник. Труды Государственного исторического музея. Вып. 40.— М., 1966.

²⁵ Див.: Иванов С. В. Орнаменты народов Сибири как исторический источник.— М.— Л.: Изд-во АН СССР, Ленинградское отделение, 1963, с. 464.

Орнаментальне мистецтво українців і молдаван склалося, як і в інших народів, внаслідок дивергенції простих первісних мотивів. Безкінечна своєрідність мотивів вторинного походження часто була результатом поєднання кількох первинних мотивів або додавання до них. Так, східчасті ромби і квадрати, восьмикутні зірки виникли з комбінації кутів, трикутників і зигзагів. Дальшим варіантом цих візерунків стали круглі й хрестоподібні розети криволінійних обрисів²⁶.

Спільна основа і більш-менш однакові шляхи виникнення складних орнаментальних форм привели до появи подібних мотивів навіть вторинного походження. Проте в орнаментальному мистецтві обох народів формувалися й самобутні риси, своєрідність яких виявилась у безкінечній кількості варіантів візерунків, різноманітності колориту і нових композицій. Народні майстри, творчо засвоюючи спадщину минулого, запозичали не тільки стародавні орнаментальні мотиви, але й колорит виробів своїх далеких предків. Наприклад, молдавські килимарники XVIII—XIX століть реалізували в ткацтві кольорову гаму кераміки XIV—XVII ст.²⁷, а українські гончарі XIX ст. у колористичному вирішенні своєї продукції брали за взірць кераміку Русі X ст.²⁸

Традиції мистецтва минулого завжди живили творчість народних майстрів. Художні принципи і методика, вироблені в процесі практики, передавалися з покоління в покоління. Тому для народного мистецтва, тісно пов'язаного з побутом, включаючи архітектуру, меблі, одяг, тканини, домашнє начиння, зброю і прикраси, — характерна спеціалізація, що приводить до високого ступеня майстерності.

Відзначаючи наявність спільних рис в українському і молдавському народному мистецтві, що виникли в процесі розвитку і взаємовпливу культур, зупинимося тільки на тих видах, де вони найбільш чітко виступають.

В культурній спадщині українського народу дерев'яна архітектура, яскраві зразки якої збереглися і досі, є вельми вагомим творчим досягненням. Це зрубні безкупольні храми Буковини XVI—XVIII ст. Дерев'яна архітектура Буковини протягом тривалого періоду розвитку виробила свій єдиний стиль²⁹. Дерев'яні храми Чернівців, Берегомета, Верхніх Станівців, Підвального, Шаривців, Романківців та інших сіл нагадують молдавські храми в Редеуцах і Арбаре. Рублені хати, наметові перекриття і тричастинне планування в них — аналогічні. Проте немає підстав відносити буковинські будови до молдавських, як це робить Д. М. Гоберман³⁰. Залишки зрубного храму XII ст. в селищі Мартинівці³¹, а також планування і об'єм безкупольних храмів у Лужанах (1453 р.) і Миколаївського в Чернівцях (1618 р.) підтверджують генетичний зв'язок дерев'яної архітектури з традиціями Давньої Русі. Буковинські майстри виявили в них рідкісну самостійність архітектурного мислення. Мабуть, аналогічні об'єми і планування дерев'яних українських і білоруських храмів мають єдині джерела походження з молдавськими кам'яними храмами, крім того, в них міг проявитися і взаємовплив культур.

У сільських житлах молдаван також спостерігається деякий вплив українського житлового будівництва, характерного для північних районів межиріччя. Як зрубні, так і каркасні будівлі прикрашалися різь-

²⁶ Див.: *Иванов С. В.* Орнаменты народов Сибири как исторический источник, с. 464.

²⁷ Див.: *Гоберман Д. Н.* Молдавские ковры.— Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1959.

²⁸ Див.: *Лащук Ю. П.* Косівська кераміка.— К.: Мистецтво, 1966.

²⁹ Див.: *Логвин Г. Н.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятники.— К.: Мистецтво, 1968.

³⁰ Див.: *Гоберман Д. Н.* Памятники молдавского деревянного зодчества на Буковине.— Этнография и искусствоведение Молдавии.— Кишинев: Штиинца, 1972.

³¹ Див.: *Чижова Л. Н.* Этнические особенности русского населения Молдавии.— Советская этнография, 1973, с. 33.

бою³². Ажурною або плоскою різьбою оздоблювали сволоки, причілки, галереї, фронтони, двері, віконні рами, карнизи і ріг дерев'яного будинку. В більшості випадків у цих орнаментах поєднуються давні геометричні мотиви — ромби, квадрати, розетки, зірки тощо. Речі хатнього вжитку орнаментовані тими самими мотивами плоскої або тригранно-в'їмчастої різьби: кварта, ложки, веретена, палиці, декоративні таріли.

Зовнішнє оформлення сучасних будинків значно багатше. Відкриті галереї «шапрони» замінені застакленими верандами з різьбленими рамами, а фасади будинків прикрашені геометричними, рослинними і зооморфними рисунками у Молдавії і на Буковині³³, а в Дніпропетровській, Одеській та Вінницькій областях і українці й молдавани розписують стіни будинків букетами або гірляндами квітів³⁴. Стиль і характер сучасних архітектурних прикрас у населення вказаних областей має спільні риси.

Інтер'єр традиційного житла молдаван значною мірою подібний до українського. Українці й молдавани в тричастинному будинку однаково оформляють другу, парадну кімнату — «велику хату» і «каса маре». Подібні риси в інтер'єрі населення прутсько-дністровського межиріччя відзначав що в XVII ст. П. Алепський, а потім О. Афанасьєв-Чужбинський, які звернули увагу на велику кількість килимів і вишивок, що прикрашали стіну, підлогу, ліжку і ліч в селянському будинку.³⁵ Килим вважався одним з найважливіших елементів інтер'єра. Коли килима не було, то стіни розписували, відтворюючи його композицію³⁶. Те ж саме можна сказати і про молдавський інтер'єр, в якому килим і нині є важливим елементом різноманітного декоративного комплексу, до якого входять рушники («миньштергуры») з вишитими або витканими візерунками, розписи стін і печей, кераміка і дерев'яні різьблені вироби.

Призначення і місце килима в інтер'єрі визначило його форму і композицію. Так, вузькі і довгі «налавники» і «ленчери», якими застеляють лавки, що стоять уздовж стін, орнаментуються мотивами геометричного або стилізованого орнаменту. Цей тип килимів має однобічну облямівку. Споріднені за формою і декором подільські «залавники» і «перитери», що мають витягнуті пропорції з горизонтальною орієнтацією мотивів вазонного типу, а гуцульські «верети» і молдавські «цоли» різняться тільки ритмом смуг. Великі, прямокутної форми «килими» і «резбої» з широкою облямівкою в Молдавії, на Полтавщині, Київщині й Тернопільщині мають однакову композицію і орнаментуються рослинними мотивами по вертикальній осі. За характером рисунка і ступенем стилізації мотивів велику подібність мають візерунки тернопільських і молдавських килимів³⁷. Ромбовидні мотиви, що часто зустрічаються в молдавських килимах, нагадують мотиви буковинських вишивок. Килимарство Буковини пов'язане з молдавським деякою спільністю традицій, особливо помітно це простежується у виробках окнянської школи В. Федоровича. Цей вплив бачимо і в килимах медальйонної композиції з квітчастими візерунками.

У повоєнні роки килимарство поповнилось сюжетно-тематичними композиціями, збагативши його ідейно і творчо. Нині їх виробництво

³² Див.: *Солманович М. Я.* Эволюция молдавского жилища.— КСИЭ. Вып. XXXIII.— М.: Изд-во АН СССР, 1960, с. 15.

³³ Див.: *Лившиц М., Хынку И.* Декор в народной архитектуре Молдавии.— Кишинев: Штиинца, 1971.

³⁴ Див.: *Наулко В. И.* Развитие межэтнических связей на Украине.— К.: Наукова думка, 1975.

³⁵ Див.: *Афанасьев-Чужбинский А.* Поездка в Южную Россию. Ч. II. Очерки Днестра.— СПб., 1863.

³⁶ Див.: *Зарембский А.* Подольские ковры.— В кн.: Народное искусство подольских украинцев.— Л., 1928, с. 23.

³⁷ Див.: *Жук А. К.* Українські народні килими.— К.: Наукова думка, 1966, табл. 52, 53, 54; *Гоберман Д. Н.* Молдавские ковры, табл. 7, 9, 34.

у республіках зосереджене на фабриках, що випускають найрізноманітніші побутові орнаментальні килими.

Не менш важлива роль в інтер'єрі відводиться декоративним рушникам («рушники» і «штергари») з тканими візерунками. Декоративними рушниками прикрашають передній куток («красний кут» і «свитиці»), а на Буковині — всю східну стінку парадної кімнати. Крім того, тут розвішують квіти, грона винограду, качани кукурудзи, колоски пшениці.

Декоративна кераміка — фляги, вази, глечики, тарілки і миски доповнюють насичену кольорову гаму інтер'єра. Українська і молдавська кераміка має давні традиції і багато спільного в оздобленні. Обмежена гама зелених, коричневих і синіх тонів, простий геометричний орнамент, а також соковиті рослинні візерунки та інші стильові особливості свідчать про близькість молдавської кераміки до українських виробів, особливо Галичини. Полив'яні кахлі з Кут із зображенням фігур рицарів, музикантів, воїнів і тварин знайшли широке розповсюдження в Молдавії³⁸.

Певний інтерес у дослідженні взаємовпливів у народному мистецтві українців і молдаван становить декоративне оформлення народного костюма. Художнє оформлення вишивкою, аплікацією, тканими візерунками в них аналогічні. В одязі молдаван та його оформленні відбилися тісні зв'язки з давньоруським, а пізніше — російським і українським одягом³⁹. У той же час «специфічність яскравого барвистого костюма молдаван безсумнівна, як і вплив його на український народний костюм, особливо в зоні змішаного розселення обох народів»⁴⁰.

Подібні елементи костюма часто мають спільний крій і декор. Комплекс жіночого одягу молдаван з одноплатовою незшитою спідницею («катринце») ідентичний з українською «горбаткою» у населення Буковини і Поділля. Цей комплекс зберігся на Буковині досі. Тунікоподібні сорочки з поликами подібні не тільки кроєм, а й характером художнього оформлення.

В тунікоподібних чоловічих сорочках геометричний візерунок розташовується вертикальними смугами на грудях, а також знизу на подолі й рукавах. В жіночих сорочках декор значно багатший; вишивкою оздоблюються всі груди до пояса, рукави від коміра до манжета. Сорочки з подібною композицією візерунка поширилися на Буковині в середині ХХ ст., проте буковинські вишивки відрізнялися від молдавських тим, що вони склалися з геометричних мотивів, але в повоєнні роки тут великомасштабні квіткові мотиви майже витіснили геометричні. В даний час тунікоподібна «руков'янка» з великими квітковими візерунками, розшита бісером або шовком стала традиційним елементом святкового костюма населення Буковини. На цих зразках можна простежити вплив яскравої і своєрідної вишивки Молдавії.

Другим типом є жіноча сорочка з суцільнокроєними рукавами, що з'єднуються плечовою уставкою. Круглий комір сорочки збирається на шнурок. Прикрашалися такі «зморшки» і «кемеше націонал» геометричними мотивами, розташованими на грудях у вигляді вертикальних смуг і на рукавах. Деталі орнаменту нагадують мотиви тканих орнаментів росіяні і білорусів, їх виникнення С. Григоров відносить до періоду Давньої Русі⁴¹. Молдавський вплив у буковинських вишивках спочатку виявився не в характері мотивів, а у використанні блискіток, бісеру і срібних ниток у традиційному геометричному орнаменті.

³⁸ Див.: Лившиц М., Чаззе Л. Изобразительное искусство Молдавии, с. 139.

³⁹ Див.: Зеленчук В. С. Основные типы традиционной молдавской народной одежды.— Этнография и искусство Молдавии.— Кишинев: Штиинца, 1972, с. 77.

⁴⁰ Наулко В. И. Развитие межэтнических связей на Украине, с. 253.

⁴¹ Див.: Григоров С. Народное искусство Бессарабии и Буковины.— Творчество, 1940, № 9, с. 2.

Поєднання різних матеріалів в одному візерунку не порушувало гармонії колориту, а підкреслювало значення вишивки на плечі.

Багаті традиції в оформленні чоловічих і особливо жіночих сорочок продовжують розвиватися в творчості сучасних вишивальниць. На Буковині, наприклад, заслужений майстер народної творчості П. Ф. Клим створила жіночу сорочку, в якій висока майстерність втілилася в традиційній формі композиційного розташування візерунка, техніці шиття і крою виробу. Робота П. Ф. Клим була відзначена золотою медаллю на виставці в Москві⁴².

Основний комплекс жіночого одягу складається з спідниці і сарафана. У Молдавії, Одеській області, на Поділлі й Буковині роозповсюджена спідниця своєрідного виду: прямокутний шмат вовняної тканини, яка закріплюється поясом. Незшиті спідниці («горбатки» і «катринце») мають єдину композиційну схему декору: вузькими смугами розшиваються тільки краї полотна, а центральна частина залишається не орнаментованою. Часто в «горбатках» вертикальні смуги заповнювалися найпростішими геометричними мотивами квадратів, косих хрестиків, трикутників, ромбів, але колорит українських горбаток, а особливо запасок, порівняно з молдавськими, більш насичений. У кінці ХІХ ст. характер орнаментативної помітно змінюється. Геометричні мотиви значно збільшилися в об'ємі, з'явилися візерунки, де традиційні смуги оздоблювалися рослинними мотивами, а в середині ХХ ст. поширилися мотиви квітів і виноградних грон, з яких компонувався суцільний килимовий візерунок. У зв'язку з цим кольорова гама значно збагатилася, але композиційна схема розташування узору залишилася попередньою.

У тканих поясах, що є невід'ємним атрибутом народного костюма — «крайках» і «бриу», а також «боярках» і «кинге», — традиційні геометричні узори виявилися найбільш сталими.

Плечовий одяг з овчини в районі Карпат — кожухи, кептарі та пьетоари — прикрашають аплікацією по шкірі і вишивкою. В молдавських безрукавках переважають квіткові візерунки, в гуцульських — геометричні. Крій і багате оздоблення безрукавок за композиційно-колористичним прийомом ідентичні. Романського впливу, як відзначає В. С. Зеленчук, у молдавському одязі майже немає⁴³.

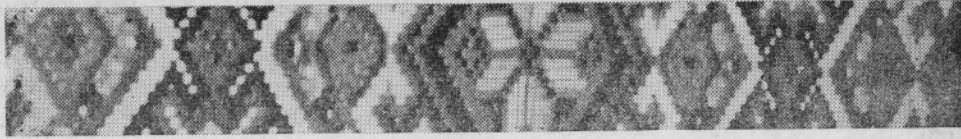
Таким чином, у художньому оформленні одягу орнаментальними візерунками, а також у крої багатьох компонентів народного костюма українців і молдаван простежується значна спільність, яка особливо яскраво проявляється в зонах суміжного проживання.

У культурі молдаван з давніх-давен простежуються спільні риси з культурою східнослов'янських народів, що зумовлено історичним розвитком цих народів. За роки Радянської влади з поширенням прогресивних рис побуту відбуваються процеси взаємозбагачення культур братніх народів, що сприяє їх дальшому етнічному зближенню. В умовах розвинутого соціалістичного суспільства процес інтеграції в галузі декоративно-прикладного мистецтва має естетичний характер і збагачує народну творчість досягненнями культури всього радянського народу.

Чернівці

⁴² Див.: Чернівецький краєзнавчий музей, інв. № 11921—VII—5310.

⁴³ Зеленчук В. С. Основные типы традиционной молдавской народной одежды, с. 77.



ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

ХУДОЖНЯ САМОДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФАКТОР ВИХОВАННЯ ВСЕБІЧНО РОЗВИНЕНОЇ ОСОБИСТОСТІ

За минуле шістдесятиріччя радянський народ досягнув визначних успіхів у створенні матеріально-технічної бази комунізму, удосконаленні громадських відносин і вихованні нової людини. «Ми добились чимало в поліпшенні матеріального добробуту радянського народу, — підкреслювалось у Звітній доповіді ЦК КПРС XXV з'їзду КПРС. — Ми будемо й далі послідовно розв'язувати це завдання. Необхідно, однак, щоб зростання матеріальних можливостей постійно супроводилося підвищенням ідейно-морального і культурного рівня людей»¹.

Однією з найефективніших форм залучення народних мас до культури і мистецтва є художня самодіяльність. Найважливіша її особливість полягає в тому, що вона є новою, історично зумовленою і можливою тільки за соціалізму формою прилучення людини до мистецтва.

Питання демократизації мистецтва, активної участі в ньому народних мас були в центрі діяльності партії з перших років Радянської влади. Про відрив переважної більшості народу від культури з гіркою говоров В. І. Ленін у бесіді з К. Цеткін восени 1920 року: «Чи повинні ми невеликій меншості підносити солодкі, витончені бісквіти, тоді як робітничі і селянські маси мають потребу в чорному хлібі?»². В. І. Ленін ставив завдання: мистецтво «...повинно входити своїм найглибшим корінням у саму товщу широких трудящих мас. Воно повинно бути зрозумілим цим масам, і вони повинні любити його»³.

Одним з яскравих проявів практичного втілення в житті ленінських ідей є широкий розвиток у нашій країні народної художньої творчості. Л. І. Брежнев на XXIV з'їзді КПРС зазначав: «Соціалізм не тільки відкрив трудящим масам широкий доступ до духовних цінностей, а й зробив їх безпосередніми творцями культури. Одне з свідчень цього — надзвичайний розмах художньої народної творчості»⁴.

Без самодіяльного мистецтва сьогодні вже неможливо уявити культурне життя країни. Досить сказати, що в 1975 році діяло понад 800 тисяч гуртків і колективів художньої самодіяльності, які об'єднували близько п'ятнадцяти мільйонів чоловік. Крім того, в дитячій художній самодіяльності було зайнято понад десять мільйонів школярів. Більше чотирьох тисяч колективів мають звання народних, багато з них удостоєні звання заслуженого. Колективи художньої самодіяльності поставили більше трьох мільйонів спектаклів і концертів, які відвідали понад 600 мільйонів осіб.

У кілька турів проходив I Всесоюзний фестиваль самодіяльної художньої творчості трудящих, присвячений 60-річчю Великого Жовтня. Під час цього фестивалю відбулися свята, творчі звіти, концерти, присвячені 30-річчю Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні. В районних, обласних і крайових центрах, столицях автономних і союзних республік були організовані свята військово-патріотичної пісні й музики про труд, дружбу народів СРСР, марші-паради духових оркестрів.

Тоді ж у всесоюзному огляді любительського кіномистецтва взяло участь понад 5 тисяч самодіяльних кіностудій з усіх союзних республік.

Більше тридцяти колективів художньої самодіяльності успішно виступали на міжнародних фестивалях і конкурсах, а також на фестивалі художньої самодіяльності соціалістичних країн, присвяченому 30-річчю Перемоги над фашизмом у НДР, ПНР і ЧССР, у першому фестивалі радянської пісні «Альоша» в Пловдиві тощо⁵.

Таким чином, марксистсько-ленінська концепція культурного розвитку, яка виходить з того, що тільки безпосередня участь у створенні духовних, як і матеріальних цінностей, дає змогу трудящим подолати відчуження від культури, знаходить переконливе підтвердження у широкому розмаху і високому мистецькому рівні самодіяльної художньої творчості.

«Досвідчені майстри керують колективами самодіяльності, літературними об'єднаннями, народними театрами, — відзначалось на XXV з'їзді КПРС. — Відбувається життєдайний процес збагачення мистецтва знанням життя і, з другого боку, дальшого прилучення багатомільйонних мас трудящих до цінностей культури»⁶.

Вперше в історії людства художня діяльність, як специфічно «взува» форма, в умовах розвинутого соціалізму стає масовим явищем. Тому виявлення соціальних передумов художньої самодіяльності дає можливість визначити ефективність впливу самодіяльної творчості на формування людини комуністичного суспільства.

Здатність відчувати красу і самій творити прекрасне притаманна людині майже на всіх стадіях суспільного розвитку. В процесі трудової діяльності в неї виникло чуття краси, виробилась потреба при створенні тієї чи іншої речі враховувати не тільки її утилітарну якість, але й естетичні властивості. Це дало змогу первісній людині почути в дзвіні тятиви лука перший музикальний звук, ступу для розмелювання зерна трансформувати в барабан, ритміку мови — в пісню, маски звірів — у перші театральні маски.

Розвиток і вдосконалення трудових навичок і дій як одних з перших видів активної взаємодії людини і природи приводить до вдосконалення людських художніх здібностей. «Тільки завдяки праці, — писав Ф. Енгельс, — завдяки пристосуванню до все нових операцій, завдяки передачі в спадщину досягнуто таким шляхом особливого розвитку мускулів, зв'язок і, за довші проміжки часу, також і кісток, і завдяки все новому застосуванню цих переданих у спадщину удосконалень до нових, дедалі складніших операцій, — тільки завдяки всьому цьому людська рука досягла того високого ступеня досконалості, на якому вона змогла, ніби чарівною силою, викликати до життя картини Рафаеля, статуї Торвальдсена, музику Паганіні»⁷.

Цей процес тривав довгий історичний період, перш ніж людина і її чуттєве сприйняття досягли певної досконалості та гармонійно поед-

¹ Матеріали XXV з'їзду КПРС.— К.: Політвидав України, 1976, с. 87.

² Ленін В. І. Про культуру і мистецтво.— К.: Політвидав України, 1957, с. 501.

³ Там же.

⁴ Матеріали XXIV з'їзду КПРС.— К.: Політвидав України, 1972, с. 102.

⁵ Див.: Ежегодник БСЭ.— М.: Советская энциклопедия, 1976, с. 94.

⁶ Матеріали XXV з'їзду КПРС, с. 89.

⁷ Енгельс Ф. Роль праці в процесі перетворення мавпи в людину.— Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. 20, 1965, с. 454—455.

налися в трудовому процесі. Спочатку людина використовувала «природні» знаряддя праці — палиці, каміння тощо. Це створювало передумови для виготовлення штучних знарядь та засобів виробництва. В цілому праця починається з виготовлення знарядь, — писав Ф. Енгельс. — Ні одна мавп'яча рука не виготовила будь-коли хоча б найгрубішого кам'яного ножа»⁸.

Використання природних знарядь праці перетворилося з випадкового на необхідне й ставало все більш визначальним фактором еволюції людини, внаслідок якої вона набувала здатності до природного сприйняття та оцінки своєї діяльності, а також навколишньої дійсності. До цього періоду становлення та розвитку людини відноситься і поява перших художніх творів. Досліджені пам'ятники історії свідчать про те, що вони мали переважно практичне призначення і були продовженням трудового процесу або тільки підготовкою до нього. У створенні певних художніх речей передбачався якийсь ритуал, що допомагав вдалому полюванню — такими були первісні танці. Численні факти з історії різних видів і жанрів мистецтва підтверджують важливе й визначальне значення праці у формуванні художнього чуття людини та, відповідно, її здібностей до художньої творчості.

Досить довгий час трудова й художня діяльність людини перепліталися і не були відірвані одна від одної до певної стадії суспільного розвитку, коли первіснообщинну організацію виробництва замінив суспільний поділ праці. Останній відіграв значну роль у розвитку людини і людського суспільства в цілому. Не випадково основоположники марксизму приділяли суспільному поділу праці велику увагу. «Поділ праці, — відзначали К. Маркс і Ф. Енгельс, — стає дійсним поділом тільки з того моменту, коли появляється поділ матеріальної і духовної праці»⁹.

Одним з видів духовного виробництва, що виділився внаслідок праці в самостійну галузь, було мистецтво. Таке виділення — об'єктивний і закономірний процес. Розвиток засобів виробництва, формування суспільно-економічних формацій, вдосконалення системи розподілу праці привели до відокремлення трудової і художньої діяльності, утилітарно-практичний підхід до продуктів виробництва вже превалює над художнім. Разом з поділом праці на матеріальну і духовну, людина втрачає свою цілісність. Здібність до художньої творчості, що історично склалася, не знаходить більше суспільного розвитку, і тепер художня діяльність стає суто справою професіоналів-одинаків. «Виняткова концентрація художнього таланту в окремих індивідах, — писали К. Маркс і Ф. Енгельс, — і зв'язане з цим придушення його в широкій масі є наслідок поділу праці»¹⁰.

З відокремленням мистецтва в професійну галузь виробництва починається процес відчуження широких народних мас від художньої діяльності. «...поділ праці робить можливим — більше того: дійсним, що духовна і матеріальна діяльність, насолода і праця, виробництво і споживання випадають на долю різних індивідів; добитися того, щоб вони не заходили одно з одним в суперечність, можливо тільки усунувши поділ праці»¹¹.

Отже, художня творчість є таким видом діяльності, який притаманний людині як родовий універсальній істоті. Розвиток первісної цілісності індивіда (а про таку цілісність у примітивній формі маємо всі підстави говорити) був перерваний появою суспільного поділу праці, що привів до формування часткового індивіда. Життя геніїв підтвер-

джує, якими великими потенціальними творчими можливостями володіє людина. Для виявлення і розвитку цих здібностей необхідні тільки відповідні суспільні умови.

Однією з найефективніших форм виховання всебічно розвинутої людини є масова художня самодіяльність. Вона виховує людину естетично, формує вміння створювати і насолоджуватися красою. Пробудити в людині митця — значить, примусити заговорити в ній творця, тому що людина виховує естетичний смак, здатність розуміти, бажати і створювати прекрасне. Естетичний смак — це прагнення до досконалості. Він є своєрідним могутнім чинником нашого духовного і практичного буття. Дістаючи насолоду від прекрасного у природі й мистецтві, людина розвиває свою власну суть, пізнає і стверджує себе як цілісну та універсальну особистість.

Ось чому в соціалістичному суспільстві так послідовно і рішуче постає питання про необхідність інтенсивного масового розвитку самодіяльної художньої творчості трудящих. Самодіяльність повинна сприяти значному зростанню питомої ваги мистецтва в житті суспільства, розумінню художніх творів. Здатність мистецтва відображати людську суть цілісно забезпечить йому завжди помітне місце в духовній культурі суспільства, місце тим відповідальніше, чим більшу потребу матиме суспільство у всебічно розвинутій особистості.

Науково-технічна революція в умовах розвинутого соціалізму полегшує працю і підвищує її продуктивність, постійно скорочує робочий час і, як наслідок, уже зараз звільняє і надалі більше вивільнятиме часу для всебічного духовного збагачення, для розкриття та застосування здібностей і талантів широких мас трудящих.

Проблемам розвитку самодіяльного мистецтва в нашій країні приділяється першорядне значення з боку державних і особливо громадських організацій, тому що в пробудженні та формуванні в людині митця, у вихованні любові до прекрасного велика роль належить художній самодіяльності. В цьому — головне її значення. Завдяки художній самодіяльності творчий естетичний елемент з особливою силою і повнотою входить у людське життя; те, чого не можна домогтися ніякими лекціями і брошурами, можна зробити завдяки безпосередній участі людини в процесі художньої творчості.

Художня творчість трудящих розвивається поряд з професійним мистецтвом, основною суспільною функцією якого є, як ще зазначив К. Маркс, створення публіки, «...яка розуміє мистецтво і здатна втішатися красою»¹². Разом з тим художня самодіяльність, маючи функціональну спільність з професійним мистецтвом, відрізняється від нього рядом специфічних рис.

Художня самодіяльність відіграє особливу роль у вихованні людини тому, що людина, беручи у ній участь, не тільки сприймає (нехай навіть досить активно), але і, наскільки дозволяють її здібності й вміння, створює мистецькі речі або бере участь у їх виконанні. В самодіяльності народ виступає в ролі не тільки об'єкта, але і суб'єкта мистецтва. При цьому художня самодіяльність давно вже не є тільки формою виявлення талантів і хисту. В самодіяльних колективах талановиті артисти-самородки творчо ростуть, удосконалюються, відкривають для себе таємниці майстерності.

Професійні майстри допомагають розвитку самодіяльності, збагачують і спрямовують її. Самодіяльне мистецтво, розвиваючись при підтримці й керівництві професійного, вбирає в себе його риси і, розвиваючись якісно, в свою чергу справляє благотворний вплив

⁸ Енгельс Ф. Роль праці в процесі перетворення мавпи в людину, с. 454.

⁹ Маркс К., Енгельс Ф. Німецька ідеологія.— Твори. Т. 3, с. 28—29.

¹⁰ Там же, с. 375.

¹¹ Там же, с. 29.

¹² Маркс К., Енгельс Ф.— Вступ (з економічних рукописів 1857—1858 років).— Твори. Т. 12, 1963, с. 676.

на професіональне, збагачує його. Зближення професіонального та самодіяльного мистецтва приводить до їх якісного зростання.

Розквіт художньої самодіяльності, в якій беруть участь мільйони людей нашої країни,—яскравий вияв великого творчого потенціалу радянського народу.

Величезне зростання самодіяльного мистецтва — це якісно новий ступінь у його розвитку, який, з одного боку, є результатом невтомної турботи Комуністичної партії і Радянської держави про естетичне виховання народу, розкриття в умовах нового суспільного ладу закладених у народі безмежних творчих здібностей, а з другого — фактором дальшого безперервного росту естетичної культури трудящих. Говорячи про роль художньої самодіяльності як форми розвитку естетичного начала в людині, про ту увагу і значення, яке надає КПРС розвитку масової художньої самодіяльності, український поет і вчений М. Т. Рильський сказав: «Ми б помилились, якби почали стверджувати, ніби самодіяльне мистецтво існує тільки в нас, у Радянському Союзі. Я бачив чудесні хорові і танцювальні колективи і в Польщі, і в Болгарії, і в Чехословаччині, і в Югославії. Так звані «фольклорні групи» на півдні Франції, в Провансі полонили мене непідробною грацією, простотою і чистотою виконання. Але та увага, та турбота, які приділяються в нас, в Радянському Союзі Комуністичною партією і Радянським урядом, дійсно дивні і небувалі. І це не може не дати своїх результатів: художня самодіяльність з кожним роком усе більше сприяє розвитку талантів...»¹³.

Художня самодіяльність залучає до активної творчості всіх бажаних, незалежно від ступеня обдарованості.

Яким би не було доступним у нашій країні професіональне мистецтво, не кожна талановита людина потрапляє в його сферу. Здібності можуть проявлятися, коли час для професіонального навчання вже минув, талановита людина може не стати на професіональний шлях через помилковий вибір професії в юності, з різних побутових причин, через інші захоплення. Художня самодіяльність допомагає не тільки усвідомити свої здібності, але й реалізувати їх, знайти їм конкретне втілення, що дає змогу водночас не залишати свою основну професію. До того ж художня самодіяльність не знає і вікових меж.

К. Маркс і Ф. Енгельс, звертаючи увагу на відчуження широких мас трудящих у класовому антагоністичному суспільстві від художньої творчості, писали, що тільки при комуністичній організації суспільства відпадає обмеженість людини: «В комуністичному суспільстві не існує живописців, існують лише люди, що займаються і живописом як одним із видів своєї діяльності»¹⁴.

Це не означає, безумовно, що професіональне мистецтво зникне, а його місце займе художня самодіяльність. Це означає інше — в комуністичному суспільстві людина матиме можливість всебічно розвиватися і займатися мистецтвом як одним з видів людської діяльності, що становлять у комплексі її цілісність. Тому в умовах соціалізму художня самодіяльність є засобом повернення людині природних універсальних якостей, що становлять її структуру і визначають всебічну суть.

Таким чином, художня самодіяльність, у залежності від розвитку нашого суспільства, відіграватиме у вихованні естетично розвинутої особистості значну роль. Повернення людині її природних універсальних якостей, виховання і розвиток її творчих начал складають одну з найважливіших суспільних функцій художньої самодіяльності.

Краматорськ
Донецької області

В. С. ЗУБОВ

¹³ Див.: Народна творчість та етнографія, 1962, № 1, с. 12—13.

¹⁴ Маркс К., Енгельс Ф. Німецька ідеологія, с. 375.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

НАРОДНІ ДжЕРЕЛА ПОЕМИ Т. Г. ШЕВЧЕНКА «МАР'ЯНА-ЧЕРНИЦЯ»

Важливе місце у творчості Т. Г. Шевченка, сто шістьдесят п'ять років з дня народження якого нещодавно минуло, належить образам народних співців, творців і носіїв мистецтва широких трудящих мас. Висвітлення генези та ідейно-мистецької функції цих образів має велике значення як для літературознавства, так і для фольклористики, оскільки, зокрема, допомагає глибше збагнути особливості творчості поета та її зв'язки з фольклором.

«Мар'яна-черниця» (1841) — третій твір Т. Г. Шевченка (після поеми «Тарасова ніч» і «Перебендя»), провідним персонажем якого є народний співець, хоч епізодичні образи кобзарів та лірників змальовані ще в цілому ряді творів поета. Поема привертає особливу увагу й тим, що постаті її головних героїв — Петруся і Мар'яни (як і Яреми та Оксани в «Гайдамаках») належать до числа найкращих у «Кобзарі» поетичних зображень представників трудящих мас, людей виняткового внутрішнього благородства, кохання і життя яких ніпочить жорстока соціальна дійсність. На особливостях змальовання образів поеми, як і загалом на всій її ідейно-художній структурі, яскраво позначився вплив народної поетичної творчості.

У шевченкознавчих дослідженнях, зокрема у монографічних працях про Т. Г. Шевченка сучасних радянських вчених, поема дістала заслужено високу оцінку. Кілька років тому з'явилось цікаве дослідження Ф. Вашука «Дві редакції поеми «Мар'яна-черниця», в якому, зокрема, є спостереження, що стосуються зв'язків цього твору з фольклором¹.

Основне завдання нашої статті — висвітлення народнопісенних джерел поеми «Мар'яна-черниця» і, зокрема, розгляд ідейно-естетичної функції змальованого в ній образу народного співця.

На початку 1841 р. в Петербурзі вийшов альманах «Ластівка», який підготував Є.

Гребінка. У його редагуванні певну участь брав і Т. Г. Шевченко. Він також опублікував тут кілька своїх творів. Отже, Шевченко, безперечно, добре був обізнаний із змістом альманаху, зокрема із поданими в ньому записами народних пісень.

З опублікованих у альманасі зразків фольклору привертає увагу насамперед народна пісня «Летів орел понад морем», яка, на нашу думку, могла послужити імпульсом для виникнення задуму поеми «Мар'яна-черниця».

Летів орел понад морем та й став голосити:
— Ой як мені убогому багату любити?
Не там щастя, бач, буває, де багаті люде,
Поберімося по-любові, то й щастя нам буде.
Ой ти, доле нещаслива, яка ти зрадлива?
Дала на час спізнатися, тепер розлучила.
Дай же мені годиноньку, нехай я милую
Стисну щиро за рученьку, хоч раз поцілую.
Будь здорова, дівчинонько, пора од'їжджати,
Пора мені, мое серце, тебе покидати.
Коню сивий, служи щиро та й не спотикайся,
А найшвидше до милої зо мною вертайся!²

Як бачимо, своїм лейтмотивом і навіть окремими художніми деталями пісня перегукується з поемою.

У цьому ж альманасі знаходимо і другу пісню, яка могла певною мірою вплинути на створення образів Мар'яни і Петра. Ось перші строфи пісні:

Та вже третій вечір
Як я дівчину бачив...
Вийди, вийди, дівчино!
Вийди, порадонько ти мою!
Ой рада б же вийти я,
Та невольенька моя,
Не пускає мене мати
Тим, що я молода;
Не пускає гуляти,
З тобою, серденько, стояти!³

Згадаємо ще одну пісню — «Ой пий, мати, тую воду», яка була опублікована 1836 року в збірці П. Я. Лукашевича «Малорусские и червонорусские народные думы и песни». У ній змальовано гострий морально-психологічний конфлікт дочки з матір'ю. Подібно до Мар'яни, дочка благає свою матір не губити її щастя:

— Ой пий, мати, тую воду, що я наносила,
Будь для того, мати, добра, що я полюбила.
— Ой не буду воду пити, буду розливати,
Мямо мене полюбила — буду розлучати!
— Не розливай, мати, води, бо тяжко носити,
Не розлучай мене з милим, не тобі з ним жити.

¹ Збірник праць двадцятої наукової шевченківської конференції. — К.: Наукова думка, 1973.

² Ластівка. — СПб., 1841, с. 348—349.

³ Там же, с. 343.

Тяжко, мати, тяжко, мати, із тим буде жити
 Ой як кого моє серце не хоче любити.
 Хоч бий, мати, хоч лай, мати,— то не
 розлюблюся,
 розлучуся.
 Лучче згину з горя бідна, ніж з ним
 розлучуся.⁴

Звичайно, перегук між наведеними тут піснями і поемою Т. Г. Шевченка не слід пояснювати виключно тільки можливим впливом на поета конкретних зразків фольклору. Як відомо, певна подібність між творами може з'явитися і незалежно від конкретних впливів. Але для нас тут важливо відзначити наявність аналогій у мотивах і образах поеми Т. Г. Шевченка і народних піснях, а також саму можливість впливу останніх на поета.

Слід підкреслити, що співзвучність поеми Т. Г. Шевченка з народними піснями полягає не тільки і не стільки в окремих конкретних поетичних нюансах і словесних аналогіях, наприклад, у щойно наведеній пісні: «Тяжко, мамо, тяжко, мамо», у поемі: «Тяжко мені. Тяжко, мамо»⁵, скільки в самій структурно-образній системі творів, у яких знайшло відображення однакове розуміння краси і правди.

Великий поет пристрастно боронив гідність жінки, відстоював право трудової людини на особисте щастя. І тут великий поет ішов від народної поезії, від моралі трудового люду; цього не могли не помітити найперші дослідники творчості Т. Шевченка. З цього приводу ще за життя поета журнал «Отечественные записки» писав, що Шевченко своїми творами вводить читачів «у свіжий, незіпсутий світ простого народу, що має в собі морально-благородні основи»⁶.

Серед ранніх ліричних віршів і поем Т. Шевченка «Мар'яна-черниця» — одні з особливо задушевних і емоційно наснажених творів. Оповідь у ній ведеться від імені народного співця-кобзаря. Але його голос — це значною мірою голос самого поета. Вже присвята поеми дорогій подрузі дитинства, прізвище якої лише ледь-ледь приховано за криптонімом — «Оксані К...ко. На пам'ять того, що давно минуло» — написано під певним впливом спогадів про свої особисті переживання.

Відомо, що великий поет через усе життя проніс у своєму серці світлий образ Оксани Коваленко — юної подруги колишнього підлітка-кріпака. З любов'ю і ніжністю згадує він пізніше «мою Оксаночку» у вірші «Не молилася за мене», не кажучи вже про багато інших творів. Оксана для Шевченка, як він говорить у поезії «Три літа», була його «зорею», його «доброю долею».

Тому хибними є міркування тих дослід-

ників, які намагалися взагалі заперечити будь-яке значення в житті і творчості Шевченка Оксани Коваленко. Йдеться, зокрема, про С. Балея, який вважав, що спогади поета про Оксану, подругу його дитячих років, не мали значення для появи даного циклу творів. С. Балея твердив, що ідеальний образ «любки виростав з бажань поета без замітнішої співучасті спомину Оксаночки»⁷. Про поему «Мар'яна-черниця» і конкретну присвяту дослідник у своїй книзі не згадав жодним словом.

Спогади про Оксану були незмінно дорогими для поета. Доказом цього є не тільки чудова присвята їй у поемі «Мар'яна-черниця», а й, певною мірою, те, що ім'я незабутньої подруги поет надав ряду героїнь своїх творів («Гайдамаки», «Слепая» та ін.).

Варто згадати і такий факт із біографії Т. Г. Шевченка. Уже після заслання, перебувши в рідне село Кирилівку (в 1859 р.), поет розпитував людей про «подругу дитячих літ Оксану Коваленко»⁸. Існує припущення про те, що навіть в останньому вірші «Чи не покинуть нам, небого» в словах — «Тебе, мов кралю, посаджу» Шевченко і в передсмертні хвилини згадував все ту ж «безталанну свою Оксаночку»⁹. Як слушно підкреслює сучасний дослідник поеми Ф. Ващук, «через все життя Шевченко проніс у своєму серці дорогий і трагічний образ своєї першої любові Оксани Коваленко. Ні роки, ні інші зустрічі не погасили відчуття болю втрати»¹⁰.

Очевидно, що долю героїні поеми «Мар'яна-черниця» Т. Г. Шевченко асоціативно пов'язував із долею Оксани. Звичайно, помилково б було в даному разі ототожнювати Мар'яну з її можливим прототипом, чи проводити пряму паралель між Петрусем та самим поетом, що стосується й інших творів, навіяних спогадами про першу любов малого Тараса до О. Коваленко. Скажімо, у вірші Шевченка «Ми вкупці колись росли» йдеться про долю «маленької кучерявої Оксани», яка стала покриткою і невідомо куди зникла. Але, як зауважує П. В. Жур, метричні книги і сповідні розписи кирилівської церкви свідчать про інше. В 1843 році, коли Шевченко приїздив до Кирилівки, Коваленко жила з сім'єю в Пединівці й мала двох дочок — трірічну Параску і дворічну Варвару. У вірші «Ми вкупці колись росли», як і в інших ліричних творах, поет змалював узагальнений образ дівчини, скривдженої панамі»¹¹.

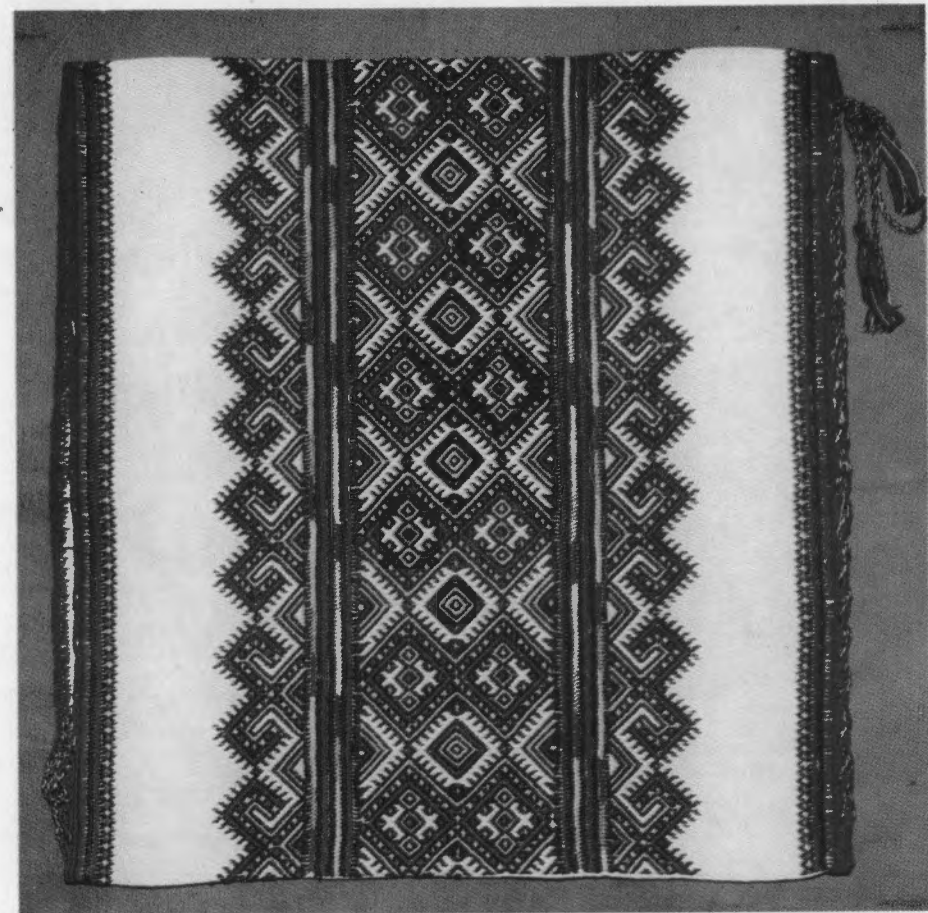
⁷ Балея С. З психології творчості Шевченка. — Львів: 1916, с. 44.

⁸ Косарик Дмитро. Життя і діяльність Тараса Григоровича Шевченка. Літературна хроніка. — К.: Радянський письменник, 1955, с. 209.

⁹ Багрий А. В. Т. Г. Шевченко в літературній обстановці. — Известия Азербайджанского государственного университета, т. 2—3. Общественные науки, 1925, с. 288.

¹⁰ Ващук Ф. Дві редакції поеми Шевченка «Мар'яна-черниця», с. 122.

¹¹ Шевченківський словник. Т. I, К.: 1976, с. 306.



Б. А. Мурій. Наволочка.
 Фрагмент. Вишивка.
 Тернопіль. 1978.
 Фоторепродукція А. К. Жука.



Я. І. Ромінецький. Вироби з рогожі.
 Тернопіль. 1978.
 Фоторепродукція С. М. Сльозка.

⁴ Малорусские и червонорусские народные думы и песни. — СПб., 1836, с. 78.

⁵ Шевченко Т. Г. Твори в шести томах. — К.: Наукова думка, 1963. — Т. I, с. 153. Далі посилання на це видання подаємо в тексті, зазначаючи в дужках лише том і сторінку.

⁶ «Кобзарь», соч. Т. Шевченко. — Отечественные записки. Т. 129, 1860, № 3, с. 50.



Є. М. Богач.
Декоративні тарілки.
Розпис на кераміці.
Київ. 1978.
Фотопропродукції С. М. Сльозка.

Під час роботи над поемою «Мар'яна-черниця» поет, мабуть, знав, що О. Кошталенко вийшла заміж за кріпака К. М. Сороку з Пединівки. Доля ж героїні поеми була дещо іншою. Правда, оскільки твір залишився незакінченим, про дальший її життєвий шлях можна лише здогадуватися з назви поеми. Мар'яна, мабуть, не захотіла одружитися з багатієм і пішла в черницю.

Вступ до поеми, який є віршованою присвятою Оксани К...ко, — це лірична, емоційно наснажена розповідь, що з'явилася при написанні варіанту поеми, який Шевченко надіслав Ол. Корсунові до м. Харкова для надрукування у альманасі «Сніп». У формі народнопісенного паралелізму у присвяті з'являється могутня сила вітру, який «лама дуби», «нагинає лозу і тополлю», з не менш неблаганною людською долею, яка «того лама, того нагинає». А звідси поет непомітно переходить до розповіді про свої роздуми над власним тяжким життям. Далі він звертається до Оксани з болючим запитанням:

Чи правда, Оксано? Чужа чорнобрива!
І ти не агадаєш того сироту,
Що в сирій свитині, бувало, щасливий,
Як побачить диво — твою красоту.
Кого ти без мови, без слова навчила
Очима, душею, серцем розмовлять.
З ким ти усміхалась, плакала, журилась,
Кому ти любила Петруся співать (I, 145).

Згадки про незабутнє дитинство, перші пориви серця звучать з надзвичайною ширістю, безпосередністю і проникливістю. Наступне звертання з подвійним риторичним окликом посилює і конкретизує почуття:

І ти не згадаєш. Оксано! Оксано!
А я й досі плачу, і досі журюсь,
Виливаю сльози на свою Мар'яну,
На тебе дивлюся, за тебе молюсь (I, 145)

Початок поеми — типова побутова картина зустрічі дівчатами старого співця-кобзаря у святковий день. Портрет співця передано кількома виразними рисами. Він уже не йде, а шкандибає босоніж, несучи латану торбину. Цього цілком досить, щоб читач пройнявся співчуттям до знедоленої людини. Його супроводить хлопчик-поводир, бездомний сирота. Глибоко співчутливо ставиться поет до «достоменного», справжнісінького «безталанного сина Катрусі».

У старечих грудях співця ятриться давня рана, яку він приховує від стороннього ока. Зав'язується розмова з дівчатами. Співць розповідає про кобзарські пісні, про страдницьку долю та не менш драматичну долю Мар'яни.

Серце Мар'яни заповнене любов'ю до Петра. Але мати хоче видати Мар'яну за багатого сотника. Скільки затамованого душевного страждання приховується в риторично-окличних запитальних звертаннях Мар'яни до матері? Вони типологічно споріднені з народною піснею «Летів орел понад морем»:

Тяжко мені. Тяжко, мамоч!
Нащо дала вроду?
Нащо брови змалювала,
Дала карі очі?

Ти все дала, тільки долі,
Долі дати не хочеш!
Нащо ж мене годувала?
Нащо доглядала?
Поки лиха я не знала,
Чом не заховала? (I, 153).

Послідовне повторення — «Тяжко мені. Тяжко, мамоч!» — посилює почуття нестерпного внутрішнього болю. Чотириразове повторення «нащо» в риторичних запитаннях — «нащо дала вроду?», «нащо брови змалювала?», «нащо мене годувала?», «нащо доглядала?» — створює інтонацію наростання почуттів до крайніх меж. Повторення висловів — «дала вроду», «дала карі очі» ще більше посилює поетичну аргументацію, а антитеза «тільки долі, долі дати не хочеш» створює враження гострого зіткнення і вибуху суперечливих емоцій.

Страждання надають мові героїні особливої емоційної виразності, пісенної широти. Це особливо ріднить творчість поета з українською народною піснею, яка відзначається великою ширістю і силою почуттів.

Другий розділ поеми розпочинається п'ятьма тематично спорідненими гумористичними піснями «перезв'янського» характеру, що їх співають п'яні придани — учасники весілля, що саме в цей час відбувалося в селі. Окремі рядки цих творів є вільною стилізацією народнопісенних мотивів. Слова цих пісень, що звучать різким контрастом до настроїв Мар'яни, вона сприймає як глумління над її коханням.

У наступній ліро-епічній розповіді кобзаря про тяжке життя Мар'яни помітне особливо глибоке хвилювання. При цьому остаточно з'ясовується, що Петрусеві доведеться розлучитися з Мар'яною і йти «шукати свою долю».

За високими горами,
За широкими степами.
На чужому полі (I, 155).

У другому розділі особливо чітко вимальовується монументальний образ народного співця-кобзаря. Простежуючи страдницьку долю свого героя, поет поступово заглиблюється в його душевно-емоційний світ.

Нестерпна мука співця особливо відчувається в його розповіді про останню зустріч закоханих, про те, як Петрусь з боєм звертався до коханої дівчини із запитаннями:

Чом ти не убога? Чом я не багатий?
Чому у мене коней вороних нема?
Не питала б мати, де ходиш гуляти,
З ким коли стояла. Питала б сама,
Сама свого серця; дала б йому волю
Любити, кого знає. Я б тебе сховав
Далеко! Далеко! Щоб ніхто не знав,
Щоб ніхто не бачив, де витає доля.
Моя доля, моє щастя —
Ти, моя Мар'яно!
Чом не ти в сирій свитині,
Чом я не в жупані? (I, 155).

Протестуючи проти соціальної нерівності як величезного зла, що стоїть на шляху до людського щастя, Шевченко тим самим прославляє благородні почуття представника трудящих, звеличує людину «з народних низів» Петруся, за долею якого

можна побачити і тернистий шлях сліпого кобзаря. Пристрасне юнацьке кохання і незламну вірність народний співець проносить через усе життя; при цьому він зберігає людську гідність, незважаючи на всі свої душевні страждання, старість і самотність, фізичне каліцтво і нестерпне суспільне становище.

Як і в поемі «Перебендя», Шевченко знову торкається важливої проблеми суспільної моралі — про становище народно-го співця в експлуататорському суспільстві.

Під тном ночую, з вітром розмовляю,
Соромляться люди у хату пустити
І привітати словом старого коляку (1, 154)

Прочитовані вище рядки з поеми Шевченка є поетичною самохарактеристикою народного співця і разом з тим своєрідною формою протесту проти соціального гніту, що позбавляв людину найелементарніших прав. Тут ми зустрічаємося не з традиційним романтичним конфліктом між митцем і юрбою, яка не розуміє свого співця, а з художнім реалістичним узагальненням, зображенням типового явища дійсності. Не тільки за часів Шевченка, а й пізніше в дожовтневий час доля народних співців-кобзарів була ніскільки не кращою. Одним із свідчень цього, зокрема, може бути архівний документ — лист Московського археологічного товариства до міністра Плеве (1903 р.), у якому так схарактеризоване становище народних співців на початку ХХ ст.: «Займаючи останнє місце в народі із-за своєї бідності й нездатності до землеробських та інших робіт, малоруські бандуристи стоять найвище щодо розвитку поетичних здібностей...»¹².

Щоб краще збагнути народноестетичні джерела репертуару і образу народного співця в поемі «Мар'яна-черниця», варто пригадати також свідчення про свої враження від зустрічей з кобзарями одного з кращих знавців українського народного епосу і поезії Т. Шевченка, російського художника Л. М. Жемчужникова. У своїх спогадах про перебування на Україні він багато уваги приділяє розповіді про народних співців. Л. М. Жемчужников високо цінив мистецтво кобзарів, особливо Остапа Вересая.

Зачарований мистецтвом цього видатного співця, Л. Жемчужников, зокрема, писав: «Бандурист був сповнений почуттями; він переривав спів, продовжував грати... Ці звуки металевих струн, які то переливалися, то переривалися, сильно діяли на серце, думка глибше проникала в душу і жива картина поставала перед очима»¹³. А при виконанні найемоційніших місць думи Остап заграє «з такою пристрасною, що мало не порвав струни...». «Він грав сумно, розривав мені душу на частини». «Суворе йо-

го обличчя виражало багато думок»¹⁴. Л. Жемчужников не забув зауважити і про те, як сільська жінка, що стояла під вікном хати, плакала, слухаючи кобзарську думу.

Другий розділ поеми композиційно побудований так, що пісенна розповідь про переживання закоханих Петруся і Мар'яни чергується з реалістичними картинками життя співця.

В останній чверті поеми особливо рельєфно відтворено морально-психологічний стан дівчини. Найважливішою художньо-стильовою особливістю цієї частини поеми є поєднання картин давноминулих подій із піснею-розповіддю кобзаря. На страждання коханої дівчини співець боляче реагує, роблячи нас наче свідками і співучасниками душевної драми.

Зображення душевного стану героїні доповнюється і завершується яскравим паралелізмом, зовнішніми картинками природи та лаконічними словами Мар'яни, які вона говорить своїй матері. Зовні тиха і лагідна, мова дівчини звучить, як вибух її душевного протесту проти насильства над людиною. Іван Франко мав цілковиту підставу сказати, що Шевченко, линучи всією своєю душею до принижених людей, які тяжко страждають, «добував із своєї кобзи найрівніших тонів», коли йшлося про жіночу долю. Великий каменярь підкреслював, що він не знає в світовій літературі іншого поета, — який би так самовіддано боронив права жінки, її «права на повне, чисто людське життя», як це робив Шевченко¹⁵.

Змальовуючи душевну драму юнака і дівчини, поет розкриває їхнє внутрішнє благогородство, незламність їхніх характерів. Пристрасні почуття і глибокі переживання героїв поеми, як і героїв народних пісень, стримується цнотливістю їх вольових натур. У боротьбі проти соціальної несправди вони не здригнулися перед найтяжчими випробуваннями.

У пісні кобзаря, зігрітій співчуттям до героїв твору, звучить гімн на честь закоханих сердець і разом з тим осуд всіх темних сил експлуататорського суспільства, що стоять на шляху до щастя людей. Вся пісенна оповідь народного митця виражає етичні і естетичні уподобання трудящих, вона є своєрідним художнім синтезом мрій і сподівань широких народних мас.

Поему «Мар'яна-черниця» Т. Г. Шевченко написав у період, коли вже намічався перехід поета від ранньої романтичної поезії до пізніших шедеврів реалістичного мистецтва слова. Її основний зміст не зводиться до викладу хай навіть і захоплюючої пісенно-драматичної історії про вірне кохання юнака і дівчини. Поема Шевченка — художнє відображення віковичної боротьби кращих представників антагоністичного суспільства за свою людську честь і гідність. І хоч який важкий шлях героїні

поеми, її мужня воля і людська гідність залишаються нездоланими. Тому цей твір (при всій драматичній гостроті його колізій і страдницькій долі героїв) звучить оптимістично-переможно, як і однотипні народні пісні.

Поема «Мар'яна-черниця» привернула до себе пильну увагу передових вчених і письменників ще в минулому столітті, хоч у їх руках був тільки чорновий варіант твору. Так, прогресивний французький учений Еміль Дюран, зокрема, писав: «Оця проста історія любові, яка траплялася тисячі разів у всі часи, у всіх країнах, оці роздуми кобзаря, який перериває свою розповідь, щоб висловити повчання слухачам, або щоб збентежитися самому при спогадах про свою минулу молодість, — все це сповнено високої поезії»¹⁶. З усіх творів великого поета Е. Дюран виділяє поему «Мар'яна-черниця» як найбільш видатний і великою мірою захоплюючий зразок української поезії. І тут він додає, що коли б Шевченко нічого більше

¹⁶ Т. Г. Шевченко в отзывах о нем иностранной печати. Составил и издал А. Т-ый. — Одеса, 1879, с. 47.

М. Ф. СУМЦОВ ЯК ЕТНОГРАФ

(до 125-річчя з дня народження)

В історії української етнографії помітне місце займає ім'я Миколи Федоровича Сумцова. Його наукова діяльність не обмежувалася етнографією; це був вчений з широким колом зацікавлень. Перу дослідника належать численні праці й розвідки з питань історії російської та української літератури, народної творчості, нариси з історії окремих губерній та повітів України, мистецтва, педагогіки. М. Сумцов написав ряд публіцистичних статей, в яких торкався питань освіти й культури населення України. Незважаючи на своє соціальне походження (він народився в дворянській сім'ї), близьке оточення, яке не могло не вплинути на формування світогляду вченого, він цікавився побутом трудящого люду, багато сил віддав його дослідженню. В особі М. Ф. Сумцова, як у дзеркалі, відбився рівень мислення тогочасного представника ліберально-буржуазного напрямку. Окремі праці дослідника з питань етнографії не мають соціальної спрямованості, не відбивають різко життєвих суперечностей.

Народився М. Ф. Сумцов 18 квітня 1854 року в Петербурзі. З дитячих років його життя тісно пов'язане із Слобожанщиною, зокрема, з Харковом. Одразу після закінчення 1875 року Харківського університету (1871 р. він здобув середню освіту в другій Харківській гімназії) М. Ф. Сумцова залишають у ньому для подальшого вдосконалення знань та наукової роботи. Через три роки він уже викладає

не написав, крім цієї поеми, то й тоді він став би видатним поетом.

Другий визначний знавець української народної пісенності, австрійський учений і письменник Карл-Еміль Француз, високо цінував творчість Шевченка, називаючи його видатним «співцем свободи» і великим ліриком¹⁷. У нарисі «Українці та їх співець» (1878 р.) Француз вперше в Західній Європі дав ґрунтовну розвідку про народність поезії Т. Шевченка, вказавши на її світове значення. Шевченко — поет «для всього цивілізованого людства... і як співець політичних свобод, і як поет кохання, і як епік, і як майстер надзвичайно художнього змалювання соціальних картин, залишається на рівні генія»¹⁸. Перенісши ціле море невимовних страждань, поет подарував нам «не сльози, а перлини»¹⁹, однією з яких є і поема «Мар'яна-черниця».

Черкаси.

А. І. БОНДАРЕНКО

¹⁷ Там же, с. 43.

¹⁸ Цитую за текстом післямови Дм. Наливайка до видання: Француз Карл-Еміль. За правду. Перекл. з німецької. — К., Дніпро, 1971, с. 344.

¹⁹ Т. Г. Шевченко в отзывах о нем иностранной печати, с. 53.

на історико-філологічному факультеті. З 1888 р. й до смерті (1922 р.) вчений працює тут професором і завідувачем кафедри.

2 жовтня 1905 р. Харківський університет і вся прогресивна громадськість урочисто відзначили 30-річчя наукової та педагогічної діяльності вченого. Цій події і присвячує брошуру колишній студент Сумцова, пізніше професор університету Е. К. Редін «Профессор Николай Федорович Сумцов». У короткій передмові, де подано стислу характеристику дослідника, зокрема говоритьсь: «Дійсно, основні праці проф. М. Ф. Сумцова, які користуються почесною популярністю не тільки в Росії, але й за кордоном, присвячені саме українській літературі — давній та сучасній, і потім малоруській поезії, пісням, казкам, замовлянням, думам тощо, і малоруській етнографії в широкому значенні цього слова»¹.

Так визначалася роль Сумцова в популяризації досягнень народної культури. Автор брошури подав перелік етнографічних праць, написаних вченим до 1905 р., зокрема таких, як дисертація «О свадебных обрядах, по преимуществу русских» (1881), праці «Хлеб в обрядах и песнях» (1885), «Очерки народного быта» (1902), «Из украинской старины» (1905), «Этнографическое изучение Екатеринославской губернии» (1905) та ряду суто інформативних

¹ Редин Е. К. Профессор Николай Федорович Сумцов. — Харків, 1906, с. 5. Детальніші відомості про життєвий шлях М. Ф. Сумцова див. у кн.: Історія Академії наук Української РСР. Кн. II. — К.: УРЕ, 1967, с. 431—432.

¹² Філіал Центрального державного історичного архіву УРСР, Харків. Фонд 746, спр. 380, арк. 2.

¹³ Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого. Выпуск второй. В крепостной деревне 1852—1857. — Ленинград, 1927, с. 76.

¹⁴ Там же, с. 76—80.

¹⁵ Франко І. Твори в двадцяти томах, т. 17, с. 93.



М. І. Стратілат. Портрет М. Ф. Сумцова.
Тущ, перо. Київ. 1979.

статей, що були опубліковані на сторінках енциклопедичного словника Брокгауза та Ефрона. Проте найвідомішою і найширшою щодо кількості висвітлених в ній питань є робота «Культурные переживания» (1889—1890 роки).

Перелічені період характеризують ужинок вченого за час з 1881 по 1905 р. До речі, з 1900 по 1905 рік ним було написано понад 90 робіт та розвідок, які Е. К. Редін погрупував за такими науковими темами: 1) історія літератури (російської, малоруської та загальної), 2) етнографія, 3) історія місцевого краю, 4) історія мистецтва, 5) педагогіка, 6) публіцистика.

Не без інтересу звертаємо увагу читача не тільки на широту наукових зацікавлень вченого, але й на те, що етнографічні відомості та розробки мають місце в розділах «История литературы» (стаття «Бытовая сторона «Энеиды» И. П. Котляревского»), «Российская история» (стаття «Из мрака к свету»), в розділі «История искусства» (стаття «Картины и рисунки Т. Г. Шевченко»), «К истории украинской иконописи»), в розділі «Публицистика» (стаття «Поэзия и проза сельской жизни»), «Университетский этнографический музей», «Крымские заметки», «Из Полтавских заметок», «О галицко-русских делах», «Сельские ясли», «О самообразовании»).

Розділ «Педагогика» також має для етнографів певну цінність. Ось чому статті, наукові розробки, подорожні враження, занотовані у вигляді нарисів і надруковані як публіцистичний матеріал з півдня України чи Полтавщини, — усі вони для етнографів становлять певне фактичне джерело для вивчення побуту населення названих територій. М. Ф. Сумцов постає перед нами людиною освіченою, яка активно працювала на ниві народознавчої науки, знала

історію виникнення, зародження етнографічних відомостей на нинішній території України. Перші такі повідомлення етнографічного характеру стосуються періоду Київської Русі, яку відвідували візантійські, арабські, грецькі письменники і мандрівники VI—X ст.

Вияткову цінність для з'ясування походження спільних рис у матеріальній та духовній культурі східних слов'ян мають літописні джерела XI—XIII ст., де знаходимо відомості про тогочасний побут населення, звичаї, закони, моральні принципи тощо. Насичена етнографічним матеріалом також літературна пам'ятка Київської Русі XII ст. «Слово о полку Ігоревім».

М. Ф. Сумцову був близький патріотичний заклик «Слова» до єднання, особливо перед загрозою чужеземного поневолення. Росіянин за походженням, М. Ф. Сумцов усім своїм життям, науковою та педагогічною працею довів братерську любов і повагу до українського народу. В численних наукових статтях та монографіях вчений змальовував його побут, культуру, адже усе своє життя він прожив на Україні. Він виїздив до ряду сіл і міст Слобожанщини, Полтавщини, півдня України. Поїздки збагатили його матеріалом про побут, розкрили перед ним естетичні обдаровання працелюбного, поетичного українського народу.

Корифей української літератури Г. Сковорода, І. Котляревський ще у кінці XVIII ст. широко використовували етнографічний матеріал у літературній творчості. Це і «Басни Харьковскія», «Разговор пяти путников о истинном щастии в жизни», «Енеїда», «Наталка Полтавка» та ін. Етнографія українського народу знайшла певне місце у творчості російських, польських, німецьких дослідників, письменників, поетів. Збирацьку й дослідницьку роботу на Україні в кінці XVIII ст. — поч. XIX ст. проводив Зоріан Долента Ходаковський. Пізніше в українській народознавчій науці з'явилися імена фольклористів та етнографів М. Цертелєва, М. Максимовича, І. Срезневського, П. Лукашенича, О. Бодяньського, В. Пассека, М. Номіса, А. Метліського, М. Маркевича, О. Марковича та інших. Водночас у Галичині виходять художні твори з широким висвітленням етнографічних матеріалів та наукові статті з питань народної культури М. Шашкевича, І. Вагилевича, Я. Головацького, К. Войцицького, Ж. Паула та інших.

Фактично збирати матеріал і публікувати етнографічні праці Микола Сумцов почав одночасно з Іваном Франком, тобто з кінця 70-х — початку 80-х років XIX ст. Таким чином, на ниві народознавчої науки Україна виступає як цілість і представлена багатьма вченими-етнографами, серед яких вирізняються імена І. Франка, В. Гнатюка, М. Сумцова. При цьому слід мати на увазі, що з погляду глибини наукового аналізу, методології, методу етнографічних досліджень роботи М. Ф. Сумцова поступаються перед працями не лише самого Івана Франка, а й усієї плеяди передових вчених Галичини кінця XIX — початку XX ст.

Свої етнографічні розробки М. Ф. Сумцов почав із статей «О славянских народных воззрениях на новорожденного ребенка», дисертації на звання магістра «О свадебных обрядах, преимущественно русских». Як згадував пізніше він сам у передмові до монографії «Хлеб в обрядах» і песнях», у цей період він також написав «Статьи о вечерних» в «Мире» 1881 р. (листопад) і статті «К истории малорусских свадебных обычаев» в «Киевской старине» 1883 р. (листопад) ².

Це був початковий період наукової діяльності видатного вченого в галузі науки взагалі. Слід відмітити характерні риси дослідника — вимогливість до своїх праць, твереза оцінка вичерпності обраної теми. Так, у згаданій передмові він зазначив, що поставлене перед собою завдання — з'ясування обрядового значення вживання хлібних виробів, визначення їх побутового, юридичного, а також релігійно-міфічного значення — певною мірою виконане. Але тут же вчений зауважує, що навіть таке об'ємне дослідження не могло вичерпати теми, оскільки, як він писав, на цю тему «матеріалу — море».

До цього ж періоду відноситься дослідження про писанки («Писанки», 1891 р.) — своєрідний вид живопису, який є нічим іншим, як виявом народного мистецького обдаровання, психології, взаємодії з оточуючим світом природи. Він, зокрема, містить інформацію, на основі якої певною мірою можна судити про деякі деталі матеріальної культури, заняття селянства.

Протягом 1889 і до 1890 рр. у журналі «Киевская старина» послідовно публікувалося велике за обсягом думок і об'ємом матеріалу етнографічне дослідження «Культурные переживания». Можна сперечатися відносно групування і послідовності викладу матеріалу, наукової глибини кожного повідомлення, але лишається безперечним той факт, що М. Сумцов поступово перейшов до історико-порівняльного методу в етнографії, який широко застосовує у наукових працях І. Франко.

У великому за обсягом дослідженні зачеплено такі цікаві питання, як вибір місця під нове поселення, обряди при закладці хати, історія житла, повага селян до землі, народні пояснення походження землі тощо. Розрізнені відомості знаходимо про селянський одяг східної частини України. Складається враження, що М. Ф. Сумцов писав про окремі деталі побуту тільки тому, що саме вони якимось чином потрапили у його поле зору. Наприклад, у монографії є розділи під назвою «Плахта», «Дерга», де автор засвідчував, що справжню плахту вже з 30-х років XIX ст. знайти по селах важко ³. Подані тут окремі відомості про одяг є для етнографа першоджерелом.

Зокрема, це стосується виготовлення плахтової тканини з набору матеріалів різ-

ного гатунку, розташування узору, сучасне застосування плахтової тканини, спосіб ношення. Етнографічні дані автор ілюструє матеріалами з відомих творів українських письменників, листів дописувачів.

Скупі відомості подано про дергу. Для дослідників одягу є цінними відомості про територіальне збереження плахти і дерги на кінець XIX ст. по всій Україні і про те, що їх замінили міщанські костюми, особливо в селах, розташованих поблизу промислових центрів чи залізниць.

В окремому повідомленні «Галаньци» дослідник з'ясував значення слова, яким називаються вузькі штани. При цьому розглядається етимологія слова, подаються деякі відомості з історії культури та побуту населення Галичини й Польщі.

У розділі під назвою «Обрядовое употребление хустки» М. Сумцов наводить порівняльні відомості з побуту не лише слов'янських народів, але й німців, афганців, монголів, а також матеріали з французьких казок.

При аналізі всіх цих матеріалів напрашується висновок, що відомості про український народний одяг уривчасті, вони не дають повного уявлення про комплекс, матеріал, крій, спосіб ношення, прикраси, утилітарну і естетичну функцію, не показано соціальну ознаку одягу.

Фрагментарно подаються відомості про домашні промисли та заняття селянства України. В роботі мова йде про виробництво кахлів, коцарство, чоботарство, малювання ікон, садівництво, чумацтво. Наведені дослідником дані за Павлом Алеським, який ще у 1653 р. засвідчив наявність у Києві в келіях Печерського монастиря різнокольорових кахлевих печей, лише розкривають один бік питання — побутування на Україні кахлів. Висновок Сумцова про існування кахлевого виробництва на території Київщини у XVII ст. і його високий технологічний та естетичний рівень «завис у повітрі». Кахлі могли бути завезеними з Росії, де на той час був досить високий рівень їх виробництва. Приклад використання кахлів на печах і камінах монастиря чи в будинках дворян і міщан, подані автором, не розкривають суті питання.

Зауваження, що «гончарне мистецтво досягло високого рівня розвитку відносно добору кольорів, вишуканості поливи, чіткості й оригінальності взорів» ⁴, має реальну основу. Вчений милується куманцями харківського виробу. Походження форми та назви українського куманця М. Ф. Сумцов виводить від грецьких виробів і давньогрецького слова «кума» тощо. Він також висловлює власні гіпотези щодо історії куманця взагалі.

Окремо розглянув дослідник домашній промисел, характерний для харків'ян, так званий коцарський. Коцарство об'єднувало в собі виробництво килимів та попон. Відомості про його існування відносяться до

² Сумцов Н. Ф. Хлеб в обрядах и песнях.— Харьков, 1885 (Передмова).

³ Див.: Сумцов Н. Ф. Культурные переживания.— Плахта. Дерга. Т. XXV, 1889, с. 486.

⁴ Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. Цветные кафельные изразцы.— Киевская старина. Т. XXIV, 1889, с. 676.

середини XVIII ст. Але, як і в повідомленні про куманці, у виробництві коців дослідник шукає аналогії з давньо-грецькими килимами. На підставі зібраного ним матеріалу з літературних джерел, дослідник твердить, що килими на Русі були відомі ще з IX—XII ст. Широкий розвиток килимарства на Україні він пояснює наявністю овечої вовни та природних рослинних барвників. Зокрема, наведено цікаву розповідь про вміння жінок добувати барвники з польових квітів.

Дослідник окремо зупиняється на характерному для України промислі — чумацтві. Поїздки «у Крим по сіль» чи «на Дон по рибу» спостерігалися в побуті українців, починаючи ще з другої половини XV ст.⁵; це один з видів заробітку, поширений і в XIX ст. Сумцов говорить про те, що раніше чумакували з заможних селян, і чумацька валка могла складатися з 20—50 пар волів, а за його часу цим промислом займалися бідніші верстви населення і в дорогу впряжалося 3—4 пари коней. Проте це не завжди було так. Відомо, що чумацтво з самого початку вважалося візницьким і торговельним промислом; у XIX ст. в руках чумаків зосереджувалося понад 50% солеторгівлі на Україні. Крім того, чумаки сприяли розвитку економіки краю, бо ввозили з України хліб, продукти сільськогосподарського виробництва і вироби місцевих промислів. І занепадо воно через те, що з'явилися на Україні машини — залізничний, водний транспорт.

М. Ф. Сумцов, наприклад, констатує, що опішчанці ранньою весною та взимку ввозили гончарні вироби⁶, а з інших міст чи сіл вивозили власного виробу колеса, вози, полотни тощо. Назад переважно поверталися з просолоною рибою і лише дехто із сілля, яку потім обмінювали на вироби домашнього господарства. Так підтримувалися в селах товарно-грошові відносини. Поступово із середовища чумаків виділилася заможна верхівка, на яку працювали заробітчани-чумаки. Класова диференціація торкнулася і цього соціального прошарку українського селянства, що в свою чергу вплинуло на занепад чумацтва, а в деяких місцевостях про нього лишилися тільки згадки.

Викликав у дослідника занепокоєння занепад садівництва. Відзначаючи таку рису характеру селян, як любов до живої природи, зокрема до рослин, він помилково вводить занепад садівництва, особливо розведення садів серед лісу, за рахунок розвитку різного роду промислових об'єктів та залізниць на Україні⁷.

⁵ Дет. див.: Слабеев І. С. З історії первісного нагромадження капіталу на Україні (Чумацький промисел і його роль у соціально-економічному розвитку України XVIII—першої половини XIX ст.). — К.: Наукова думка, 1964.

⁶ Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. Остатки чумацества. Т. XXV, с. 138.

⁷ Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. Садоводство у крестьян. Т. XXV, с. 124—127.

Кілька нотаток знаходимо з української народної іжі, народних музичних інструментів та з питань духовної культури — весілля, вірувань, забобонів тощо.

Таким чином, у «Культурних переживаннях» зібрано розрізнений фактаж з питань побуту і духовної культури українців, в основному зі Слобожанщини, подано деякі відомості з Полтавщини та Галичини, що використано як порівняльний матеріал, взятий з друкованих наукових, літературних творів та різнорідних трактатів чи подорожніх заміток.

У кінці роботи дослідник зауважив, що зібрав лише окремі етнографічні замітки. Він визнав, що сучасники-вчені висловили щодо його праці різні думки і по-різному оцінювали її. Про недоліки «Культурних переживань» говорить і сам автор, зауважуючи, що «розробка дрібниць повинна передувати вагомим науковим дослідженням, підготовляти для них матеріал і певною мірою висновки». У кінці праці подано систематичний та предметний покажчик, де згруповано видані на той час роботи з аналогічних тем.

Свої етнографічні праці М. Сумцов писав у прийнятій на той час манері накопичення етиографіями фактологічного матеріалу, не враховуючи наукового доробку І. Франка, В. Гнатюка.

М. Ф. Сумцов лишався на позиціях вченого — скрупульозного, чесного, активного збирача фольклорно-етнографічних матеріалів. Це засвідчують промови професорів Харківського університету, адреси установ на честь тридцятилітнього педагогічного та наукового ювілею вченого. Він був демократично настроєним, як висловився Д. І. Багалій, — доброзичливим і терпимим до людей та подій, улюбленцем студентів, людиною високої культури, широкого діапазону знань, зацікавленим, порядності та моральної чистоти. Усі ці особисті якості вплинули на те, що він користувався заслуженим авторитетом та любов'ю людей, колег по роботі в Харківському університеті, по всій Україні, Росії, за кордоном.

Ми повинні критично, в позиції марксистсько-ленінської методології оцінювати будь-яку спадщину, в тому числі і М. Ф. Сумцова, не забуваючи при цьому його значного наукового доробку не лише в галузі етнографії, але й літературознавства, фольклору, мистецтвознавства, педагогіки, публіцистики.

Ще за життя наукові та педагогічні здібності вченого, його праці, опубліковані в збірниках, енциклопедіях, періодичних виданнях Харкова, Києва, Львова, Москви, дістали визнання широких кіл громадськості. 1905 року М. Ф. Сумцова обирають членом-кореспондентом Петербурзької академії наук, з 1919 року дійсним членом ВУАН, багато років він був дійсним членом Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка, членом Чеської академії наук та ряду закордонних наукових товариств.

Велику увагу приділяв вчений і громад-

⁸ Там же. Pro domo sua. Т. XXXI, 1890, с. 66.

ській діяльності. Він активно сприяв тому, щоб Наукова рада Харківського університету присудила почесний ступінь доктора російської словесності І. Франку, багато зусиль доклали М. Ф. Сумцов для створення Харківської громадської бібліотеки (тепер бібліотека ім. В. Короленка), Історико-філологічного Товариства, в якому майже 20 років був секретарем, а з 1897 р. став його головою.

Варто відзначити, що, перебуваючи головою міської училищної Комісії, він звертав особливу увагу на якість викладання в Пушкінському училищі та міських школах, на поліпшення шкільних приміщень, пропагував введення в школах гарячих сніданків. З метою закріплення навчального матеріалу та розширення загального світогляду вчений вважав за потрібне створювати музеї та кабінети при цих закладах.

Діяльну участь брав він у XII та XIII археологічних з'їздах, де влаштувалися

ПОШУК НАРОДНОГО СТИЛЮ В АХІТЕКТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ О. Г. СЛАСТІОНА

Внесок художника Опанаса Георгійовича Сластіона в розвиток живопису й графіки, вивчення народних орнаментів і кобзарства, в педагогіку та становлення народних промислів здобув визнання в нашій мистецькій історіографії¹. Проте не відзначено ще один напрямок діяльності митця — архітектуру, без якої характеристика його творчості буде неповною. Лише в спеціальній монографії про художника є кілька рядків, присвячених його архітектурним інтересам, що не розкривають дійсного стану речей².

Як відомо, на початку XX ст. у вітчизняній архітектурі виник новий своєрідний напрямок — український народно-стильовий модерн. Він був представлений у будівлі Полтавського земства, зведеної у 1903—1908 роках архітектором В. Кричевським. Незабаром було споруджено ряд громадських і житлових будинків у цьому стилі в різних містах і селах нашої країни, всього в дореволюційний час — понад 350, а проектів розроблено значно більше. Серед архітекторів, що захопились новим напрямком, були В. Кричевський, Е. Сердюк, І. Левинський, О. Лушпинський, І. Труба, І. Якубович, П. Фетисов, С. Тимошенко, К. Жуков, В. та Е. Нагірні, Я. Пономаренко, В. Коробцев, Н. Шехонін, Д. Дяченко, Ф. Шумов, В. Троценко, а також О. Сластіон й інші. Матеріали старої пре-

¹ Див.: Українська Радянська Енциклопедія. Т. 13. — К.: Академія наук УРСР, 1963, с. 236; Історія українського мистецтва. Т. 4, кн. 2. — К.: Академія наук УРСР, 1970; с. 140, 266; Словник художників України. — К.: Мистецтво, 1973, с. 212.

² Див.: Аббасов А. М. Опанас Сластіон. — К.: Мистецтво, 1973, с. 54.

етнографічні виставки, які пізніше й поклали початок етнографічному музеєві при Харківському університеті. Обрання вченого дійсним членом Московського археологічного товариства, Полтавської, Чернігівської, Воронежської архівних комісії, членом Чеського етнографічного товариства у Празі розширили наукові зв'язки Сумцова; він був співробітником таких громадських організацій, як «Общество попечения о нуждающихся учащихся в низших классах» та ради харківського відділу глухонімних.

Підсумовуючи заслуги М. Ф. Сумцова перед вітчизняною наукою, перед людьми, ми відаємо належне його яскравій особистості вченого-громадянина, який, зокрема, зробив вагомий внесок у розвиток української доживотної етнографії.

Київ

В. А. МАЛАНЧУК

си, архівні документи, спогади сучасників, обстеження будинків, що збереглися, дають можливість хоча б частково визначити творчий внесок митця в архітектуру.

Вже у 80—90-і роки XIX століття О. Г. Сластіон зацікавився архітектурою. Повернувшись на батьківщину після навчання в Петербурзькій академії мистецтв, художник замальовує давні будинки. Його графічні малюнки і нині становлять цінність як документи архітектури і мистецтва. В композиції славнозвісних ілюстрацій до «Гайдамаків» та багатьох малярських творів митця також введені елементи архітектури, що відзначаються досконалістю і глибоким розумінням природи конструкцій і архітектурних форм. Вивчення народної творчості, зокрема орнаменту гачтувань, кераміки, різьблення і ліплення — все це підводило художника до розуміння проявів народного в архітектурі. Його висновки про застосування народної орнаменталі ввійшли у доповідь, яку художник прочитав на Кустарному з'їзді в Полтаві (1901 р.). З часом вони були використані в навчальних програмах Миргородської художньо-промислової школи³. Завдяки ентузіазму О. Сластіона були підготовлені й видані альбоми орнаментів Полтавського земства. Це сприяло створенню атмосфери для появи народного напрямку сучасної архітектури.

Про ці зацікавлення художника знала мистецька громадськість. У 1902 році М. Коцюбинський у листі до Д. Яворницького просив його допомогти інженеріві І. Якубовичу у вивченні вітчизняної архітектури. Д. Яворницький порадив звернутися саме до О. Сластіона за консультацією з цього питання⁴.

³ Див.: Сластіон А. Съезд художников по изданию народного орнамента. — Археологическая летопись Южной России, 1903, № 1, с. 47.

⁴ Див.: Шубравська М. М. Д. І. Яворницький. — К.: Наукова думка, 1972, с. 80, 82.



Будинок Кредитно-споживчого товариства в с. Хомуці Полтавської області. 1912—1913. Реконструкція загального вигляду за обміром та архівними фотографіями.

Відомо також, що О. Сластіон першим серед вітчизняних митців зробив спробу відродити самотні напрямки у вітчизняній архітектурі новітніх часів, що ґрунтувався на розвитку традицій народного будівництва. Близько 1893 року О. Сластіон створює свій перший проект житлового будинку для заможної сім'ї. На жаль, сам проект не зберігся, залишився тільки його короткий опис, поданий в газеті: будинок мав бути великим, із залогом, баштами, ганком, шестикутними входними дверима, монументальним написом над ними. Проте цей проект не було реалізовано через те, що поміщики-реакціонери злякалися народного стилю в архітектурі і відмовились будувати, не підтримали народження нового напрямку, який міг бути започаткований на ціле десятиліття раніше, ніж це сталося в 1903 році⁵.

Все життя О. Сластіон вивчав народну творчість, орнаментку і архітектуру, розширюючи знання про рідне мистецтво, сприяючи його розвитку. На творчі уподобання митця вплинули пошуки в галузі архітектури і розвитку народного мистецтва, що їх проводили російські художники в створених ними центрах Абрамцево і Талашкіно. Твори В. Поленова, В. Васнецова, С. Малютіна, Е. Поленової, В. Покровського, Ф. Шехтеля та інших стали прикладом і для українських митців. Влітку 1903 року під час конкурсу проектів будинку Полтавського земства художник виступає із досить чіткими тезами відродження нової вітчизняної архітектури. На сторінках «Полтавського вестника» і в київських журналах друкуються статті О. Сластіона про шляхи розвитку вітчизняного будівництва. Тоді він скаже: «Немає в світі жодної культури, яка б ґрунтувалася на запереченні творчого духу свого народу»⁶. Гли-

⁵ Див.: Лікарні, амбулаторії, будинки для лікарів... — Рада, 1913, 8.Х, с. 3.

⁶ Археологическая летопись Южной России, 1903, № 3—4, с. 237.

боку розуміючи застійні явища в тогочасній архітектурі, що особливо яскраво проявилися в таких явищах як еkleктизм, стилізаторство, академізм, художник закликає митців покинути одвічні наслідування, запозичення чужих зразків, а натомість самостійно розвивати творчість, що впливає в місцевих умовах життя, клімату, побутових, етнічних традицій. Він стверджує, що основні елементи архітектури можуть бути навіть старими, але трактування цих основ буде вічно новим⁷. Художник вказує на існуючі традиції народної архітектури, накреслює новітній шлях їх розвитку, агітує за переосмислення здобутків народного гончарства і за створення на його основі нової архітектурно-будівельної та художньо-оздоблювальної кераміки, мозаїки, майоліки, навіть обґрунтовує реальність своїх пропозицій в економічній і технологічній сторі.

Художник висуває шість принципів, які, на його думку, характеризують традиції української народної архітектури, що можуть бути покладені в основу новітнього вітчизняного народно-стильового напрямку: шестикутні трапецієвої форми дверні й віконні пройоми; пройоми у вигляді трьохцентрових (коробових) арок; чотирихвильні дахи у вигляді наметів, призм, пірамід; заломні на дахах; галереї, піддашки на будинках; колонок, що мають звивисту, кручену (спіралевидну) форму. Незважаючи на певну суперечність цих принципів, вони були першою спробою створення чіткої сформульованої, нехай навіть далеко неповної й певною мірою обмеженої, пластичної формули, якою розпочалося створення теорії місцевої архітектури народно-го стилю.

Пolemічні статті О. Сластіона стали першими теоретичними працями про народно-

⁷ Див.: Сластіон А. Г. Существует ли южнорусский стиль. — Киевская старина, 1903, № 7—9, т. 82, с. 5.



Будинок Сільськогосподарського товариства у с. Устивиці Полтавської області. Реконструкція загального вигляду за обміром та архівними фотографіями.

стильову архітектуру. Виступи художника, що вражали сміливістю думки, образністю і переконаністю, не могли не вплинути на журі, яке присудило перше місце проектів В. Кричевського, відкриваючи цим шлях до створення першого пам'ятника архітектури українського народно-стильового модерну — величного і мальовничого будинку Полтавського земства. Цей внесок О. Сластіона, на жаль, лишився непоміченим істориками мистецтва, згадав про нього лише Г. Хоткевич⁸.

Постійне вивчення творів народного мистецтва, турбота про розвиток народних промислів на Полтавщині стали, поряд з художньою творчістю і педагогікою, основними для митця. О. Сластіон увійшов до складу багатьох комісій земства, які займалися розвитком народних промислів. У 1901 році на першому кустарному з'їзді Полтавщини він зробив доповідь «Про підвищення художнього елемента в кустарних виробках»⁹, а наступного року на другому з'їзді прочитав розвідку «Про південно-російський історичний та сучасний орнамент, його створення, розквіт і занепад». Тоді ж було затверджено план видання альбомів, куди повинні були ввійти зразки тканини, гаптування, гончарних виробів, різьблення на дереві, карбування, штихарства¹⁰. У березні 1903 року відбулася ще

одна нарада, яка обговорила можливість видання альбома орнаментів, зокрема план видання першого з них подав О. Сластіон, де поставив вимоги осучаснення орнаменту¹¹. Через кілька років альбом орнаментів було видано¹², а за ним ще кілька інших альбомів.

У лютому 1909 року в Києві відбувається Друга кустарна виставка, на якій, поряд з іншими художниками, О. Сластіон не тільки експонує свої твори в техніці карбування, оксидування та інкрустування різнобарвним камінням, за які йому присуджують срібну медаль¹³, але також працює над проектами, за якими споруджуються кіоски¹⁴. Він виступає як збирач і дослідник творів народного мистецтва, організатор кустарних промислів, художник та архітектор.

Наприкінці першого десятиліття ХХ століття у Миргороді за проектом О. Сластіона споруджують дім лікаря Рубцова. Цей невеликий цегляний дім складався з житлових кімнат сім'ї лікаря, що знаходилися на першому поверсі та в мансарді, а також приймальних покоїв для хворих, розміше-

¹¹ Див.: Сластіон А. Второе совещание по изданию альбома малорусского орнамента. — Археологическая летопись Южной России, 1903, № 2, с. 121.

¹² Див.: Мотивы малороссийского орнамента. — Полтава: Издание Полтавского губернского земства, 1907.

¹³ Див.: Медаль за мистецькі вироби. — Рідний край, 1909, № 27, с. 10—11.

¹⁴ Див.: До Київської кустарної виставки. — Рада, 1909, 13.II, с. 3.

⁸ Див.: Хоткевич Г. Земський дім у Полтаві. — Артистичний вісник, 1905, № 9—10, с. 141—144.

⁹ Див.: Сластіон А. Съезд художников по изданию народного орнамента, с. 47.

¹⁰ Див.: Там же.



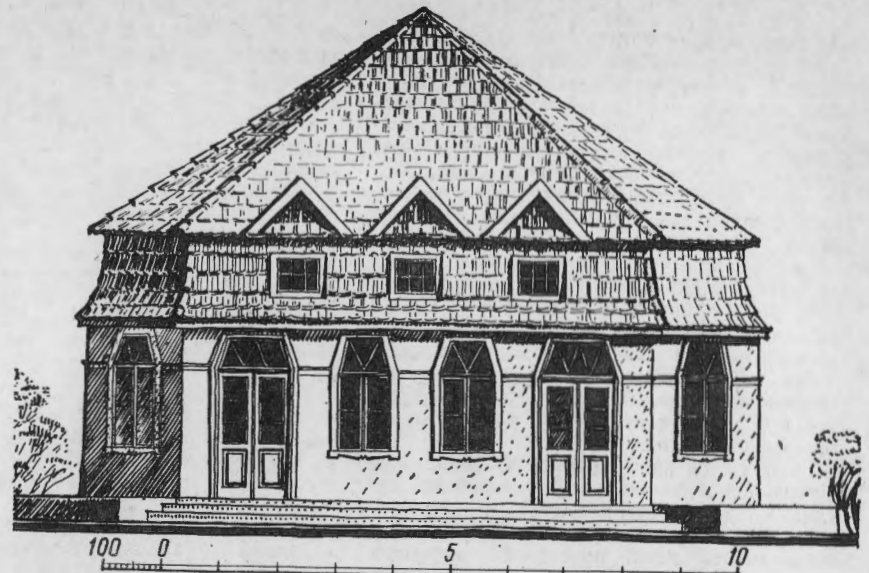
Будинок Кредитно-кооперативного товариства у с. Великих Сорочинцях Полтавської області. 1913—1914. Реконструкція загального вигляду за архітектурними фотографіями.

них у другій половині дому. Просте і чітке планування приміщень, раціональна конструктивна схема вилились в ясні зовнішні архітектурні форми. Цегляні стіни були оздоблені лопатками і деталями наличників і карнизів у класичному стилі, над якими здіймався високий дах мансарди. Причолок мав високий і красивий фронтон, розчленований пілястрами, карнизами, дашками, вікнами, різними за формою і величиноюю. Їм ньому досить цікаво поєдналися мотиви народні й класичні, він нагадував фронтони народних жител Чехії. В архітектурі будинку помітним був пошук художника.

В 1910 році на замовлення сільської громади села Устивиці О. Сластіон проектує будинок сільськогосподарського позичкового товариства, що тоді ж і був споруджений. Влітку 1912 року автором цих рядків вдалося обміряти залишки будинку, що раніше використовувався під клуб. На підставі обмірів, старих малюнків і фотознімків вдалося відтворити загальний вигляд будинку. Це був одноповерховий неширокий корпус з операційним залом, конторою, приміщенням для машин і реманенту та кімнатою для сторожа. Корисна площа його складала близько 150 кв. м. Будинок був витягнутий уздовж вулиці, високий дах, накритий сіро-блакитною черепицею, увінчувався башточкою, яка підкреслювала головний вхід. Завдяки введенню в композицію будинку башточки, на шпиль якої були підняті сільськогосподарські символи — коса і граблі, ця напівгосподарська споруда мала активний силует, що збагачував загальний вигляд села. Основну конструкцію будови складав дерев'яний каркас, що заповнювався кострицею і соломою і заливався вапном. Архітектурні форми відзна-

чалися доцільністю і простотою, не мали декоративних прикрас. Це був один з небагатьох прикладів раціоналістичної архітектури села початку ХХ століття. Особливої уваги заслуговує зображення на шпиль башточки коси і грабелі як символів нового життя. Згадаймо, що в дореволюційні часи будинки прикрашали двоголові царські орли, що символізували міць самодержавної імперії, або хрести — знаки духовного закріпачення народу клерикалами. Знаряддя праці, підняті на шпиль сільського будинку, знаменували настання нової доби.

Для села Великої Вагачки в 1911 році О. Сластіон запропонував будинок Споживчого товариства. Одноповерховий цегляний дім мав операційно-торговельний зал, дві комори і допоміжне приміщення. Корисна площа будинку становила близько 111 кв. м. Об'ємна композиція будинку була досить простою: паралелепіпед, накритий пірамідальним дахом із залом, та невеличкою башточкою над головним входом, що мала на шпиль залізного лелеку. Двері й вікна на головному фасаді були шестикутної форми, фланковані широкими лопатками з хрещатими цегляними прикрасами та фризом, декорованим своєрідним цегляним меандром. Будинок назвав неодноразових перебудов, тепер у ньому розмістилася меблево-господарча крамниця. На підставі обмірів та свідчень одного з майстрів, що будували дім, вдалося відтворити його вигляд. У цьому будинку О. Сластіон знайшов характерні цегляні прикраси, які пізніше ввійдуть до композицій багатьох його будинків, зокрема шкіл і лікарень. Художник активно включився у справу створення нових типів громадських будівель для села, які найчастіше поєднували функції ус-



Головний фасад лікарні у Миргороді. 1916—1917. Реконструкція за обміром автора статті.

танови і клубу. В цих об'єктах новаторство функціональне ставало підставою для новаторства пластичного.

В 1912—1913 роках О. Сластіон керує роботою земського інженера М. Єлагіна, який розробляє проект будинку Кредитно-споживчого товариства села Хомутця. В цій цегляній будові, накритій високим черепичним дахом, було виявлено три композиційні об'єми: в лівому крилі знаходився зал засідань і вистав, посередині — вестибюль і службові приміщення товариства, а в правому — бібліотека. Архітектура будинку відзначається функціональною і композиційною чіткістю. Авторні далеко відходять від обрисів звичайної сільської хати і не наближаються до стилю казенного будівництва, що було притаманне земствам, а створюють новий зразок громадської сільської споруди, в якій поєднується традиційне і нове.

На стиль сільської архітектури починає впливати міське будівництво, в якому вже проростали зерна раціоналізму з приматом функції та конструкції. Прикладом саме такого новаторського пошуку в творчості О. Сластіона є будинок Кредитно-кооперативного товариства села Великих Сорочинців. Він стояв у центрі села неподалік від майдану, де відбулися революційні події 1905 року, відомі під назвою Сорочинської трагедії. Поблизу знаходився пам'ятник М. Гоголю, роботи скульптора І. Гінзбурга, а трохи далі на високому березі Псла висока Преображенська церква, збудована Данилом Апостолом — визначна пам'ятка XVIII ст. Будинок був поділений на зал засідань зі сценою, службові приміщення товариства, фойє, вестибюль, помешкання для сторожа, а на другому поверсі знаходилася бібліотека і клубні кімнати. Торцевий головний фасад з великим

шестикутним порталом виходив на вулицю. Будинок також мав башту, в якій сходили вели на другий поверх. Асиметрична композиція об'ємів відзначалася органічністю і ясністю. Будинок був зруйнований під час Великої Вітчизняної війни. За допомогою вчителів села Є. Ішменецької та О. Марійченко нам пощастило знайти фотографію цієї будови і на підставі зібраних даних відтворити її вигляд¹⁵.

Значною архітектурною темою для О. Сластіона стають сільські школи, які тоді почало будувати земство. З часу першої російської революції 1905 року посилюється демократичні тенденції. Українська письменниця О. Пчілка висловлювала думку про необхідність спорудження сільських шкіл в архітектурних формах народного стилю¹⁶. Перші такі школи збудовано лише в 1909—1910 роках у селах Лохвицького повіту за проектами земських будівельників, якими керував О. Сластіон.

У 1912—1913 роках О. Сластіон створює кілька проектів земських шкіл для Полтавщини, що експонувалися на Всеросійській виставці 1913 році в Києві, а в 1914 році — на другій виставці художньо-архітектурного відділу Харківського літературно-художнього гуртка¹⁷. Це одноповерхові дерев'яні будинки, обкладені цеглою, з чітким зонуванням навчальних і допоміжних приміщень. Великі шестикутні ві-

¹⁵ Див.: Чепелик В. Архітектурна творчість О. Г. Сластіона. — Прапор перемоги, 1972, 20.VII.

¹⁶ Див.: О. П. До Полтавського земства. — Рідний край, 1909, № 48, с. 7—8.

¹⁷ Див.: Каталог 2-ої виставки Українського художественно-архітектурного відділа Харківського літературно-художественного кружка. — Харків, 1914, с. 9.

кна мали давати багато світла, розкладні дерев'яні перегородки дозволяли, в разі потреби, об'єднувати класи між собою в один великий зал. На той час подібні прийоми розв'язання трансформованого внутрішнього простору майже не були відомі, тому О. Сластіон виступає новатором, провідником прогресивного принципу в сільському будівництві. Будинки мали виразний силует і добре вписувалися в сільські краєвиди. Невеликі двоповерхові башти над будинками підкреслювали головні входи шкіл. Вони також мали певне значення для загального силуету села. Художник наголошував на значенні земської школи, як освітнього центру села, покликаною утверджувати нове і прогресивне на противагу старому відживаючому центру, представленою церквою.

У тогочасній пресі проекти О. Сластіона оцінювали позитивно, підкреслюючи, що «ці будинки, крім зовнішньої краси, вдало пристосовані до вимог шкільної гігієни, а також мають деякі практичні переваги щодо приміщень класів та вчительських квартир, чим вигідно відрізняються від шкіл звичайної будови»¹⁸. Позитивно оцінив їх і московський журнал «Народний учитель», де було опубліковано кілька фотографій фасадів і планів шкіл¹⁹.

Був і негативний відгук на типовий принцип проектування шкіл, застосований художником²⁰. Але такий принцип був реальним і найбільш прогресивним, бо мав на меті й створення не одного, чи двох проектів, а серії шкіл. Ця особливість проектів залишалася незрозумілою сучасникам і була остаточно розроблена та доведена до досконалості вже в радянський час.

Тогочасні газети повідомляли: за проектами О. Сластіона будуть побудовані 98 шкіл у Лохвицькому повіті²¹, всього ж вдалося реалізувати 30 об'єктів у селах нижніших Лохвицького, Лубенського, Чорнухинського та Хорольського районів. О. Сластіон разом з архітектором Д. Дяченком розробляє проекти для 10 шкіл Канівського повіту²². Під впливом робіт О. Сластіона тоді ж почали розробляти проекти шкіл для Роменщини та Херсонщини.

З часом на замовлення Лохвицького земства О. Сластіон створює проекти лікарні, амбулаторії, будинку для службового персоналу і житла для лікарів. Стіни цих будинків також були прикрашені цегляними орнаментами²³. Пізніше, разом з іншими авторами, він працює над архітектурою будинків Миргородського санаторію. Проект, що складався з головного лікувального корпусу (водолікарні), грязелікарні і діе-

тичної ідальні-клубу розробили полтавський архітектор В. І. Зуєв і лікар А. В. Заушанський²⁴. Для його реалізації було створено комітет, до складу якого ввійшов і О. Сластіон. Він вносить в архітектуру свої корективи²⁵, зокрема поліпшує композицію і пластику будинків, прикрашає різьбленим декором, додає двом будинкам башти, змінює форму вікон і дверей на шестикутну. Саме завдяки О. Сластіонові архітектура санаторного комплексу була розв'язана в народно-стильовому напрямку. Маємо свідчення також про роботу О. Сластіона над проектами кіосків, павільйонів та ваз для того ж курорту в 1926—1930 роках, коли санаторій було розширено²⁶.

В експозиції Миргородського краєзнавчого музею ім. О. Г. Сластіона подано декілька архітектурних начерків художника. На одному з них, виконаному на ватманському папері олівцем і аквареллю, зображено фасад будинку невідомого призначення, прикрашеного гербом Миргорода. Двоповерховий будинок асиметричної композиції має складні сполучення башт і фронтонів, дахів з залами над стінами, розділеними лопатками і тягами, орнаментальні прикраси з цегли. Вікна й двері шестикутні. Цей дещо химерний фасад — зразок декоративного підходу до архітектури, який майже не виявлявся в інших роботах митця. Можливо, така романтична експресія архітектурних форм пояснювалася тим, що начерк був першою фіксацією думки художника, яка пізніше була б доведена до форм більш стриманих, взаємно узгоджених. У цьому музеї є також начерк ідеї монумента Т. Шевченка, виконаний, очевидно, в 1911—1914 роках, коли О. Сластіон входив до складу журі, яке розглядало конкурсні проекти.

Проекти сільських будівель, виконані О. Сластіоном, мають велике значення для історії архітектури революційного села. Визначальні їх риси — народність і новаторство. Плани будинків раціонально-складові, доцільно розв'язані конструкції розраховані на мінімальні витрати матеріалів. Простота, ясність і органічність архітектурних форм, їх стриманість, технологічно-зумовлений декор, велика функціональність композиції дають можливість віднести їх до раціоналістичного напрямку архітектури українського народного стилю, який почав формуватися поряд з основним декоративно-романтичним напрямком. В архітектурних роботах О. Сластіона бачимо і прояви декоративно-романтичного напрямку поряд з іншими, де переважає раціо-

²⁴ Див.: Сквашина в г. Миргороді Полтавської губернії. — Гидрологический вестник, 1916, № 1, с. 3; Бурксер Е. Исследования воды буровой скважины в г. Миргороді. — Гидрохимические материалы. Т. 2, отдел I, 1916, с. 31.

²⁵ Горбенко П. Водолікарня курорту. — Прапор перемоги, 1972, 14.1, с. 4.

²⁶ Свідчення В. С. Панащенко, учениці О. Сластіона, в якій згадалися ці ескізи, пізніше передані полтавському мистецтвознавцю В. М. Ханку.

налістичний підхід. Вплив робіт О. Сластіона простежується в творчості архітекторів В. Кричевського, Е. Сердюка, П. Фетисова, Д. Дяченка, С. Тимошенка, В. Троценка.

О. Сластіон був першим серед вітчизняних митців, які у важких умовах самодержавства розпочали формувати нову архітектуру села, використовуючи кращі народні здобутки. Цей напрямок в архітектурі доктор мистецтвознавства М. Цапенко назвав «земським стилем»²⁷. Можна не погодитися із цією назвою народно-стильового напрямку вітчизняної архітектури, але не можна забувати, що саме О. Сластіон мав вплив на його формування. У своїй роботі, шоправда, він не уникав і деяких суперечностей. Зокрема, це стосується поши-

²⁷ Див.: Цапенко М. П. З історії шукань національного стилю в архітектурі України. — «Питання історії архітектури та будівельної техніки України». — К.: Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1959, с. 289.

КАТЕГОРІЯ ПАРАДИГМИ У ВИВЧЕННІ ВАРІАЦІЙНОЇ СПЕЦИФІКИ ФОЛЬКЛОРУ

Говорячи про фольклор, ми не уявляємо його поза варіаційністю, змінністю. Жодна пісня, казка, легенда не існує в поодинокому зразку, а становить відкритий для трансформацій ряд, — на відміну від професійних творів, кожен з яких індивідуалізований¹ і завершений в авторській редакції. Варіанти окремих творів професійного мистецтва є наслідком реалізації задуму одного і того ж автора і, як правило, у відібраному ним же варіанті адресуються споживачеві. У випадках перевтілення роману в опері, новели в балеті першоджерело, що дало поштовх до виникнення нового твору, залишається незмінним, невідкладним часу й простору свого побутування. Трагедія «Борис Годунов» О. Пушкіна існує незалежно від однойменної опери М. Мусоргського, повість «Тарас Бульба» — від опери М. Лисенка, симфонічної поеми Л. Яначека.

В усій творчості варіанти одного зразка, що є реалізацією творчості багатьох авторів, не знають остаточної редакції. Ніщо так сильно не впливає на трансформацію фольклорного зразка, як його рух в часі і просторі. Часові і територіальні варіанти одного і того ж твору, яких у принципі не знає професійна творчість, є однією з найцікавіших граней суспільного функціонування фольклору. У них ві-

¹ Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров. — В кн.: Фольклор и действительность. — М.: Наука, 1976, с. 38—39.

рення шестикутних, трапеційних вікон і дверей, гранчастих башт із шпильчастими верхами тощо.

Архітектурна творчість художника становить значний інтерес, насамперед тому, що він був серед першовідкривачів народно-стильового напрямку вітчизняної архітектури, ініціатором і натхненником відродження та широкого застосування кераміки, майоліки й мозаїки в будівництві, теоретиком архітектури прикладного мистецтва, практиком, що звернув велику увагу на створення нових громадських будинків для села. Проекти О. Сластіона набули характеру типових, зразкових розв'язань, в яких художник близько підійшов до розробки особливостей серійного проектування, був новатором у справі введення цегляної орнаменталізації в оздоблення фасадів сільських будинків. Визначний маляр, графік, етнограф та педагог Опанас Георгійович Сластіон був також одним із відомих зачинателів нової української архітектури початку ХХ століття.

Київ

В. В. ЧЕПЕЛИК

дображається «модус мислення» середовища, яке створює чи асимілює зразок і яке «імперативно»² впливає на його стиль, пристосовує до своїх смаків та потреб. Із одного фольклорного зразка — «зав'язі» може розростатися безліч варіантів, що переймають семантичні елементи свого першоджерела (в чому добре простежується спадкоємність фольклорної інформації), разом з тим твір постійно змінюється під впливом нових історичних та географічних умов побутування. Сталі і змінні величини варіантного ряду одного твору найкраще простежуються в процесі його часового і просторового руху. «Одним із основних критеріїв розрізнення фольклору та літератури, — як слушно підкреслював П. Богатирьов, — є саме уявлення про буття даного художнього твору»³. Цю тезу розшифрував К. Чистов у статті «Специфіка фольклору в світлі теорії інформації»⁴, розкривши особливості функціонування кожної із систем. Скільки б не велось дискусій про доцільність їх зіставлення⁵, справа не у протиставленні фольклору та літератури, а в осмисленні генетичної та функціонально-структурної специфіки кожного роду творчості, що допомагає знайти ключ до їх аналізу та розуміння онтологічної природи.

Існування фольклорного твору як сукупності варіантів, як динамічної цілісності

² Богатирев П. Г. Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусство, 1971, с. 375.

³ Там же, с. 374.

⁴ Див.: Вопросы философии, 1972, № 6, с. 108—118.

⁵ Див. про це: Емельянов Л. И. Методологические вопросы фольклористики. Л.: Наука, 1978, с. 28—38.

¹⁸ Маяк, 1913, № 185, с. 10; Рада, 1913, 15.X, с. 3.

¹⁹ Див.: Народный учитель, 1914, № 13—14, с. 29, 30.

²⁰ Див.: Ілюстрована Україна, 1914, № 2, с. 35.

²¹ Див.: Лохвицьке слово, 1913, № 7, с. 8.

²² Див.: Сяйво, 1913, № 10—11—12, с. 263.

²³ Див.: Сяйво, 1914, № 4, с. 137.

підказує необхідність розглядати його як мікросистему, віднаходити критерії ідентифікації варіантів, що входять у цю систему. Теоретичне осмислення пісенного фольклору вимагає врахування ще одного важливого моменту: хоча слово і наспів складають у ньому нерозривну єдність компонентів, які взаємно себе доповнюють, кожен із них має свою траєкторію руху в часі і просторі, зумовлену автономними засобами і масштабами відображення об'єктивної дійсності. Текст-носії конкретної інформації здатні відображати всі подробиці реальної дійсності. Ніколи не втрачаючи значення смислового коду для пісні, він відрізняється чіткою функціональною однозначністю і тому є найбільш яскравим показником її жанрово-функціональної приналежності. Мелодії не властива конкретна зображальність, вона реалізується в ритмо-інтонаційній формі. До неї найбільше підходить аристотелівське визначення форми як першої у ряді субстанцій — сутності буття logos, відокремлюваної від суті тільки подумки⁶. Не регламентована конкретно зображальністю, мелодія здатна до широкого семантичного узагальнення і виявляє нахил до сталості у часі та змінності в просторі. Найбільша смислова узгодженість між словом і музикою у фольклорі виявляється на рівні родового поділу (епос, лірика, драма, гумор). Родові групи з боку пісенного тексту піддаються дальшій диференціації у жанрово-тематичних класах, у музиці — в мелодичних типах. Однак поняття жанру і мелодичного типу неадекватні. Якщо графічнообразити відношення тексту до мелодії то їх можна представити у вигляді двох кіл: великого (мелодія) і малого (текст), що мають спільну вісь руху, але їх обертання навколо осі несинхронне.

Виходячи з особливостей виникнення та побутування народних творів, кожен з яких становить варіантний ряд — множинну, на нашу думку, можна взяти за основу аналізу фольклорного зразка поняття «парадигми», а щодо словесно-музичного фольклору — «пісенної парадигми»⁷. *Пісенна парадигма — це сукупність варіантів, які групуються навколо однієї моделі — інваріанта.* Інваріант — уявна величина, що її можна розрізнити на основі предметно-поняттєвих ознак моделі. Множення варіантів відбувається за принципами тотожності, подібності. Якщо варіанти не виходять за межі допустимих змін моделі, а тільки її доповнюють, видозмінюють, вони становлять одну пісенну парадигму. Якщо зміни моделі дуже

суттєві, вони призводять до появи (на основі давньої) нової парадигми. Так, наприклад, весільна пісня «А в неділю рано синє море грало», яку співають при проходах молоді у дім молодого, дала основу для появи нового варіантного ряду — строкарської пісні з таким же зачином, яку співали, проводжаючи дівчину з рідного дому на заробітки. Другу із першою єднає спільна сюжетна основа; у багатьох варіантах і спільна мелодія, лексика. Проте трансформація моделі весільної пісні у варіантах строкарських настільки значна і суттєва, що дає право вважати їх множиною нової пісенної парадигми. У таких трансформаціях фольклорних зразків яскраво проявляється перехід кількісних змін у якісні, заперечення старих форм новими при наявності спільної основи.

Важливим завданням фольклористики є виявлення принципів варіантного розщеплення та встановлення критеріїв їх ідентифікації. Між рядами варіантів можна спостерігати риси ближчої, дальшої спорідненості, або ж такі, що об'єднують їх тільки формально.

Б. М. Путілов у книзі «Методологія порівняльно-історичного вивчення фольклору» схильний протиставити ідеї видозмінності первісного тексту у фольклорі тезу про реалізацію художнього задуму паралельно у безлічі варіантів⁸. Але якщо типологічна теорія не суперечить науковим уявленням про роль контактів, впливів, запозичень⁹, то в такому разі немає потреби заперечувати можливість існування поряд з «типологічними» варіантами генетично споріднених варіантів однієї основи. Так, відома у польському фольклорі балада про Бондарівну, яка текстово майже збігається з українською, є похідною від останньої, а не реалізацією тієї ж теми в польській версії. Чим далі сягаємо у глибину віків, тим важче простежити рівні спорідненості варіантів пісенних парадигм. Проте у фазі новотворчості процеси «розщеплення» пісні на ближчі і дальші варіанти досить виразні.

Принцип ідентифікації варіантів базується на виявленні сталих і змінних ознак. Перші у фольклорі мають виключне значення опорних пунктів пам'яті для закріплення традиції, другі стимулюють її оновлення. Множення варіантів може мати різні наслідки: поліпшення або погіршення моделі. Проте специфікою варіантного ряду однієї парадигми є «пізнавальна рівнозначність» кожного зразка, що входить у цей ряд. Навіть неповний чи пошкоджений варіант у серії інших може бути гранню, яка доповнює цілісність, стати цінним показником орієнтовного джерела походження твору. Орієнтовного через те, що варіант є елементом цілісності — множини. «Проспіваний чи навіть записом зафіксований варіант є тільки

⁶ Аристотель. Сочинения: В 4-х т. — М.: Мысль, 1976. — Т. I, с. 207, 229, 233.

⁷ Paradigma (грецьке) — зразок, що підлягає змінюванню. Цей термін трактується тут у філософському розумінні як модель, яка діє протягом певного часу і виконує свою суспільну функцію, а згодом може бути замінена іншою. (Див.: Кун Т. Структура научных революций. — М.: Прогресс, 1975).

⁸ Путілов Б. М. Методологія сравнительно-исторического изучения фольклора. — М.—Л.: Наука, 1971, с. 192.

⁹ Там же, с. 91.

випадковим одноразовим оформленням рухливого й мінливого об'єкту — народної пісні»¹⁰, — як писав Г. Мерсман. Система ж варіантів, класифікована згідно їх ближчої і дальшої спорідненості, може дати незвичайно цікаву інформацію не тільки для простеження змін самих варіантів, що, як правило, були в центрі уваги монографічних досліджень одного фольклорного твору, а для вивчення фольклорної творчості як системи і дії в ньому підсистем.

Чим твір старший, тим більше ймовірностей в його варіантних розгалуженнях, тим більше він зазнає змін, які реалізуються у схрещеннях на рівні родових, жанрових трансформацій. Порушення функціонально-опозиційних ознак моделі, тобто тих ознак, які стоять в опозиції до зовнішніх впливів і які, зрештою, змінюються під цими впливами (шляхом редукції окремих елементів моделі, нарощування нових), призводять до розпаду парадигми, появи на її основі нової. Стимулом для цих процесів служать об'єднані обставини — функціональне переосмислення народного твору в нових історичних, географічних умовах, що виявляється у докорінних змінах сюжетно-композиційних елементів твору, скажімо, зміни його віршової ритміки, мелодії та навіть у «моду-

ляції» його з одного жанру в інший — із пісні — в казку, із легенди у пісню та ін.

У фольклористиці, на жаль, немає чіткого погляду на класифікацію варіантів та межі їх спорідненості. Правильно відзначає польська дослідниця А. Чекановська: «...Недолік варіантного методу полягає у відсутності ustalених критеріїв поміж окремими групами»¹¹. Гадаємо, що це питання заслуговує спеціального дослідження.

У процесі множення пісенних варіантів можна виділити кілька рівнів.

1. Варіанти семантичної і структурної тотожності (спільний словесний текст, спільна ритмічна формула тексту і мелодії, тобто єдиний силабо-мелодичний ритм, що виникає від їх співдії, ідентичний або подібний мелодичний контур). Кількісні відхилення у співвідношеннях параметрів виявляються лексичними замінами у тексті окремих смислових мотивів, внесенням аплікаційних елементів-вигуків, часток тощо, незначними відмінностями у мелодичному контурі варіантів. Такі твори здебільшого походять з близьких географічних середовищ і не віддалені великим інтервалом часу.

Порівняємо варіанти балади «Дівчина в тоне, її хоче врятувати козак».

Andante

Гей вийшла, вийшла по до лян ка по во ду,
гей спа до ба ла ко за чень ка на вро ду.

а) (Квітка К. Українські народні мелодії. — Етнографічний збірник, II. К., 1922, с. 159, № 509, з Рогатина Івано-Франківської області).

Andante

Гей пішла, пішла по до лян ка на во ду,
та й спа до ба ла ко за чень ка на вро ду.

б) Зап. в м. Кіцмань Чернівецької області від Н. Твердохліб. Фонди ІМФЕ, ф. 14—10, од. зб. 1157).

¹⁰ Див. рецензію Ф. Колесси на роботу Г. Мерсмана у кн.: Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. — К.: Наукова думка, 1970, с. 564.

¹¹ Czekanowska Anna. Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka. PNM — Warszawa, 1971, с. 86.

2. Семантично тотожні і структурно відмінні варіанти (спільний сюжетний стрижень, спільна або відмінна ритміка вірша і

мелодії, відмінний мелодичний контур, як у цьому варіанті балади, що входить в один ряд із попередніми:

Energico

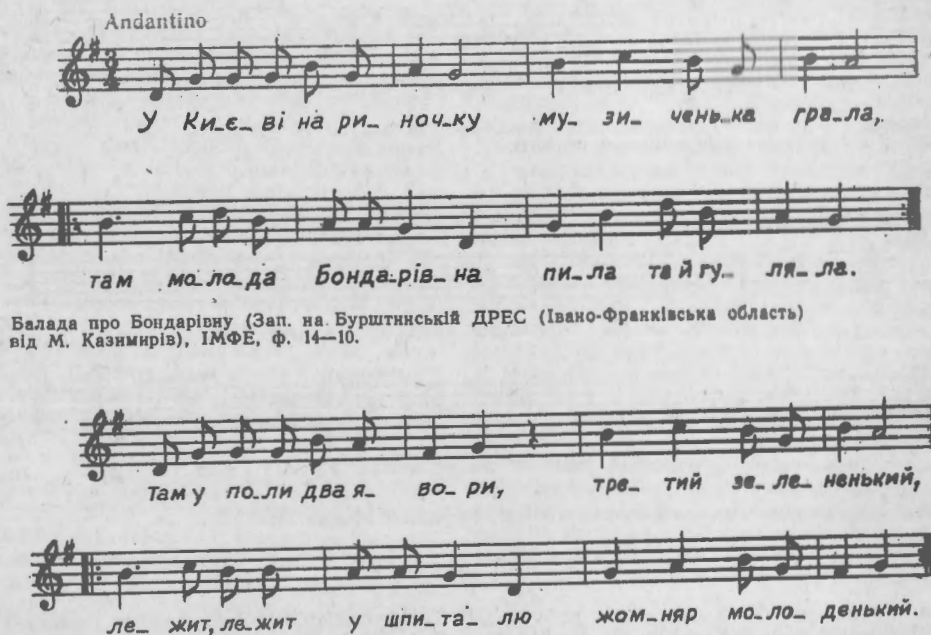


в) Дівчина тоне — її хоче врятувати козак (Буковинські пісні, с. 287—288).

3. Синонімічні варіанти (спільний семантичний код, різночитання того ж тексту у лексиці, структурі, взаємозміни як щодо ритму тексту і мелодії, так і мелодичного контура (Пор. варіанти балади про Лимерівну: Конощенко А. Укр. пісні з нотами. 3 сотня, К. 1906, с. 49, № 33).

4. Структурні варіанти (спільна ритміка тексту і мелодії, спільний мелодичний контур, семантично відмінний текст. Це варіанти, які єдині тільки на рівні структури і входять у різні пісенні парадигми, тобто є різними піснями творами).

Andantino



Балада про Бондарівну (Зап. на Бурштинській ДРЕС (Івано-Франківська область) від М. Казимірів), ІМФЕ, ф. 14—10.

Роздольський Я., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії, т. XXII, Львів, 1907, с. 177, № 734.

Звідси й різні рівні ідентифікації варіантів. З них найважливіший семантичний, поза яким не може бути й мови про спорідненість пісенних варіантів, як словесно-музичної цілості. Цей рівень має вирішальне значення у їх тематично-жанровій класифікації. Якщо пісні тотожні тільки на рівні ритмо-структури мелодичного контуру, вони утворюють *структурні парадигми* і входять у різні пісенні парадигми (як у прикладах 4, 5).

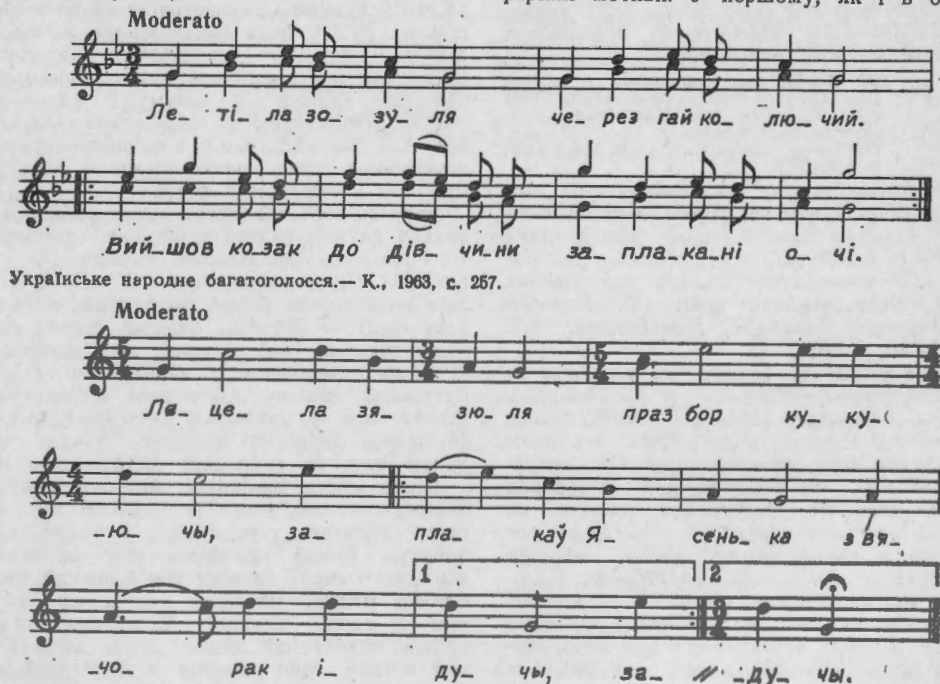
Таким чином, пісенна парадигма базується на єдності тексту варіантів, поза яким неможливо встановити їх семантичну залежність. У виявленні названих рівнів велике значення мають статистичні показники стабільних і взаємозамінних елементів. Якщо останні перевищують межі допустимих змін, пісня переходить з однієї парадигми в іншу, утворюючи *новий варіантний ряд*. Прикладом переходу однієї парадигми в іншу могла б послужити трансформована балада «Дівчина тоне, її рятує козак» у запису А. Конощенка з с. Королівки Сквирського району (Конощенко А. Українські пісні з нотами, 1, № 52, стор. 72—74).

У словесному тексті взаємозаміни елементів у варіантах однієї пісенної парадигми відбуваються за рахунок лексичного варіювання, синонімічних заміни окремих словесних блоків твору¹². Наприклад:

То був старий, то був сідий, прозванієм Чалий (Істор. пісні. К., «Наукова думка», 1961, стор. 491). Жив у Січі старий козак, його Чалим звали (Там же, стор. 495).

У сферу заміни дуже часто потрапляють топоніми, які пристосовують пісню до місцевих обставин, як скажімо, у початках балади про Бондарівну: «Ой у Луцьку в славнім місті», «У містечку-Берестечку», «Що в Києві на риночку», «У містечку Богуславку», «В місті Немирові дівок танок ходить», «А ві Львові на риночку». У парадигмі варіантів пісенного зразка характерне збереження кульмінаційного вузла сюжету і ближчої до нього семантичної зони. Дуже різноманітні варіювання парадигми на синтактично-морфологічному рівні. Можна навести безліч прикладів, коли одна і та ж пісня майже тотожна за текстом, але відмінна у ритмо-синтаксичних та морфологічних характеристиках. Кожен із варіантів парадигми здатний утворити споріднений з іншими щодо форми ланцюг варіантів. Так, наприклад, якщо варіанти однієї пісні мають форму АВ, АВВ, АВСВ, то кожен із них з погляду ритмо-синтаксичної будови є множиною нового структурно-типологічного ряду. Варіювання на рівні структури в межах парадигми дуже багаті і різноманітні. До таких, що стосуються структури і мелодії, можна віднести варіанти із взаємозамінною силабічною основою вірша і синтаксичною будовою строфи, як, наприклад, в українському та білоруському варіантах пісні про козака, якого вбито за те, що він звів трьох дівчат. Обидва варіанти зберігають спільну сюжетну основу, але мають відмінні периферійні мотиви. У першому, як і в біль-

Moderato



Українське народне багатоголосся.— К., 1963, с. 257.

Цітович Г. Пісні беларускага народа.— Минск, 1959, с. 217, № 168.

¹² Синонімічні взаємозаміни характерні й для мовних фразеологізмів. Див.: Скрип-

ник Л. Г. Фразеологія української мови.— К.: Наукова думка, 1973, стор. 120—135.

5. Народна творчість та етнографія № 2

шості українських пісень, мати звертається до сина, стурбована його станом; у другому, білоруському, батько кличе сина косяти, але той нездухає йти і розповідає про свої біди. Обидва варіанти мають чотиричастинну композицію і навіть подібний мелодичний ритм (білоруський подано в реконструйованому запису, який більше відповідає природі даної пісні, ніж поданий записувачем). Натомість віршовий ритм у першому випадку з розширеною серединою, як у більшості українських варіантів цієї балади (6+6) (4++4+6), у білоруському — (6+6)2. Помітні відмінності і в мелодичному контурі та ладовому забарвленні: перший — мінорний, другий — мажорний. Отже, маємо семантично тотожні варіанти з окремими взаємозамінними мотивів, лексики і структурних елементів. Закономірності дії пісенної парадигми, як бачимо, проявляють себе не тільки в етнічних, а й між-етнічних масштабах. На теренах міжетнічних стиків із спорідненими мовами (наприклад, українською, російською, білоруською) різнонаціональні варіанти пісенної парадигми можуть бути ближчі між собою, ніж однаціональні із віддалених етнографічних територій. На територіях стиків з різномовним населенням характерне утворення структурних парадигм на рівні спільної ритмо-мелодики.

До поширених прийомів ритмо-мелодичного варіювання належать ритмічні розширення аплікаційного характеру через внесення вигуків, часток на початку або всередині пісенної синтагми, в яких яскраво відбиваються діалектичні особливості народнопісенного виконавства.

Ой Морозе (та) Морозенку
Ой (да) славний козаче! (Гей, гей!)
(Ой) за тобою (та) Морозенку
Вся Україна плаче.
(Історичні пісні.— К., Вид-во АН УРСР,
с. 856, 857).

До синтаксичного варіювання слід віднести «наращування» форм шляхом повторів окремих частин вірша або й цілих віршів у комбінації з рефренними, як, наприклад, у варіантах балади про дівчину Фесю, яка загубила вівці (Ф. Колесса. Нар. пісні з Галицької Лемківщини.— ЕЗ. Т. 39—40, с. 263).

Варіант цієї ж балади без повторів та вигуків-рефренів записано в с. Невіцькому на Закарпатті (1963 р.) від М. Кувик.

Останній зразок може бути яскравим прикладом того, як структура пісні, зокрема мелодія, стає основою для утворення нових пісенних парадигм, еднаючи їх тільки на рівні структури. Ця дуже поширена в карпатському ареалі мелодія виступає з весільними, побутовими і новими емігрантськими піснями, зв'язуючи, таким чином, різні за змістом і жанрами твори. У свою чергу, текст наведеної балади відомий з мелодією, очевидно, новішого походження. На цю мелодію записана також пісня про Морозенка. Дві останні між собою генетично непов'язані.

З наведених прикладів бачимо, які складні поєднання можуть виникати при варіюванні пісенної парадигми. Яскраво

простежується незалежність словесного та музичного текстів при «відмінюванні пісень», їх спроможність, крім спільних утворювати й незалежні ряди словесних та музичних варіантів. До найбільш мінливих компонентів пісні належить мелодичний контур. Він, як правило, не виступає цілком тотожним варіантом пісенної парадигми. Це зумовлено однозначністю тонових характеристик мелосу. Коли мелодія на одному і тому ж ритмічному каркасі буде повторена з тими ж, що й попередня, інтервальними співвідношеннями, ми скажемо, що це та ж сама мелодія. При збереженні того ж ритмічного каркасу, але при відмінних висотних характеристиках, мелодії сприймаються як варіанти.

Якою б не була послідовність змінності елементів пісні щодо лексики, словесно-музичної морфології і синтаксису (а розкриття механізму цього явища стане з часом окремим предметом дослідження фольклористики) все ж такі найважливішим показником групування варіантів буде їх семантичне ядро, закладене в сюжеті, «смысловий код», що замкнений, як капсула, у певну композиційну структуру. Ніщо так сильно не впливало на трансформацію пісенного зразка, на зміни в його сюжетно-композиційному складі, як просторовий рух. Існує думка, ніби є пісні мігруючі і немігруючі. Однак усі пісні перебувають у постійному русі різного ступеня активності, залежно від їх функції, питомої ваги факторів, які сприяють цьому рухові. Важко уявити собі, щоб монолітні за своїм задумом і сюжетикою варіанти весільних пісень будь-якого етносу могли у різних місцях його проживання виникнути цілком незалежно. Саме просторовий рух зумовив єдність їх задуму у одночасно сприяв виробленню їх діалектних градацій. Але сам час згодом і припиняє їх рух, перетворює давні зразки пісень у нерухомий або малорухомий фонд.

Процеси просторового руху фольклору значно активізувалися в умовах капіталізму і ламання феодальних перегородок, з виходом селян на заробітки. У цей кругообіг найбільшою мірою потрапили необрядові пісні — ліричні, балади, солдатські, заробітчанські, емігрантські, нові робітничі. Саме середовище їх виникнення та побутування, етнічно інтегроване, менш компактне, ніж у минулому, стимулювало у фольклорі дифузійні процеси, сприяло стиранню меж їх локальної відокремленості.

Змінюваність варіантів пісенної парадигми тісно пов'язана із модусом художнього мислення середовища, в якому твір побутує. Рівень сходжень між варіантами одного твору завжди тим ближчий, чим ближчі модуси мислення середовищ. Змінам у межах пісенної парадигми найбільше підвладний мелос. Існує помилковий погляд, ніби мелодія у пісні консервативніша за текст. Але тут треба зважати на ряд обставин. Якщо вона виступає у парадигмі одного твору, який рухається у просторі — вона змінна більше, ніж текст. Якщо ж мелодія виступає як модель мислення конкретного середовища,

то об'єднує навколо себе зразки різних родів і жанрів — вона сталіша, ніж текст. Ці дві її функції у найпростішій формі виявляються у співанні одного тексту на різні мелодії та різних текстів на одну і ту ж мелодію.

Квалітативні характеристики варіантів однієї пісенної парадигми відбиваються не стільки у їх родових, жанрових ознаках, скільки у мові, що безпосередньо акумулює впливи зовнішнього середовища і відповідно їх відображає. Фольклорні твори різних функціональних призначень одного і того ж географічного ареалу можуть бути образно і стилістично між собою ближчими, ніж твори одного функціонального призначення різних ареалів. Так, наприклад, стиль пісенності різних жанрів північних районів України може бути ближчим до етило пісенності Білоруського Полісся і Брянщини, ніж Лемківщини. Те ж можна сказати й про південно-східні діалекти української пісенності, які, зокрема в мелосі, мають деякі спільні риси з молдавським, болгарським і сербським фольклором.

Розгляд фольклорного зразка як динамічної мікросистеми, як варіантної парадигми у вигляді багатосегментного віяла, кожний сегмент якого змінний в залежності від модуса мислення середовища, дає можливість по-новому подивитися й на питання жанрової типізації та класифікації матеріалу. Адже поділ фольклору на роди і види перенесено з літератури, а як уже відзначалось, специфіка їх творення та побутування суттєво відрізняється. Якщо професіональний твір, за рідкісними випадками, не підлягає жанровій трансформації, то народний твір без цього не мислиться. Він уявляється як множина елементів, кожний з яких реально або по-

тенціально входить в нову систему. Так, наприклад, одна і та ж пісня в одному середовищі може бути інтерпретована в суворо-епічному, в іншому — гротескно-танцювальному, ще в іншому — в розспівно-ліричному стилі. Квалітативні характеристики кожного такого варіанту в остаточному плані визначає не стільки їх побутове призначення, скільки характер мови середовища, що сама по собі є відображенням функціональності вищого порядку — мислення з установкою на певний тип відображення дійсності — епічний, ліричний, гротескний. Такі установки визначають цілі етапи розвитку фольклору народів світу, які знаходять втілення в образній системі й лексиці, характері виконавства і особливо помітно відбиваються у мелосі. У нову епоху розвитку фольклору такі установки і типи мислення активно зміщуються, інтегруються під впливом зовнішніх факторів — міграції населення, науково-технічної інформації.

Особливості взаємовідносин між зразком фольклору і його мовою, життєвим призначенням слід, отже, шукати не в самому творі, вивчаючи його абстрактно, а в тих об'єктивних факторах, що зумовили його появу, впливали на його характеристики як цілісної мікросистеми, і які потенціально можуть трансформувати його у якісно відмінне явище. Категорія пісенної парадигми, що відображає життя народного твору в його вертикальному та горизонтальному зрізах та змінну динаміку під впливом середовища побутування, є важливою ланкою в історико-типологічному вивченні фольклору і його класифікації.

Київ

С. П. ГРИЦА



Трибуна молодого дослідника

ТРАДИЦІЙНЕ І СУЧАСНЕ В ПРАКТИЦІ САМОДІЯЛЬНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ БУКОВИНИ

За словами відомого російського фольклориста І. Земцовського, самодіяльність стає новою, організованою формою побутування фольклору¹. Цей процес потребує систематичного наукового висвітлення, особливо в галузі інструментальної музики, де основні проблеми творчого становлення ще повністю не вирішені.

Сучасне інструментальне виконавство, що базується на фольклорній основі, має такі напрямки: а) залучення до сценічних виступів фольклорно-етнографічних ансамблів і окремих виконавців; б) формування самодіяльних колективів на основі типових складів; в) створення репертуару з кращих фольклорних зразків.

Останнім часом народна інструментальна музика особливо активно розвивається в самодіяльності Чернівецької області. За приблизними підрахунками тут існує понад 300 ансамблів та оркестрів². Їхня творчість має багату й цікаву історію.

Буковина здавна славиться талановитими музикантами: скрипачами, цимбалістами, сопілкарями, сімейними ансамблями. Численні музичні осередки послужили основою для виникнення виконавських шкіл (провідними вважаються Шипинська, Глинницька, села Герца Глибочького району та ін.), творчий почерк яких передається з покоління в покоління. Високою музично-виконавською культурою буковинців свого часу захоплювались композитори Ф. Ліст³ і М. Лисенко⁴, відзначаючи її віртуозність і масовість.

¹ Земцовский Л. И. Сельская хоровая самодеятельность и фольклор. — В кн.: Проблемы музыкальной самодеятельности. — М.-Л.: Музыка, 1965, с. 80.

² Звітні матеріали Чернівецького обласного будинку народної творчості, 1976.

³ Див.: Демочко Кузьма. Мистецька Буковина. — К.: Мистецтво, 1968, с. 103.

⁴ Пилипчук Р. Я. М. В. Лисенко на Буковині. — У зб.: Микола Лисенко бо-

Проте, збір інструментального фольклору цієї місцевості, дослідження інструментарію, ансамблевих форм донедавна не проводилися. Як вказує І. Мацієвський, пояснюється це частково тим, що запис і нотація складних творів неможливо було здійснювати без досконалої апаратури, а сумніви щодо їхньої фольклорної достовірності у свою чергу гальмували їх вивчення⁵. Відіграв певну роль і загальний нахил до наукової розробки словесної народної творчості⁶.

Поширеним фольклорно-етнографічним інструментальним ансамблем на Буковині вважаються троїсті музики. До так званого класичного складу входять: скрипка або сопілка, цимбали чи басоля, бубон.

Під назвою «троїсті музики» в одних випадках розуміють кількість виконавців (тріо), в інших — кількість ансамблевих партій (три — мелодія, гармонічний супровід, удари).

Ми вважаємо, що поняття «троїста» виникло в народі, як поетичне визначення сумісної гри трьох виконавців⁷.

Ансамблі троїстої музики розповсюджені по всій території області. Найбільше їх

рець за народність і реалізм у мистецтві. — К.: Наукова думка, 1965, с. 40.

⁵ Мацієвський І. В. Сюнта-поэма в інструментальном фольклоре Гуцульщини. — В сб. Словянский музыкальный фольклор. М.: Музыка, 1972, с. 287, 292.

⁶ Окремі відомості, нотні зразки та висновки, що стосуються розвитку буковинської інструментальної музики, зустрічаємо в працях: Гуменюка А. І. Українські народні музичні інструменти. — К.: Наукова думка, 1967; Інструментальна музика. — К., Наукова думка, 1972; Мацієвського І. В. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью. — В кн.: Славянский музыкальный фольклор. — М.: Музыка, 1972, с. 299.

⁷ Такої думки дотримувався письменник і бандурист Гнат Хоткевич. Він знав творчість великої кількості інструментальних ансамблів Лівобережної і Правобережної України. Хоткевич Г. Вибрані твори: В 2-х томах. — К.: Дніпро, 1965. — Т. 1, с. 476.

у Путильському, Вижицькому, Кіцманському та Сторожинецькому районах. Це зона гуцульської музики.

Склади інструментальних ансамблів зумовлені звичаями кожної локальної групи і тому бувають різними. Так, наприклад, у Путильському районі найчастіше поєднуються сопілка або скрипка, цимбали (гуцульський стрій), бубон (місцева назва великого барабана); у Вижицькому — скрипка, цимбали (гуцульський стрій), басоля (місцева назва бас, басыця; тональність на ній змінюється за допомогою дерев'яної плішки, яку пересувають на грифі); в Кіцманському і Заставнівському районах — скрипка, цимбали (буковинський стрій), контрабас (треструнний); у Глибочькому і Сторожинецькому — скрипка, акордеон, цимбали (буковинський або гуцульський стрій).

На Хотинщині, яка внаслідок історичних обставин⁸ мала тісні зв'язки з Центральною Україною та Росією, раніше з'явилися у побуті гармошка, баян, бубон. В цих інструментальних групах першу партію також веде скрипка або сопілка.

В районах, близьких до Молдавії та Румунії (Кельменецький, Сокирянський, Глибочький і Новоселицький), поширений інший фольклорно-етнографічний ансамбль — «Тараф»⁹. На відміну від троїстих музик, він стабільніший. До нього входять: скрипка, скрипка альт, віолончель, контрабас, цимбали концертні (з угорським строем), най, окарина, зрідка чімпой¹⁰, кларнет, тарагот, труба або корнет, педальний тромбон. Це надзвичайно технічний і темброво багатий склад: всі інструменти, крім контрабаса і педального тромбона, використовуються в соло, найчастіше — широко відомі скрипка, акордеон, цимбали, кларнет, най.

Функція фольклорно-етнографічних ансамблів на самодіяльній сцені неочіненна. Подолавши регіональну замкнутість і виїшовши за межі прикладного застосування, вони максимально зближують традиційне і сучасне мистецтво, популяризують його. Темброва своєрідність, значеневе інтонування, підвищена емоційність, безпосередність і щирість, невимушеність в трактуванні музичного матеріалу, — ці яскраві риси їхньої творчості роблять сильний вплив на слухача.

В інструментальній музиці Буковини якраз тараф і троїсті музики стали проміж-

ною ланкою в організації перших самодіяльних інструментальних колективів. Республіканський конкурс виконавців на народних інструментах, якоюсь мірою концертна діяльність Київського оркестру народних інструментів під керівництвом Я. Орлова викликали докорінні зміни в цьому жанрі. Учасники ансамблів почали вивчати нотну грамоту, з'явилися перші партитурні записи. Для реалізації нових художніх завдань до традиційних складів було додано інструментарій, виникли повноцінні оркестрові групи.

Буковина вважається своєрідним міграційним заповідником, де сконцентровано велику кількість музичних інструментів. Скрипка і брадж¹¹, басыця і треструнний контрабас, цимбали з угорським, буковинським (має різновидності), українським і гуцульським (має різновидності) строями, скрипка з трубкою, домра, балалайка, бандури і кобзи, колісна ліра, цитра¹², дрімба, трембіта (металева і дерев'яна), ціла група хроматичних і діатонічних сопілок, дідик, джоломіга, най, окарина, кувниця, тарагот, коза, баян, акордеон, педальний тромбон, корнет, губна гармошка, гармошка, сопілка «австрійська» (блок-флейта), тамбури, барабан, бугай¹³, — це ще далеко не повний перелік. Побутовав тут і струнний інструмент корито, який ще не вдалося виявити. До речі, якраз із Буковини почали розповсюджуватися по Україні угорські цимбали, звідси вийшли талановиті виконавці-інструменталісти: М. Пойчук (соліст Держ. засл. академ. укр. нар. хору ім. Г. Верьовки), Г. Агротін (соліст Київського оркестру народних інструментів) та ін.

Всього в Чернівецькій області нараховується понад 50 народних музичних інструментів (не враховуючи класичних). Надзвичайно контрастні за тембрами і відмінні конструкцією, строями, вони поступово вводяться в самодіяльні колективи.

Яким, на нашу думку, має бути оптимальний варіант сучасного народного оркестру?

Вирішення цієї проблеми підказує практика. Керівники колективів, як правило, намагаються об'єднати максимум різновидів народних інструментів, як наприклад, І. Кирилюк (оркестр Чернівецького універ-

¹¹ Саморобний інструмент. Стрій скрипки альт. Трохи більший від неї за розмірами. Має свої специфічні прийоми гри інколи тримають у вертикальному положенні. Треструнний контрабас і брадж зустрічаються в Кіцманському районі.

¹² Виявлено в селі Мамалізі Новоселицького району Чернівецької обл. в народного музиканта В. Скорокиржі. В його родині цей інструмент зберігається понад 200 років.

¹³ Побутує в гірських районах. Як стверджує майстер нар. інструментів Д. Левицький (Чернівці), муз. інструмент бугай походить з цієї місцевості. Зараз, удосконалений, зустрічається в багатьох оркестрах республіки.

⁸ Ще 1769 року під час російсько-турецької війни російські війська оволоділи Хотинською фортецею. З 1812 року Хотинський повіт за Бухарестським мирним договором належав до Росії. Див.: Історія міст і сіл Української РСР (Чернівецька обл.). — К., 1969 р., с. 9—63.

⁹ Тараф — (молд.) — ансамбль народної музики. Дослідного перекладу немає. В старовинному складі значно менше інструментів. Див.: Энциклопедический музыкальный словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1966.

¹⁰ Чімпой (молд.) — коза, дуда, волинка.

ситету)¹⁴. Такий шлях, безперечно, прогресивний, бо активізує розв'язання двох важливих питань: удосконалення окремих старовинних інструментів та пошуки нових тембрових відтінків, прийомів гри і застосування їх в інструментовках. У свою чергу, досягнення якісного оркестрового звучання з нововведеним інструментарієм різного строю і діапазону значною мірою залежить від кількох факторів: а) їх кількісного співвідношення; б) чистоти строю; в) уміння аранжировщика об'єднати різномібрні інструменти, знайти нові темброві звучання, прийоми гри, «зручні» тональності. Щодо намагання створити єдиний склад в межах республіки, то воно настільки завчасне, наскільки складне.

Важливим, у зв'язку з цим, є узагальнення А. Омельченка. Він пише: «Очевидно, провідна роль оптимального сучасного оркестру українських народних інструментів повинна належати смичковому квінтетові. Органічним доповненням смичкових інструментів є групи бандур, ладкових кобз, цимбалів»¹⁵.

Отже, для збагачення музичної культури, при збереженні визначеної основи, значно більше користі на даному етапі може принести регіональна типізація¹⁶.

В області ведуться активні пошуки в однорідних ансамблях — сопілок, наїв, окарин, цимбал. Показовою щодо цього є розповідь керівника народного ансамблю сопілкарів села Буденець: «Спочатку ми грали в унісон, по слуху. Інструменти мали різні строї. Довелося працювати з кожним учасником, удосконалювати конструкцію інструментів. Поступово музиканти навчилися розуміти нотну грамоту, різних прийомів гри. Тепер ансамбль укомплектований металевими сопілками: прима I—5, прима II—4, тенор—3, бас—3». Цікавий за колоритом ансамбль наїв. Групу створив і виготовляв відомий майстер Д. Левицький. Перспективна гра на окарині. Тут головним недоліком є вузький діапазон інструмента — одна октава, проте, створення цілої сімі¹⁷ дасть можливість подолати його. Цим займається І. Кирилюк. Має нові відкриття і автор хроматичної сопілки Дмитро Демінчук. Взагалі, як показують спостереження, більшість народних виконавців власноручно удосконалює інструменти.

Інтенсивний розвиток інструментарію, ансамблевих форм і оркестру нового типу

в самодіяльності невіддільні від процесу створення репертуару.

Обрядові звичаї, що охоплюють переважно кілька сіл, ще міцно утримують в репертуарі народних музикантів певні пісенні і танцювальні мелодії, типові награвші. На Буковині розрізняється кілька фольклорних зон: музика гірської частини — до лінії м. Вишняця, м. Берегомет, с. Буденець, де надзвичайно поширене сольне виконання, — імпровізації без супроводу і з супроводом, максимально насичені мелізматикою (грають і жінки); суто буковинська музика — Вашківський куц, Кіцманський і Заставнівський райони, північна частина Сторожинецького та українські села Глибоцького і Новоселицького районів; молдавська і румунська — Кельменецький, Сокирянський та молдавські села Новоселицького і Глибоцького районів; подільська — Хотинський район і північна частина Заставнівського.

Проте, демаркація в повному розумінні тут неможлива.

«...Запальний наш танок «гуцулка-коломийка» мав таке ж громадянське право на кожному весіллі молдаван, на кожній гулянці, як і їхні власні танці. Так само в українців тоді широко побутували молдавські дойни і хори»¹⁷, — пише К. Демочко.

Нині процес запозичення став ще всеосяжнішим. Щоправда, засвоєних молдавських мелодій в українських селах значно більше, ніж навпаки.

В селах Глинниці, Шипинця, Карапчеві та Коритному, які розташовані на значній віддалі від угорського кордону, окрім прийнятих для гармонізації українських народних мелодій, чистих, стійких ступенів, музиканти використовують характерні для угорської музики збільшені і зменшені арпеджовані акорди, а скрипкалі імпровізації корінного жителя с. Мамалиги (Новоселицький район) І. Д. Гонорецького побудовані на гуцульському ладі (підвищений IV ст. з дорійською секстою).

Великий вплив на трансформацію репертуару, появу в ньому нових нашарувань справляють засоби масової інформації. Часто вітчизняні і зарубіжні мелодії, виконавські та композиційні прийоми вводяться в музичну практику одразу після того, як їх почули по радіо, телебаченню, або прочитали в збірнику. Помітною стала і багатофункціональність певних фольклорних тем, мотивів, ритмічних елементів.

Внаслідок історичних обставин та вказаних причин народна музика Буковини настільки урізноманітнілась, що питання взаємовпливу, ладо-гармонічних, метро-ритмічних особливостей, міжжанрової і внутрішньожанрової міграції вимагає поглибленого дослідження¹⁸. Ми ж зупинимось тільки

¹⁷ Демочко Кузьма. Мистецька Буковина, с. 102.

¹⁸ Короткий аналіз метро-ритмічної та ладкової структури буковинської народної музики подано в передмові до збірки «Буковинські народні пісні». — К.: Вид-во АН УРСР, 1963.

ки на зовнішніх ознаках репертуару інструментальних колективів.

Обласний фестиваль 1975—1976 років показав, що в області з'явилися укомплектовані оркестри народних інструментів: Кіцманського РБК, Чернівецького університету, Сторожинецького РБК, «Мерцишор» з м. Чернівців та ін. Всього в огляді взяло участь 30 оркестрів. Шість колективів здобули звання «народний». У цей час стали популярними перші оригінальні твори: «Молдавська п'єса для наїя» в обробці Ф. Коптаря, «Прелюдія і хора капріччозо» І. Бурдіна, «Концертна фантазія на буковинські теми» І. Міського, фантазія «З Верховин до Дніпра» І. Кирилюка та ін. Менш, ніж третину із загальної кількості номерів становили зразки вітчизняної і зарубіжної класики, пісні сучасних композиторів.

Фестиваль наочно показав, як прикладний характер народної музики поступово замінюється концертними формами. Керівники колективів на основі інструментальних награвшів почали створювати змістовні п'єси, зберігаючи традиційну побудову: проведення теми, варіаційна розробка, закінчення. По суті це імпровізаційний стиль. Широкий оркестровий фон з визначеним колом гармонічних послідовностей дає необмежені можливості солістам. Ця властивість проявляється як у повільних, так і в швидких п'єсах. Як приклад, можна назвати відому мелодію «Жайворонка», непервершеним виконавцем якої вважається народний музикант Ю. Блишук.

Композиційна структура творів для оркестру і ансамблів дещо інша. В них поєднуються, як правило, кілька мелодій народних пісень, інколи різних жанрів і часів — українських, молдавських, російських, білоруських, румунських, польських, угорських, чеських, литовських, німецьких; танців — гуцулок, голаків, козаків, кадрилів, хор, дойн, польок-мазурок, чардашів і ін.; награвшів, пісень самодіяльних і професіональних авторів. Вони варіаційно розробляються оркестровими групами і провідними інструментами і об'єднуються за принципом контрастності: раптова зміна темпу, тональності, чергування різнохарактерних тем, тощо. Переважно п'єси розпочинаються повільними вступами в мініорі і закінчуються в швидкому темпі.

Часто інструментальні колективи виконують твори скрипалі заслуженого працівника культури Іллі Міського. В республіці він один з небагатьох композиторів, хто досконало знає специфіку оркестру українських народних інструментів. Його «Весільні мелодії», «Буковинські наспівні», «Гуцульські мелодії», «Коломийки» і особливо «Концертна імпровізація на буковинські народні мелодії» в числі краєвих складають основу самобутнього репертуару для такого складу.

За короткий час в самодіяльних оркестрах Буковини зібрався цікавий концерт-

ний матеріал. І хоча потреба в ньому гостро відчута, бо більшість керівників не володіє потрібним арсеналом знань з інструментовки і композиції, він не пропагується. Видання краєвих партитур самодіяльних авторів підняло б народну музику на значно вищий ступінь.

На сьогодні інструментальна народна музика ще дуже відстає від того художнього рівня, який могла б досягнути. Огляди і фестивалі за 1970—1977 роки унаочнюють цей факт. В ній переважає творчість фольклорно-етнографічних ансамблів, де оркестрову фактуру визначає принцип гетерофонії. І хоч ніхто не применшує їх ролі в пропаганді і збереженні шедеврів народної музики, проте загальний її розвиток потребує вже іншого підходу: зовнішня ефектність повинна спиратися на основи сучасної музичної мови. Досконалі фольклорні мелодії вимагають розробки і узагальнення засобами професіональної техніки. Нині в основному професіоналізація фольклору розширює його якісно-функціональну сферу. «Фольклор оброблений, «адаптований», що набув нових якостей і втратив деякі старі при «перекладі» на мову професіонального мистецтва, не тільки стає поряд з фольклором оригінальним, не підданним будь-якій обробці, але й поступово і неухильно починає тіснити його. Фольклорові професіонально обробленому віддається перевага...», — пише Б. Путилов¹⁹. Тому подальший розвиток народних оркестрів залежить зрештою від композиторів-професіоналів. Поки що цьому жанрові зовсім не приділяється увага.

В процесі розгорнутого будівництва комуністичного суспільства в нашій країні докорінно і неспинно змінюється характер народної музичної творчості. Вона стає невіддільною від самодіяльної сцени, художньо-масової роботи наших закладів культури.

В галузі інструментальної музики формуються нові типи ансамблів і оркестрів, їх чисельність швидко зростає, складається відповідний репертуар. Разом з тим відчувається різкий контраст між художніми критеріями і реальними досягненнями жанру. На фестивалях, оглядах зазнають незліченних повторень давно відомі обробки тоді як десятки тисяч народних мелодій чекають свого відкриття і розкриття. Тільки інтенсивна розробка, всестороннє спілкування з фольклором, насамперед в умовах самодіяльності, допоможе максимально збагатити сучасне народне і професіональне мистецтво.

Чернівці

М. Д. БУРАК

¹⁹ Путилов Б. Н. Фольклорное наследие русского народа и современная культура. — В сб.: Русский фольклор. Вып. IX, — М.—Л.: «Наука», 1964, с. 71.

ХАРАКТЕРИСТИКА ДЕЯКИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ОДЯГУ

Вивчення українського народного одягу — важливої складової частини матеріальної культури — певною мірою допомагає з'ясувати такі складні питання, як етногенез народу, етнічну історію, культурні зв'язки з іншими, насамперед східнослов'янськими народами, зміни в соціально-класовій структурі населення періоду феодалізму та становлення капіталістичних відносин. Саме під таким кутом зору й розглядався народний одяг у більшості праць як радянських, так і прогресивних дореволюційних етнографів та дослідників. Як правило, вони зосереджували свою увагу на конструктивних, зовнішніх формах всього комплексу народного одягу або його складових частин. Поглиблюючи дослідження вказаних напрямків, автори сучасних публікацій і монографій не тільки визначають залежність розвитку народного одягу від соціально-економічних умов, послідовних змін у матеріальній культурі, але вбачають у цьому процесі складну взаємодію матеріальної й духовної сфери.

Ми коротко зупинимося на деяких особливостях українського народного одягу, які певною мірою відбивають етичні й моральні принципи і уявлення трудового народу.

Вплив народної етики і моралі особливо простежується в декоративному оформленні — орнаменті й колористичному вирішенні костюма та його складових частин. Проте, можна припустити, що одна з типологічних ознак одягу — крій — також зазнав певного впливу вироблених трудовим народом етичних і моральних норм.

Серед понять народної етики й моралі важливе місце займали простота і скромність:

Я не царівна, я не королювна,
Батькова дочка, гречна дівчина¹.

Народне розуміння простоти і скромності визначало техніку виконання, кількість і розташування декоративних елементів. Це особливо стосується сорочок, бо саме в них найбільш яскраво виявилися типові риси народного одягу².

Вишивка, як найголовніше оздоблення, має свої відмінності в жіночих та чоловічих сорочках, хоча вони й близькі за кроєм. Використовуючи вишивку, людина враховувала вік жінки, її сімейний стан. Найпишнішою вишивкою прикрашалися сорочки дівчат, молодих жінок, а також весільні.

Етичні норми певною мірою визначили кольорову гаму святкових плахт; у порівнянні з яскравими (червоними, малиновими) дівочими, плахти стриманих кольорів були властиві для молодих; синя основа

¹ Колядки та щедрівки. — К.: Наукова думка, 1965, с. 308.

² Маланчук В. А. Нове в культурі й побуті колгоспного селянства. — К.: Наукова думка, 1970, с. 179.

(іноді з білою ниткою) переважала в убранні літніх жінок³.

Об'єднання різних видів одягу в певному комплексі виникло як закріплений звичаєм пошук можливостей для повнішого використання властивостей компоненту ансамблю. Одночасно кожен вид одягу і весь комплекс виконують певні знакові функції. Якщо заміжня жінка і доношувала свій дівочий одяг, все ж деякі його складові частини (наприклад, червоного кольору стрічки) були заборонені для неї народною етикою.

Неписаним нормам етики і моралі повинен був відповідати й дівочий одяг, який, крім вікових відмінностей, підпорядковувався принципам дівочої честі. Їх порушення суворо засуджувалося, така дівчина була зобов'язана надіти одяг заміжньої жінки...

Одна з провідних норм народної етики — глибока повага до праці, яка завжди жила в трудовому народі і відповідно закріплювалася моральними принципами. Своє втілення вона знаходила також і в одязі. Простота більшості технологічних операцій та прийомів виготовлення одягу давала можливість широко залучати до цієї праці дівчаток-підлітків. Їх участь у виготовленні одягу мала і певне позитивне значення — сприяла деякому поліпшенню добробуту селянської родини, передавала набутий попередніми поколіннями досвід, виховувала шанобливе ставлення до праці. Тому у фольклорних джерелах високо оцінюється майстерність дівчини, її працьовитість:

...Тонко пряла, дзвінко ткала,
Своєю батькові на рубашку,
А матусі на серпанки,
Собі, молоденькій на подарки⁴.

Посаг, який готувала дівчина, був своєрідним показником її вправності, старанності, по ньому судили про її господарську вдачу.

Відсутність засобів для забезпечення одягом кожного члена селянської сім'ї і як наслідок — передача багатьох речей традиційного комплексу від старших членів молодшим вимагала бережливого, ошадливого ставлення до одягу, охайності в користуванні ним, що також закріплювалося з дитячих років як норма поведінки.

Досить часто в незаможних селянських родинах протягом кількох поколінь користувались одним і тим же святковим одягом. Близький або й однаковий за кроєм із повсякденним святковий костюм має чимало особливостей. Практична функція його звичайно послаблюється, значною мірою поступаючись місцем іншим, менш важливим з погляду доцільності й раціональності. Це призводить насамперед до значного збільшення кількості орнаменту, різних прикрас.

Такі особливості святкового одягу — наслідки того, що результати людської праці, за висловом Маркса, є «розгорнутою книгою людських сутнісних сил, чуттєво

³ Матейко К. І. Український народний одяг. — К.: Наукова думка, 1977, с. 77.

⁴ Колядки та щедрівки, с. 333.

посталою перед нами людською психологією»⁵. Отже, загальній атмосфері народного свята повинен був, наскільки можливо, відповідати одяг його учасників, для чого широко використовувалися різноманітні прийоми художньо-декоративного оформлення. Проте найчастіше він залишався лише мрією селянства. Тому у фольклорних джерелах, які передають уявлення трудового народу про світ добра і справедливості, вільної праці, зображення вродливих і щасливих людей доповнюється описом їх одягу:

На нім (парубкові — Г. Ш.) шапонька,
як мак дрібонька,
На нім чобітки, срібні підківки,
На нім кошуля дуже тоненька⁶.

Або:

Нема кращої та від нашої,
Та від нашої чом Марусеньки,
Перлова тканка головку клонить,
Золотий пояс лідвиці ломить,
Червоні чіжми ніжки стискають,
Золотий перстень пальчики світить⁷.

Як слушно відзначають вчені, картини життя, протилежні реальній дійсності, становлять приклад своєрідної соціальної гіпотези⁸. Нездійсненна в умовах експлуаторського суспільства, вона відповідала постійним мріям та пориванням трудового народу до кращого життя. Це дає певні підстави вважати наведені вище та багато подібних зображень одягу у фольклорних джерелах за ідеали селянства.

В етнографічній літературі відзначається своєрідність поховального та жалобного одягу⁹. Особливості цих обрядових костюмів також формувалися під впливом норм народної етики й моралі. Знакова функція, особливо важлива в обрядовому вбранні, сприяла появі суттєвих відмінностей одягу учасників кожного обряду. Закріплені традицією, вони вважались обов'язковими. Зокрема, одяг «на смерть» повторював давні, навіть реліктові типи, майже позбавлені прикрас та яскравих кольорів. Цим він відрізнявся не лише від святкового, але й повсякденного одягу. Подібні риси характеризують також одяг учасників поховального обряду. Проте можливі й винятки — поширене в минулому заховання померлої дівчини у весільному вбранні є відгомном більш давнього звичаю поєднувати при цьому елементи поховального і весільного обряду, відомого багатьом народам¹⁰. На наш погляд, тривале збереження окремих елементів весільного обряду при захованні дів-

⁵ Маркс К. Економічні рукописи 1844 р. — Маркс К. і Енгельс Ф. З ранніх творів. — К., 1973, с. 552.

⁶ Колядки та щедрівки, с. 144.

⁷ Там же, с. 360.

⁸ Щедрівки. Колядки. Віншівки. — К.: Музична Україна, 1968, с. 8.

⁹ Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX вв. — Восточнославянский этнографический сборник. — М., 1956, с. 558.

¹⁰ Див.: Фольклор и этнография. — Л.: Наука, 1974, с. 270—273.

чини пояснюється також тим, що в такий спосіб посилювались почуття скорботи, печалі. Необхідність у цьому з'явилась на тому етапі побутування обряду, коли його влаштування визначалося уже не стільки релігійними уявленнями, як встановленою традицією.

Історико-етнографічне вивчення народного одягу показує, що «свій» одяг кожен народ вважає найзручнішим, найкращим. Підставою для цього є цілий ряд об'єктивних факторів (відповідність кожного комплексу народного одягу умовам праці, особливостям природно-географічного середовища, існуючим поняттям про прекрасне тощо), хоч доповнюють вони не менш важливими суб'єктивними моментами. В умовах етнічних взаємозв'язків певний комплекс одягу виконував одночасно й диференціюючу та інтегруючу функції, які повинні були засвідчити приналежність його носія до конкретного етносу. При безпосередніх контактах між етносами відбувався процес запозичення тих чи тих рис, навіть окремих видів одягу. Особливо прискорився цей процес у період капіталізму. Проте подібне запозичення меншою мірою характерне для народу, який перебував під ізоляційним гнітом. У такому випадкові збереження поневоленним народом «свого» одягу та інших видів традиційної культури було проявом національної самосвідомості. Це одна з важливих причин побутування своєрідного комплексу традиційного одягу, який зберіг давні (можливо навіть давньоруські) елементи на Західній Україні в період чужоземного панування. Характерно, що після воз'єднання всіх українських земель у єдину державу, тут значно прискорилася заміна традиційних комплексів сучасним одягом, що відображало також характер етнічних процесів¹¹.

Для народних пісень, дум та інших фольклорних джерел характерні випадки, коли не лише етнічні, але й соціально-класові відмінності характеризують одяг героїв. Так, «шати дорогії» козака Голоти з однойменної народної думи складають:

Три семирязі ліхії:
Одна недобра, друга негожа,
А третя й на хлів незгожа.

Отже, аналіз деяких особливостей українського народного одягу, що склалися під впливом естетичних і моральних норм, переконливо свідчить про доцільність та перспективність такого напрямку досліджень. Ставлення до народного одягу як до матеріального втілення духовної культури багатьох поколінь його творців може бути одним із способів визначення позитивних етнокультурних традицій. Разом з тим, такі дослідження сприятимуть більш глибокому розумінню суті національних традицій, їх практичному використанню при створенні сучасних зразків одягу.

Київ

Г. С. ЩЕРБИЙ

¹¹ Современные этнические процессы в СССР. — М.: Наука, 1975, с. 232—233.



ЕКСПЕДИЦІЇ

ДАВНЄ НАРОДНЕ БУДІВНИЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ТА БІЛОРУСЬКОГО ПОЛІССЯ

Ще не так давно Полісся було відсталим, ізольованим краєм, де збереглися архаїчні народні традиції, які вже давно зникли в інших районах. Досліджуючи їх, ми можемо скласти певне уявлення про шляхи розвитку культури українського та сусідніх народів.

Наукове дослідження цих районів почалося ще у середині XIX ст. З 30-х років народна архітектура Полісся привернула увагу радянських та польських дослідників¹. Важливість цих праць нині важко переоцінити, оскільки в них зафіксовано велику кількість давніх пам'яток народного будівництва.

Тепер важко пізнати колишнє Полісся. Нові будівлі, дороги до найвіддаленіших сіл, поля на місці боліт. Проте в деяких селах ще й досі зустрічаються давні пам'ятки. В цьому переконують польові дослідження, проведені нами на Поліссі в 1970—78 роках під час створення експозиції Музею народної архітектури та побуту УРСР у Києві.

Щоб мати уявлення про величезний діапазон народних будівельних традицій Полісся, познайомимось з конструкціями, застосованими у давньому народному будівництві, і з основними типами будівель.

Особливу увагу дослідників привертає поширена в польських клунях конструкція рубленого шатрового даху, відома багатьом народам на величезній території від Скандинавії до Індії². Оскільки це територія розселення індоєвропейських народів, можемо висловити припущення про виникнення шатрових конструкцій не пізніше доби індоєвропейської спільності. Започаткувавшись у житлі та господарчих будівлях, ця конструкція стала основою розвитку дерев'яних та мурованих монументальних споруд на згаданій території й відіграла виняткову роль у розвитку архітектури, зокрема купольних будівель.

Одну з таких рідкісних будівель нам вдалося виявити в селі Кишині Олевського району на Житомирщині. Квадратний зруб клуні перекрито чотирисхилим рубленим шатром із соснового кругляка. Крито будівлю дралицями просто по рубленому шатру. Нахил даху — 33—35°.

Широко була представлена на Поліссі й інша не менш відома конструкція рубленого двосхилого даху «накотом» («зако-том») чи даху на «самцях». Масове побутування цієї конструкції було характерне в давньоруську епоху; в деяких районах Росії форма двосхилого рубленого даху застосована в монументальних будівлях. Ця конструкція відома всім слов'янам, але найбільшого поширення набула в народній архітектурі Білорусії, Росії та в Скандинавських країнах. Полісся ж зберегло її в ранній найдовершенішій формі. Накот застосовували на Поліссі в господарчих будівлях — клітях, льохах, стебках, токах, хлівах, а також у житлі.

Найпростіша будівля, в якій широко застосовували накот, — кліть. Відомий з літописів цей тип будівлі, очевидно, не зазнав суттєвих змін протягом тисячоліття³. Це неутеплена комора для зберігання збіж-

жя та деяких продуктів харчування, одягу тощо. Одним з кращих її зразків, на нашу думку, є кліть XVIII ст. з с. Березового Рокитнівського району Ровенської області. Рублена із соснового кругляка («лутичини»), кліть дає певне уявлення про характер давніх традиційних споруд із своєрідною будівельною технікою. Кругляки, врубані «в чашку», причому «драчка» (паз для ущільнення вінців) вибрана у верхній частині кожного вінця, що властиво давньоруському будівництву. Дах рублений, архаїчний; у кожен стик самців (вінців фронтону) врубано кладь (вінець накоту).

Своєрідна конструкція дощатої покрівлі такого даху. В ошепину та перші кладі врубують крочини («кокошниця»); у випуски крочин по довжині будівлі врубують закрилину, яка підпирає дошки покрівлі (дранці), вільно укладені на рублені скли даху. Дранці у такій покрівлі суцільні.

Своєрідний вигляд має гребінь. Різна довжина дранців на стикові надає будівлі гостроти й динамізму. Такий шпильчастий і кострубатий силует покрівлі не є чимось випадковим у народній архітектурі, відома ціла група прийомів, коли дерев'яні елементи покрівлі спеціально загострюються.

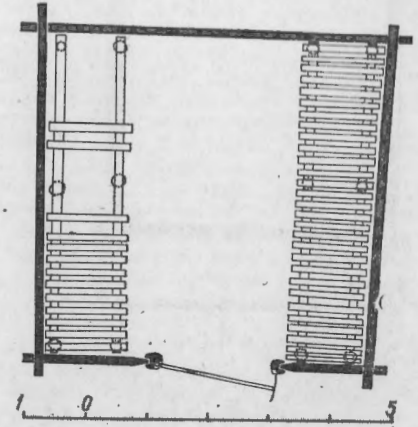
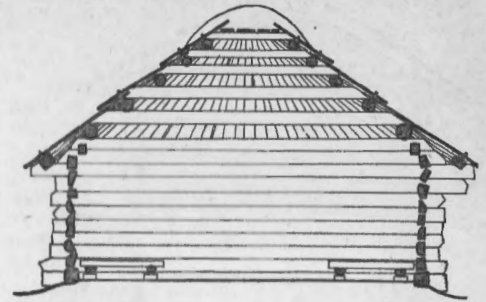
Іноді зустрічаються й складніші прийоми влаштування гребеня. Поверх накоту укладають масивний брус — «вільчик». У пази вільчика входять верхні кінці дранців. Вільчик зустрічається навіть у дахах на кроквах. Очевидно, така конструкція дуже давня, вона відома гуцулам під назвою «буркниця», в Росії — «охлупень», на Поліссі — «вільчик».

Згаданий накотний дах міг застосовуватися в усіх без винятку селянських будівлях. Проте з часом ця традиція згасла.

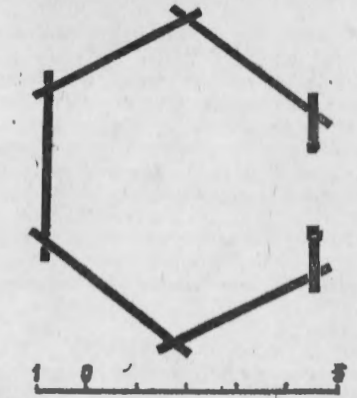
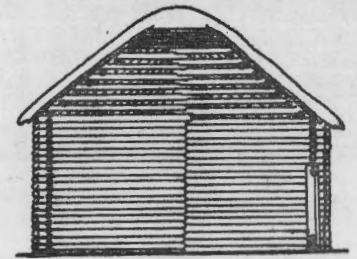
Нам відомі випадки застосування накотних дахів у таких господарчих будівлях як тік (с. Озеряни Олевського р-ну на Житомирщині) та хліви для поросат (с. Оздмици Столінського р-ну Брестської обл.), льохах (с. Нетреба Рокитнівського р-ну на Ровенщині), кузнях (м. Лебедин).

Значного поширення накот набув у житлі. Дослідниками 30-х років виявлено значну кількість хат з такими дахами. Проте війна, а згодом інтенсивна перебудова, що в першу чергу торкнулася житла, різко зменшили їх кількість. Нам вдалося виявити на території білоруського Полісся дві хати, в яких збереглися рублені накотні дахи — в с. Іваківщині Ельського району Гомельської обл. та в м. Петрикові. Це будівлі XIX ст., коли поступово почали відмовлятися від накоту. На цей час з'являються перехідні типи, коли хата і сіни мають дах на кроквах, а комора — накотний. Такі будівлі відомі не лише на Середньоприп'ятському (Левковичі, Скурати, Дідковичі, Межирічка та ін. на Житомирщині), а й на Лівобережному Поліссі (Жадове Семенівського р-ну Чернігівської обл.).

Багато старих накотних хат було перероблено на початку XX ст. — знімали накот і встановлювали дахи на кроквах. Але врубки від нижніх елементів накоту, драчки від знятих самців на верхніх вінцях поперечних стін, врубки від крочин свідчать про первісну конструкцію. Одна з таких



Перетин і план току в с. Кишині Олевського району Житомирської області.

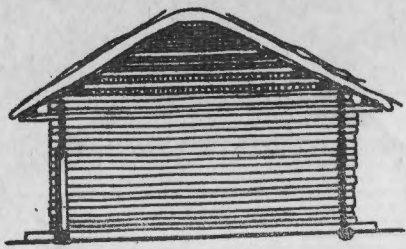


Перетин і план току в с. Гричиновичах. (За З. Дмоховським).

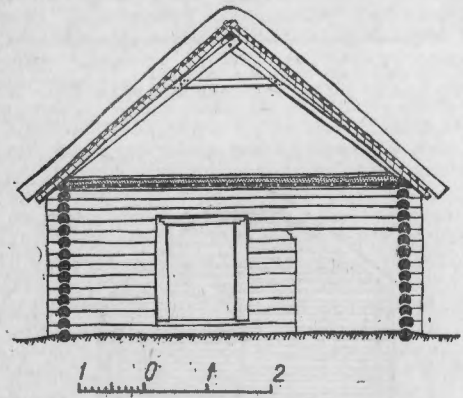
¹ Таранушенко С. Давнє житло Полісся. — Народна творчість та етнографія, 1969, № 1; його ж: Клуни українського Полісся. — Народна творчість та етнографія, 1968, № 3; Павлович Ю. Зарисовки. — Фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, ф. 14—9, ф. 39—2; Moszyński K. Kultura ludowa Słowian. T. I. — Kraków, 1929; Piotkiewicz S. Polskie rzeczyckie. T. I. — Kraków, 1928; Dmochowski Z. Sprawozdanie ze studijów nad poleskim budownictwem drzewnym w r. 1934/5. — Buletyn Historii Sztuki i Kultury. Rocznik III, p. 4. — Warszawa, 1935 та ін.

² Див.: Данилюк А. Шестигранные клуны на севере Украины. — «Дзеглис мегобари», 36. 41, Тбілісі, 1976; Русские. Историко-этнографический атлас. — М., 1967; Джандиери М., Лезава Г. Народная башенная архитектура. — М., 1976; Сумбадзе Л. Дарбазные перекрытия и их место в истории архитектуры. — Тбилиси, 1977; Грузинские дарбази. — Тбилиси, 1960; Ильина М. Древнейшие типы жилищ Закавказья. — М., 1946. Гораканидзе М. Грузинское деревянное зодчество. — Тбилиси, 1959; Люди живут в горах. — Вокруг света, 1972, № 1, с. 35.

³ Повесть временных лет. 4. I, с. 43, 89; ч. II, с. 275, 276, 300. — М.—Л., 1950.



Перетин і план клуні в с. Гричиновичах.
(За З. Дмоховським).



Поперечний перетин хати в м. В. Рожані.

хат із с. Гажина XVIII ст. перевезена до музею народної архітектури та побуту УРСР з відновленим первісним виглядом, становить особливий інтерес. Рублена за давньою будівельною технікою, курна, з маленькими волоковими вікнами, дерев'яними віконними засувками, складною системою сволоків і обладнання, хата є рідкісним за кількістю збережених давніх деталей зразком масового народного будівництва. До квадратної кліти хати приставлено рублений тристінок сіней, нижчий за хату. Кожна клітка перекрита окремим накотним дахом.

Особливе місце в народній архітектурі Полісся займають будівлі з дахами на сохах чи підсішках («дідках»). Відомо, що стовпові конструкції погано поєднуються з рубленими, які після усушки деревини та

ущільнення шпар дають значну усадку. Поліські майстри ще здавна успадкували рублені й сошні конструкції. Прикладом їх поєднання може бути влаштування дверей у рублених стінах, коли над одвірками залишають щілину на 3—4 см. Після усадки зрубу щілина зникає. При цьому для з'єднання зрубу з одвірками в останніх добають вертикальні пази так, що закладені в них кінці вінців при усадці можуть вільно осідати.

Широко застосовувались стовпові конструкції і при влаштуванні дахів, особливо в хлівах і клунях. У найпростішому випадку це будівля з дахом на двох сохах. На поздовжній осі, біля рублених стін, або в середині приміщення закопують дві сохи, на які укладають сволок. На сволок вішають парами ключини, які нижніми кінцями вільно спираються на зруб стін.

Такі будівлі мають один недолік — сохи, закопані в піщаний ґрунт, при мінливому рівні вологі швидко підгнивають. Поліські майстри навчилися запобігати цьому — соху не закопували в землю, а врубували в стіну зрубу. Так виникла конструкція даху на підсішках або дідках, поширена по всьому Середньо-Прип'ятському Полісся. Під назвою даху на чепілках вона відома й на Лівобережному Поліссі, де застосовується не лише в господарчих будівлях, а й у житлі.

Найбільшу кількість варіантів цієї давньої, відомої багатьом народам конструкції дає Середньо-Прип'ятське Полісся. Дахи на дідках зустрічаються в клітках, стебках, хлівах, токах (клунях), у житлі.

Найтиповішим прикладом застосування дідка є стебка з села Познані Рокитнівського р-ну на Ровенщині. Невелика, рублена з соснового бруса клітка, масивні дідки, сволок, довгі, подібні до ключів ключини. Крита дралицями, стеля утеплена піском, а щити (фронтони) залишені відкритими. Призначення будівлі — зберігання городни (на Поліссі близькі ґрунтові води не дозволяють викопувати льохи).

Подібної архітектури «свіронак» (комірчина) з села Голінка на білоруському Поліссі. Ця неутеплена комора не має стелі, а «щити» закладені віnciaми взакидку на дідок, як на шулу. Такий прийом застосовують у всіх будівлях, де стеля відсутня (хлів, тік, кліть).

Широко застосовувалась ця конструкція і в житлі. С. Таранушенко та П. Жолтовський у 30-х роках виявили значну кількість таких хат. Згадає про них і Ю. Павлович. Нам вдалося виявити кілька будівель. Одна з них у с. Рудні Озерянській Олевського р-ну на Житомирщині. Невеличка рублена двокамерна хата. Сіни криті дралицями на один схил. У порогову й причілкову стіни хати врубано дідки, на них укладено сволок. Дах критий дралицями на два схили. Щити зашиті дошками в останні роки. Подібна конструкція даху відома й на Лівобережному Поліссі (с. Матіївка Бахмацького р-ну на Чернігівщині). Рублена невеличка хатка з сіньми має дах на «чепілках», врубаних послідовно: в центрі поперечного сволока хати, в порогову стіну, в поперечну балку сіней. На три че-



Фрагмент зрубу хати в с. Серники Ровенської області, збудованої 1821 року.

пілки укладено сволок, навішено ключі і по латах укрито солом'яно на чотири схили.

Але є хати, де застосовані цілі комбінації сошних прийомів. Зокрема, хата в с. Панац Кліцького р-ну Мінської обл. має двосхилий дах складної конструкції. Уздовж будівлі проходить сволок, що спирається послідовно на соху, приставлену зовні до зачілкової стіни хліва, дідок врубаний у зачілкову стіну сіней, а козли — в поперечну балку сіней, порогову та причілкову стіни хати.

Кілька слів про конструкцію козла. Це майже те саме, що й підсішок, але виготовляється він з двох елементів, врубаних у зруб стіни і з'єднаних вгорі врубками й тиблями. У верхні випуски козла лягає сволок. Від простого підсішка — дідка (чепілки) козел відрізняється більшою поперечною стійкістю. Ці конструктивні особливості козла відомі давно. На козових пристроях пиляють дрова; в деяких районах українського й білоруського Полісся здавна поширені столи на козлах. На значних територіях побутує тип «козлового» вітряка, основу якого утворює масивний дубовий козел.

У згаданій вище будівлі (як і в багатьох інших випадках) козел просто заміняє дідка. Проте нам відомі й такі різновиди козлів, що стали прототипами крокв. Так, у хаті Козел Олени Семенівни в с. Вел. Рожан Солігорського району Мінської області дах утворено двома великими козлами, врубаними в ошепни. У верхні подовжені кінці козлів укладено сволок, на якому висять ключі й прив'язане до них лозою «пруття» — лати. Взагалі питання походження, еволюції й поширення сошних конструкцій досліджені недостатньо, але вже зараз можна говорити, що вони надзвичайно давні й відіграли важливу роль у розвитку народної архітектури, та свідчать про культурні зв'язки багатьох народів⁴.

⁴ Гаракиндзе М. Грузинское деревянное зодчество. — Тбилиси, 1959, табл. 42, 43 та ін.

Рівень ґрунтових вод на Середньо-Прип'ятському Поліссі позначився і на криницях. Невеликих розмірів, неглибокі, вони позбавлені спеціальних пристроїв для діставання води. Відро вішають на дерев'яний крючок-тичку і зачерпують воду. При більшій глибині ставлять журавель. Конструкція самої криниці відома у двох варіантах: це кадуб, завдовжки близько 2 м, який опускається в криницю і одночасно править за цямрини, або ж вкопують 4 дубові стовпи й закидають дубовими дошками.

Особливі, невідомі на інших територіях традиції побутували на Поліссі і в похованнях. Крім звичайних «поминок», тут до недавня можна було зустріти язичеський обряд предків — «дідки», що святкується двічі на рік. При цьому звечора на стіл ставлять пісню ритуальну вечерю, страви не доїдають і не прибирають зі столу, прочинають двері й лягають спати. Вважається, що духи предків заходять і продовжують трапезу. На ранок відзначають «баби» — це скоромний родинний сніданок, на який печуть млинці з салом.

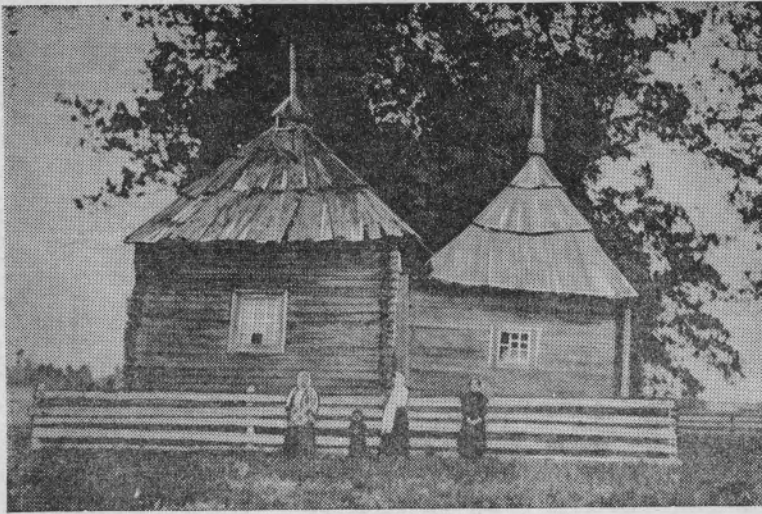
Такі ж реліктові форми зберіг і сам обряд поховання. Особливість його в тому, що на могилу, крім звичайного дерев'яного або кам'яного хреста, кладуть «приклад» («наруб») — дерев'яну колоду. За поясненнями, приклад заважає покійникові вийти з могили. На Поліссі дуже довго зберігалися дохристиянські уявлення про смерть.

Виятковий інтерес становлять народні монументальні будівлі Полісся. Одним з характерних зразків є дерев'яна церква XVIII ст. у м. Слуцьку. Будівля двозрубна, з двома верхами-банями. До квадратної центральної ділянки прибудовано квадратний, менший зруб вітваря. Бабинець відсутній, і це є свідченням, що генетичну основу монументальної будівлі становить конструкція бані. Остання є самостійним, конструктивно й мистецьки завершеним елементом і первісним прообразом ще, певно, дохристиянської монументальної будівлі.

До речі, двозрубні церкви на Поліссі досить поширені. В межах Прип'ятського



Архітектурна пам'ятка XVIII ст. у с. Ушмирі Житомирської області.



Старовинна архітектурна пам'ятка в с. Жовтневому Житомирської області.

Полісся нам відомо близько десятка таких будівель. Роль притворів і бабинця відіграє рублене опасання, прибудоване до центральної дільниці з півночі, заходу й півдня. Опасання зв'язане з центром широкими прорізами в стінах зрубу. Таке ж опасання і навколо вітваря.

Ще одна характерна риса пам'ятки — тяжіння до четвериків. На першому заломі центральна дільниця переходить у четверик і лише після другого квадратного залому з'являється восьмирик, завершений шатром і главою на невеликому восьмирику. Враження багатозаломності й переважання четвериків підкреслює опасання, яке імітує ще один залом. Прихильність до простих четверикових структур є не лише індивідуальною особливістю даної пам'ятки — це характерна риса всієї давньої поліської монументальної архітектури. Четверикові структури є, на нашу думку, залишками давньоруських народних будівельних традицій і зустрічаються лише в тих місцях східнослов'янських територій, де спостерігався уповільнений суспільний розвиток.

Збереглося кілька пам'яток подібного типу. Одна з найцікавіших — Михайлівська церква 1796 р. в с. Рублі на Столінщині. Споруда тризрубна і трибанна. Бані багатозаломні, тяжіння до четвериків призводить тут до цілком несподіваних рішень. Центральна дільниця знизу починається великим восьмириком; на першому заломі по кутах врубано перевернуті паруси, через які баня переходить з восьмирика на четверик. Далі йде квадратний залом, на якому стоїть восьмирик, завершений шатром і главою на маленькому восьмирику. Відсутність опасання надає будівлі стрункості, хоча пропорції верхів стримані. Можливо, первісно церква мала опасання.

Цей же тип репрезентують такі пам'ятки, як Іллінська церква XVIII ст. у с. Велемиці Столінського району церква в Кожак-

Городку на Столінщині, а також Дмитрівська церква 1821 р. в селі Серниках на Ревенщині.

Відомі на Поліссі й одноверхі церкви. Такою є культова споруда 1788 р. з села Голинки Кліцького району Мінської області. До могутньої восьмигранної двозаломної центральної дільниці прилягають великі чотирикутні зруби вітваря й бабинця, криті двосхилими дахами на кроквах. Цікаво, що в місці з'єднання зрубів поперечна стіна відсутня. Такий прийом спостерігаємо в пам'ятках Лівобережжя. Це наслідок свідомого бажання об'єднати простори окремих зрубів. Вищого розвитку ця ідея досягла в таких пам'ятках, як Троїцька церква в селі Пакулі та Вознесенська в м. Березні на Чернігівщині. Таку ж структуру має мурована церква XVI—XVII ст. в с. Дубой Пінського району. Ця визначна пам'ятка є важливим свідченням того, що на рубежі XVI—XVII ст. монументальна мурована архітектура Полісся становила єдине ціле з традиційним народним дерев'яним монументальним будівництвом.

Наведені приклади свідчать, що монументальна архітектура Полісся розвивалася синхронно з народною монументальною архітектурою інших східнослов'янських територій, зберігаючи при цьому деякі специфічні риси.

Поруч з пам'ятками розвинених типів, що представляють народну архітектуру епохи бароко, на Поліссі, внаслідок уповільненого суспільного розвитку, збереглися монументальні пам'ятки, які типологічно тяжіють до давніших епох. Одним з таких зразків є Георгіївська церква в селі Синкевичях Луницького району Брестської обл. Будована на рубежі XVII—XVIII ст., пам'ятка майже не зазнала переробки. Комплекс складається з дзвіниці й церкви. Зруби стоять на дубових палях. Церква тризрубна, одноверха, невеликих розмірів. Центральна частина квадратна, до неї



Архітектурна пам'ятка XVII—XVIII ст. в с. Синкевичі Брестської області.

прилягають чотирикутні вітварі й бабинці. Стіни всіх трьох зрубів мають однакову висоту. Вітварі й бабинці перекриті вальмовими дахами, а в центральній дільниці на рівні карнизів починається своєрідний залом. Уздовж центральної дільниці по ширині бокових дільниць врубано два бруси, на які через фігурно витесані підкладки спирається квадратний зруб із стороною, що приблизно дорівнює ширині вітваря й бабинця. Розрив у зрубі, де звичайно йде залом, зашито стелею і дашком на кроквах. Подібний прийом, але в комбінації з рубленими заломами відомий на Чернігівщині⁵. Менший зруб перекрито через паруси восьмигранним шатром, але зовні цього не видно, бо дах шатра чотирихилий. Завершене шатро, як звичайно, главою на невеликому восьмирику.

Застосований у конструкції бані розрив у рубленій поверхні є, на нашу думку, залишком дуже давніх традицій, коли шатра рублені з кругляка, як у вищевказаних клунях, мали розриви між колодами і не передавали розпору. При цьому було вироблено ряд прийомів звууження зрубу, в основі яких лежить безрозпорний переклад взаємно перпендикулярних горизонтальних елементів. Такими конструктивними прийомами є широко відомі плоский парус та ковчег.

Вся маса будівлі з пірамідально розташованими однаковими за розмірами й формою верхами бабинця, центра й вітваря прекрасно завершує пагорб. Нижче на ски-

лі стоїть дзвіниця, яка в менших розмірах повторює об'ємно-просторову структуру центральної дільниці, що перетворює дзвіницю в невід'ємну частину самої церкви і об'єднує весь комплекс. Враження гармонії довершує колір. Всі будівлі шальовані сосновими дошками і криті гонтом. Срібляста нефарбована деревина відсвічує на сонці, і гарно вписується в стриманий сільський ландшафт з нефарбованими рубленими будівлями.

Таке враження простоти й гармонії справляє будівля і всередині. Ця прекрасна пам'ятка для Полісся не випадкова, це ілюстрація не лише певного етапу в розвитку народної монументальної архітектури краю, а значною мірою спільний етап в монументальному будівництві всіх східних слов'ян.

В основі архітектури комплексу лежить комбінація однотипних будівель-бань. Це засвідчує розвиток народної монументальної архітектури від елементарної праспороди (рубленої квадратної будівлі, перекритої рубленим шатровим дахом). Очевидно, народна монументальна архітектура довгий час становила єдине ціле з народними житловими, господарчими та оборонними будівлями, і лише згодом набула рис, відмінних від загальнонародних будівельних традицій, зберігши з ними багатоспільного в структурі або й у конструктивних і мистецьких засобах.

Для підтвердження сказаного згадаємо ще одну суто поліську будівлю — дво-зрубну, двоверху, рублену з соснового кругляка церкву з села Жовтневого Житомирської обл. Рублені шатрові верхи, криті драганими, мають масивні дерев'яні навершя. Вітварі прибудовано до центра че-

⁵ Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. — К.: Будівельник, 1976, с. 177—194.

рез шули, як сіни до хати, а на стику верхів — масивна, витесана з кругляка водоточина. Шатро центральної дільниці має вгорі невеликий низький рублений восьмиричок, критий драницями по чотирисхилому дашку замість звичайної главки. Ще простіша структура вітваря: по зрубках стін зведене чотирисхиле шатро, закінчене на вершам. Архітектура пам'ятки, її будівельна техніка також тяжіють до згаданої народної елементарної будівлі.

Такі ж мистецькі уявлення відбилися в такій пам'ятці, як Георгіївська церква XVII ст. в м. Давид-Городку. Значний вплив цих давніх, поширених, очевидно, у всіх східних слов'ян, традицій позначився на багатьох пам'ятках.

Коротко зупинимося на розвитку поліської будівельної техніки. В селі Серниках на Ровенщині поруч з церквою (1821 р.) стоїть невелика хатка з соснового кругляка, врубаного в «чашку» («крюки», «круги»), «придраного» по верхній частині кожної колоди. За переказами, церква й хата будувалися одночасно з одного дерева. Хату зводили місцеві майстри за давньою традиційною технікою, поширеною у давньоруську добу серед східних слов'ян не лише лісової (Брест, Пінськ, Давид-Городок, Туров, Овруч, Чернігів, Любеч, Київ, Білгород тощо), а й лісостепової (Воїнь, Райковецьке городище тощо) смуги⁶. За нашими дослідженнями серед масового народного будівництва Полісся ця техніка була панівною до початку XIX ст. Поступово її витіснила техніка будівництва з брусів, у якій виконана дана церква.

У монументальному будівництві бруси з врубками в «замок» почали застосовувати раніше (відомі нам пам'ятки XVI й навіть XV ст., рублені з брусів, але логічно зробити припущення про існування у далекому минулому монументальних пам'яток, зведених на Поліссі технікою рубки з кругляка). Якщо врахувати уповільненість суспільного розвитку й нерівномірне зростання окремих районів Полісся, можна допустити можливість збереження давніх технічних традицій навіть в епоху розквіту барокко.

Дослідження підтвердили цю думку. Виявлено кілька монументальних пам'яток, збудованих з кругляка. Це культові будівлі в селах Кисоричах та Дроздині на Ровенщині, селі Городному та місті Петрикові на білоруському Поліссі, в селах Жовтневому на Олевщині та Радчині на Стародубщині.

Факти існування подібних пам'яток підтверджуються друкованими та архівними матеріалами. Зокрема Л. Похилевич подає

⁶ Рапопорт П. Древнерусское жилище. — Археология СССР. Вып. 31—32. — Л., 1975. Толочко П. Древний Киев. — К., 1976; Гончаров В. Райковецьке городище. — К., 1950; Довженко В., Гончаров В., Юра Р. Древньоруське місто Воїнь. — К., 1966 та ін.

відомості про подібні церкви в населених пунктах Липовий Ріг, Сквиря, Бабинці, Топори, Бухни, Кулешів, Свистинці, Городок, Немиринці, Лебединці, Шестеринці, Капустин, Тетіїв, Жашків, Будівка, Біла Церква, Думицьке, Черкас, Бирюки, Сухолісся, Ячки, Нетеребки, Шелепуха, Михайлівка, Івківці⁷. Про це повідомляє у своєму «Историко-статистическом описании церквей и приходоу Волинской епархии» т. 1—5, Поцаев, 1888—1903 і М. Теодорович.

Особливо цінні свідчення про давнє монументальне будівництво й будівельну техніку дають архівні матеріали. В «Духовных правлениях» за 1806 рік є згадки про церкви з кругляка в селах Войтовці та Борушківцях. У селі Войтовці «церковь... выстроена посредине села на горе, из дерева круглого, дубового...», в Борушківцях церква «...вся с дерева до первых заломов с подвалами дубового с вне круглого, а с внутри мало тесаного, а далее в гору разного то же с вне круглого, а с внутри мало тесаного»⁸.

Ці монументальні пам'ятки з кругляка не становлять якогось окремого типу, а відбивають давні регіональні особливості. Так далі з тексту опису вималюється пам'ятка, подібна до збудованої з бруса церкви в селі Ушомирі на Коростенщині. Це дозволяє ширше оцінити роль будівельної техніки у розвитку народної монументальної архітектури. Саме зруб з кругляка дозволяє не порушуючи монолітності конструкції з однаковою легкістю виводити стіни, заломки й шатра, тобто бані, які стали основою структури народної монументальної будівлі. З поширенням цієї техніки пов'язане не лише формування регіональних типів монументальних будівель, але й їх висока мистецька довершеність.

Наведена церква в Ушомирі є одним з таких зразків. Дводільна, з двома верхами, пам'ятка вражає розмірами могутніх бань, сповнених врівноваженості й спокою. На кутах містилися рублені клітки-слупи. Це гвинтові сходи на хори. Рідкісний, але відомий прийом. Постають у пам'яті такі шедеври як Софія Київська, Спас на Берестові, Чернігівський Спас із спеціальними вежами для гвинтових сходів, Вознесенська церква в місті Березні з гвинтовими сходами в «придверних слупах». Проста й велична пам'ятка в Ушомирі не поступається архітектурно-мистецькими якостями перед кращими витворами світової архітектури.

Дослідження народної архітектури Полісся розкриває шляхи розвитку культур багатьох народів, зокрема східних слов'ян. Вивчаючи будівельні традиції поліщуків, переконаємося в тісних зв'язках культур багатьох народів.

Київ С. В. ВЕРГОВСЬКИЙ

⁷ Похилевич Л. Сказання о населенных местностях Киевской губернии. — К., 1864.

⁸ Житомирський обласний архів. Ф, 345, оп. 1, од. зб. 6, 3.

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

КНИГА ПРО ІДЕЙНО-ВИХОВНУ РОЛЬ ФОЛЬКЛОРУ

Народнопоетична творчість в ідейно-естетичному вихованні радянських людей.

К.: Наукова думка, 1978, 170 с.

Основною метою всієї ідейно-виховної роботи нашої партії на сучасному етапі розвитку соціалістичного суспільства є формування в найширших кіл трудящих комуністичного світогляду, вироблення соціально активної життєвої позиції. У цьому процесі поряд із засобами масової інформації та пропаганди (пресою, телебаченням, кіно) важлива роль відводиться художній творчості мас, зокрема, народній поезії, фольклору. «Ми добре знаємо, говорив на XXV з'їзді Генеральний секретар нашої партії Л. І. Брежнев, — що художнє слово, переливи барв, виразність каменю, гармонія звуків надихають сучасників і передають нащадкам пам'ять серця і душі про наше покоління, про наш час, його турботи і звернення»¹.

В проблемі комплексного виховання особистості українські радянські фольклористи успішно досліджують зв'язок фольклорних традицій з сучасними тенденціями в новотворчості трудящих, показують органічний зв'язок народнопоетичної спадщини з творчістю митців-професіоналів, розкривають залежність якісно нового змісту фольклорного процесу від соціалістичної перебудови, поступового стирання граней між містом і селом, розумовою і фізичною працею, інтернаціоналізації міжнародних зв'язків, інтенсивних міграційних процесів.

Рецензована праця колективу науковців Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР присвячена 60-річчю Радянської влади. Методологічною основою теоретичних статей, що ввійшли до цього збірника, послужили марксистсько-ленінські положення про трудовий народ як головного рушія історії, про невичерпність народної творчості

та високу ідейно-художню цінність народнопоетичних зразків. Автори розкривають пізнавально-виховне значення фольклору радянської доби, специфіку його дієвості.

Однією з важливих, але недостатньо досліджених проблем є ґрунтовне вивчення пізнавально-виховного значення народної творчості різних видів і жанрів.

Відомо, що класики марксизму-ленізму, видатні діячі Комуністичної партії та уряду особливу увагу приділяли розвитку народної культури, художньої творчості мас.

Виходячи з діалектико-матеріалістичних засад, радянські фольклористи розглядають народну творчість як процес правдивого художнього відображення найхарактерніших, найтипівіших сторін і граней життя та побуту трудящих, з чітких класових позицій висвітлюють фольклорний процес як конкретно-історичне явище.

Актуальним з цього погляду є дослідження І. П. Березовського, де проблема пізнавального й виховного значення народної творчості розглядається у світлі марксистсько-ленінської теорії й досвіду культурного будівництва в СРСР. Автор, зокрема, пише про внесок, який зробили у висвітленні цього питання, К. Маркс та Ф. Енгельс — основоположники наукового комунізму.

Неоціненним скарбом для аналізу даної проблеми є праці В. І. Леніна. Розглядаючи їх, І. П. Березовський говорить, що Володимир Ілліч, зокрема, високо цінував масову пісню у справі пропаганди революційних ідей, «завжди підкреслював вирішальну роль цілеспрямованої, глибоко усвідомленої самодіяльності мас в найрізноманітніших сферах історичного буття, провіщаючи їй велике майбутнє...».

Чимало писали про суспільно-виховну роль уснопетичної народної творчості А. В. Луначарський, М. І. Калінін, Н. К. Крупська, С. М. Кіров, О. М. Горький. Зроблені Горьким висновки про трудову основу художнього досвіду мас, про матеріалістичний характер їх світогляду, про реалізм та історичний оптимізм їх творчості, про органічний зв'язок колективного й індивідуального начал у фольклорному процесі і сьогодні є ключем для дослідження сучасної народної творчості як невід'ємної частини соціалістичної культури.

¹ Матеріали XXV з'їзду КПРС. — К.: Політвидав України, 1976, с. 90.

Трактуючи питання про пізнавально-вищевне значення народної поезії як складової частини марксистсько-ленінської естетики, автор піддає критиці буржуазні позиції щодо оцінок народної творчості, розкриття її природи, характеру і функцій.

Особливо важливим є нині обґрунтування інтернаціоналістської природи радянського фольклору. Адже сьогодні народна поезія — це творчість свідомих трудівників, творчість нової людини, породженої новим соціальним ладом. І справедливо відзначає О. І. Дей, що домінують радянського фольклору як живої народної творчості всього радянського народу є «класово чітко визначені ідейний та емоційний аспекти. Ідеї соціалістичного колективізму, радянського патріотизму, дружби між народами, інтернаціоналізму, внутрішнє відчуття єдності трудящих з Комуністичною партією — такий провідний ідейний зміст різномовної народної поезії».

Автор переконливо доводить, що формування єдності та спільних рис у живому фольклорному процесі різних націй і народностей Союзу РСР зумовлюється передусім спільністю історичної долі народу, його життєвого досвіду. Саме на цій основі виробилися і утверджуються нові художні погляди, етичні норми. Чимале значення в цьому процесі мають такі форми, як декади мистецтва й літератури в братніх республіках, гастролі колективів художньої самодіяльності, окремих виконавців, гастролі професійних і народних театрів та студій. Значну роль в цьому плані відіграють книги, телебачення, радіо, преса, кіно.

О. І. Дей справедливо відзначає виняткову роль російської мови як засобу міжнародного спілкування. Саме завдяки їй через російські переклади йде зближення та збагачення фольклорними цінностями передусім радянських народів-братів.

Відзначено також, що з емоційного боку масова творчість народів СРСР характеризується спільними рисами: оптимістичною тональністю, гуманістичністю, світлою настроєвістю. Ці теоретичні положення й узагальнення підкріплені прикладами, взятими із фольклорної скарбниці народів-братів (росіян, українців, білорусів, вірменів, грузинів, бурятів, таджиків та інших народів).

Таким чином, робиться висновок про те, що найголовнішими і найхарактернішими показниками інтернаціоналістського характеру фольклорного процесу є спільні ідейно-політичні, тематичні, естетичні та етичні риси фольклору народів нашої країни, а також постійний, всезростаючий обмін духовними надбаннями народної культури.

Науково обґрунтовано у збірнику роль радянського фольклору у вихованні комуністичного світогляду трудящих. Народна пісенність як джерело і важливий фактор формування комуністичного світогляду розглянута комплексно, у взаємозв'язках. Автор статті на цю тему Й. Ю. Федас наголошує на комуністичній партійності ра-

дянського багатонаціонального фольклору. Розглядаючи його як один із видів мистецтва, складову частину соціалістичної культури, як різноманітну творчість народних мас, дослідник зупиняється на фольклорній Ленініані. Тут детально проаналізовано частушки та пісні на цю тему багатьох народів Радянського Союзу.

Відомо, що усна народна творчість відіграла особливо важливу виховну роль в роки Великої Вітчизняної війни. Пісні цього періоду, народна сатира допомагали радянським людям вистояти у борні, перемогти ворога. Тому не випадково до збірника включено дослідження О. А. Правдюка та О. Ю. Врідиної про пісенність періоду Великої Вітчизняної війни.

Дослідженню виховної функції сучасної пісенності присвячена стаття С. В. Мишанича. На матеріалах експедиції, що працювала на одній з найбільших новобудов України — Чорнобильській атомній електростанції, — музикознавець С. Й. Грица досліджує художньо-естетичні запити населення будови й містечка Прип'ять, а також місце фольклору в комплексі інших художніх зацікавлень трудівників будови. У статті підкреслюється, що «нові процеси в сучасному фольклорі зобов'язують і його дослідників до більш активного і вникливого вивчення найрізноманітніших форм його прояву у зв'язку з життям, з новими соціальними проблемами». Цілковито слушно є пропозиція автора про організацію цілевих експедицій в райони міського типу, про застосування нових соціологічних методів дослідження народної культури. Гадаємо, що до таких експедицій варто залучати і працівників обласних будинків народної творчості, а також студентів-філологів університетів та педагогічних інститутів в канікулярний період.

Слід зауважити, що тематичні рамки збірника давали можливість дещо ширше ставити проблему. На наш погляд, варто б було простежити такі аспекти проблеми, як місце фольклорних джерел в творенні народних образів-типів у сучасному радянському романі на сільську тему; фольклоризм сучасної художньої белетристики; фольклорний струмінь лірики провідних українських поетів (П. Воронька, М. Нагнибіди, Б. Олійника, Д. Павличка, І. Драча, В. Коротича, В. Коломійця, Р. Лубківського, М. Карпенка та ін.).

Загалом, же статті, що увійшли до збірника, написані на належному ідейно-теоретичному рівні. Книга «Народнопоетична творчість в ідейно-естетичному вихованні радянських людей» — конче потрібне видання, вона має як теоретичну, так і практичну цінність. Її зможе використати дослідники народної творчості, працівники вузів, шкіл, культурно-освітніх закладів, а також збирачі народнопоетичних скарбів.

Київ

В. А. КАЧКАН

ВАЖЛИВА ЛАНКА СОЦІАЛІСТИЧНОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ

Наприкінці минулого року у Києві відбулася друга Всесоюзна нарада-семинар по впровадженню у побут сучасних свят та обрядів. Її учасники обговорили широке коло теоретичних і практичних питань, пов'язаних із сучасним станом обрядотворення, накреслили конкретні заходи щодо поліпшення цієї, як наголошувалося в доповідях, важливої ділянки соціалістичного способу життя, яка активно впливає на формування світогляду.

Серед радянських республік, де впровадження в життя нових свят і обрядів стало важливою державною справою, названо й Білорусію. За останнє десятиліття тут організовано спеціальні комісії, на які покладено впровадження нових обрядів у життя, створена відповідна служба, яка займається питаннями наукового вивчення і узагальнення свят. Значно активізували розробку цих питань і наукові осередки республіки, зокрема й етнологічний Інститут мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР. Останніми роками вони підготували ряд сценаріїв для практичного їх впровадження на місцях.

Ми коротко зупинимося на виданнях, присвячених новим святкам і обрядам, серед них і таким як посвячення у громадянство і хлібороби, вирадження до Радянської Армії, методичних рекомендацій народних свят, провідів зими й зустрічі весни, урочисто-траурної церемонії «Дня пам'яті», проведення траурного обряду «Похорон» тощо.

Крім науковців Інституту мистецтвознавства, етнографії та фольклору, в розробці сценаріїв і методичних рекомендацій брали участь працівники республіканського методичного кабінету, Міністерства культури та Будинку народної творчості БРСР. Завдяки співпраці кількох суміжних установ вдалося гранично чітко й досить повно охопити найрізноманітніші аспекти сучасного святотворення — словесного, музичного та обрядового.

Напередодні обміну паспортів у Білорусії було розгорнуто велику роботу по вивченню кращого досвіду проведення цього важливого державного акту. Особливо брався до уваги ідейний вплив на молодь, яка вперше в житті одержує посвідку повноліття. Тому, розробляючи методичну рекомендацію «Посвячення в громадянство», науковці й практичні працівники скористалися вже набутим у процесі роботи досвідом, ввели в сценарій найкращі елементи чи сюжети з практики попереднього проведення урочистих обрядів по врученню паспортів.

Методична рекомендація пропонує високоідейні, емоційно наснажені форми атрибутики — від запрошення на вечір до святкового оформлення залу різноманітними транспарантами, крилатими висловлюваннями класиків марксизму, партійних та державних діячів, письменників тощо, де посвячення в громадянство розцінюють-

ся як важливий державний акт. Велике значення має не лише, так би мовити, зорове оформлення вечора, але й музичний супровід. Організаторам святкового обряду пропонується широкий вибір музичних творів, які відповідають емоційним реєстрам даної урочистості.

Цікавими формами наповнений і сам сценарій свята. Учасники урочистого вечора (юнаки, яких запрошено для отримання паспортів, кращі виробничники, гості) немовби є свідками історичних віх становлення й розвитку радянської держави — від легендарних боїв громадянської до Великої Вітчизняної війни, од перших п'ятирічок до освоєння цілини й будівництва БАМу. Ентузіастами цих справ завжди були комсомольці й молодь Країни Рад.

Велике патріотичне звучання, символіка, поетизація героїки праці — усі ці атрибути справляють величезний вплив на учасників вечора, зокрема тих, хто посвячується в громадянство. То ж обряд вручення паспорта сприймається не лише як громадянський акт, але й вагомий виховний момент, і в цьому неперевершене значення сучасної обрядовості.

Білорусія — край з високорозвиненим сільським господарством. Тому підготовка сільськогосподарських кадрів має величезне значення. Останнім часом у республіці молодь після закінчення школи в більшості йде працювати в колгоспи й радгоспи. Щоб надати новому поповненню виробництва емоційної наснаги, наукові осередки і, зокрема, етнологічний Інститут мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР підготували спеціальний сценарій «Посвячення в робітники сільського господарства». Тут використані найцікавіші, найпоетичніші форми, які в окремих областях вже стали традиційними. Проте, як зауважується в методичній рекомендації, посвячення молоді в колгоспники варто проводити не одразу по приходу в трудовий колектив, а після деякої адаптації — своєрідного випробування, оскільки нерідко трапляються парадоксальні явища — після ритуалу дехто полишає колгосп, переїжджаючи до міста. В таких випадках виховне значення обряду зводиться нанівець.

Як показала практична, в процесі так званої адаптації юнаки й дівчата набувають не лише необхідних для самостійної роботи виробничих навиків, але й прилучаються до громадського життя колективу. У зв'язку з цим важливо, щоб за ними були закріплені досвідчені передові колгоспники чи працівники радгоспів — наставники.

Тематично співзвучні цьому обрядові й методичні рекомендації «Народні свята», де розроблені орієнтовні сценарії провідів зими й зустрічі весни. Від найдавніших часів люди, намагаючись духовно збагатити своє життя, широко використовували численні обряди і свята, які супроводжували важливі моменти родинного й суспільного життя. Серед таких було й традиційне свято масляна.

Масляна присвячувалася зміні пір року й означала перехід від зими до весни. Її

святкування припадало на кінець лютого — початок березня. Традиція відзначення цього свята продовжується й у наші дні, але вже з іншим символічним звучанням. Його сучасні назви — «Проводи зими», «Сніговий фестиваль», «Білоруська сніжинка» тощо. Крім окремих традиційних, ігрових народно-поетичних форм, на святі господарства звітують про підготовку до нового врожайного року.

Своєрідним продовженням свята проводів зими є поетичне свято Весни. У Білорусії його відзначають по закінченню весняних польових робіт, десь у травні, коли ліс одягся молодю зеленню, а на полях з'явилися дружні сходи. «В різних районах республіки, зауважується в сценарії, це свято проходить під багатьма назвами: весни, праці й відпочинку, свято праці й пісні. Але значення обрядів повсюди однакові. Це свято, яке поетизує нашу Батьківщину й рідну природу, вільну працю. Це — свято молодості, краси характеру радянської людини, яка сповнена любов'ю до життя, оптимізму і якій дано право будувати нове суспільство» (с. 17).

Крім нових форм, на святі широко використовують поетичні зразки традиційного фольклору:

Завілі вяночки,
Завілі зяленця,
На гады добрыя,
На жита густое,
На ячмень каласісты,
На овес расісты...

У сценаріях «Проводи до Армії» та «Дня пам'яті» основною є тема радянського патріотизму в роки Великої Вітчизняної війни. Для тих, на кого покладено священний обов'язок — захищати кордони нашої країни, — є немеркнучим прикладом героїзму воїнів нашої країни, які полягли за її незалежність. Велике символічне значення тут мають урочисті ритуали й клятви допризовників біля братських могил, зустрічі з учасниками ратних перемог. Постійними

ЖИВОТВОРНА СИЛА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ РОЗВИНУТОГО СОЦІАЛІЗМУ

*Духовний мир развитого
соціалістического общества.—*

М.: Наука, 1977, 479 с.

Всебічне висвітлення багатопланової проблематики формування і розвитку духовного світу людей зрілого соціалістичного суспільства з кожним днем набуває величезного значення не тільки в межах нашої країни, а й за кордоном, особливо серед трудящих країн соціалістичної співдружності. Як свідчить суспільна практика, посилення інтересу серед всього прогресивного людства до питань духовного життя будівничих безкласового комуністичного суспільства зумовлене насамперед харак-

для проведення ритуалів стали місця героїчної слави радянських людей, зокрема такі як Брестська твердиня, та багато інших, що рясніють у славетному партизанському краї.

В успіхах будівництва нового суспільства закладено безсмертя справ радянської людини. Усвідомлення того, що все, створене її руками, розумом, залишається влячним нащадкам, робить життя людей цілеспрямованим, усвідомленим. В усьому цьому і є безсмертя людини. Ось чому потрібно, щоб світла пам'ять про кожного, хто пішов з життя, збереглася якомога довше. Саме такою ідеєю пройняті «Рекомендації для проведення траурного обряду похорон».

У методичних розробках свят, обрядів, ритуалів використані вже сталі форми, зазначені певні сюжети з досвіду обрядотворення інших республік. Однак, у більшості рекомендацій, як про це наголошувалося на Всесоюзній нараді-семінарі, бракує місцевого матеріалу, і не дивно, що саме це породжує при написанні сценаріїв певний штамп, штучне перенесення символічних дій в ті регіони, для яких вони зовсім не характерні.

При розробці нових обрядів потрібно враховувати місцеві особливості, широко залучати фольклорні та етнографічні елементи, як це, наприклад, пропонується в сценарії «Зустріч весни».

Оглянуті нами методичні рекомендації засвідчують, що науковці Радянської Білорусії активно працюють над вивченням і розробкою сучасних свят і обрядів. Активну участь у цьому беруть, зокрема, такі відомі етнографи як В. К. Бондарчик, І. М. Браїм, В. С. Гурков та ін. Окремі аспекти досвіду білорусів при підготовці сценаріїв нових свят можуть використати у повсякденній роботі й обрядотворці нашої республіки.

Київ

В. Т. КУЄВДА

тером сучасної епохи, що знаменує собою революційний перехід народів од капіталізму до соціалізму і комунізму, поглиблення історичного змагання протилежних соціальних систем на міжнародній арені, а також загострення ідеологічної боротьби.

З урахуванням саме цих визначальних обставин науковці Інституту філософії АН СРСР у творчій співдружності з провідними діячами науки й культури вперше підготували комплексну книгу про діалектику становлення і розвитку духовного світу людини соціалістичного суспільства, про закономірний характер торжества ідей соціалістичної культури в ідеологічній боротьбі. Серед авторів — відомі вчені нашої країни і країн соціалістичної співдружності.

У книжці два розділи — «Загальнотеоретичні проблеми соціалістичної культури» та «Культурний прогрес у різних сферах духовного життя».

Автори наголошують на тому, що дослідження проблем діалектики духовного світу розвинутого соціалізму набуває дедалі більшого значення, особливо в світлі підсумків історичного XXV з'їзду КПКР.

У центрі кожної глави, а їх усього 18 — науково-теоретичне узагальнення досвіду докорінних соціальних перетворень у Країні Рад, здійснених під керівництвом Комуністичної партії на основі творчого застосування марксизму-ленінізму і принципів пролетарського інтернаціоналізму. Саме в такому плані в дослідженні характеризується діалектика процесу формування якісно нового типу духовного життя людей соціалістичного суспільства, а також показано історичні переваги соціалістичного способу життя над буржуазним.

Характеристика нового історичного типу культури та соціалістичного способу життя поєднується з ґрунтовним дослідженням різних сфер науки, освіти, літератури, кіно і театру, професійного мистецтва і самодіяльної народної творчості.

Привертає увагу розділ, який написав міністр культури РРФСР Ю. С. Мелент'єв, — «Художня творчість народних мас в умовах розвинутого соціалізму». В ньому йдеться про те, що як професійне мистецтво, так і народна самодіяльна творчість беруть активну участь у формуванні духовної культури комунізму. Залучаючи великий фактичний матеріал і дані соціологічних досліджень, автор зупиняється на характеристичні системи державного та громадського керівництва клубною справою, художньою самодіяльністю, на особливостях розвитку самодіяльної творчості трудящих, на зростанні загальноосвітнього й культурного рівня її учасників тощо.

Особливу увагу приділено розвитку художніх промислів, як важливому надбанню радянської соціалістичної культури.

Проблематику духовного світу людини соціалістичного суспільства автори рецензованої праці висвітлюють на основі всебічного врахування як новітніх науково-теоретичних досягнень у галузі суспільних і природничих наук, так і тих науково-теоретичних дискусій, які зосереджують увагу на багатьох нарізках, але ще практично не розв'язаних проблемах.

Однією з визначальних позитивних рис книжки є те, що в ній всебічно показано взаємодію інтернаціональних та національних факторів у різних сферах духовної культури (у тому числі і в галузі науки, художньої культури, кіномистецтва, музики, театру, образотворчого мистецтва, художньої творчості народних мас). При цьому автори вдало використовують конк-

ретний фактичний матеріал не тільки з практики Радянського Союзу, а й країн соціалістичної співдружності.

Автори підкреслюють, що вперше в історії людської цивілізації духовні зусилля багатьох народів, що населяють третину території нашої планети, об'єднані в цілеспрямовану інтелектуальну і моральну силу. Соціалізм виявляє великий революційно-вплив на увесь світ. Відповідно до цього якраз і висвітлюється всесвітньо-історичне значення радянського досвіду формування і збагачення соціалістичної культури — могутньої сили в боротьбі робітничого класу і всіх трудящих за ідеали справжнього гуманізму, за мир, демократію і соціальний прогрес всього людства.

Книга відзначається гострою аргументованою критикою антинаукових буржуазних та ревізіоністських концепцій з питань культури, викриттям злісних фальсифікацій досвіду здійснення ленінської культурної революції в СРСР і країнах соціалістичної співдружності. Одночасно викривається антинаукова сутність та реакційна роль маоїстських ідей про так звану «велику китайську культурну революцію».

У книзі проаналізовано напрямки, в яких ідеологи антикомунізму і ревізіонізму ведуть боротьбу проти соціалістичної культури. Це фальсифікація взаємозв'язків культури і політики, відображення ними комуністичної партійності як «знаряддя абсолютного заперечення» свободи творчості, протиставлення комуністичної партійності та художності творів радянського мистецтва, пошук підходів до «культурної конвергенції» в умовах розрядки міжнародної напруженості.

Отже, рецензована книга переконливо доводить, що «найважливіша закономірність культурного прогресу, яка проявляється з особливою силою в наш час, — це зростання і посилення дієвої, перетворюючої місії передової, соціалістичної культури. Сила її в тому, що вона активно бореться за перетворення світу, за створення нового, гармонійного суспільства. Головне полягає в об'єктивному і необоротному процесі торжества соціалістичної культури» (с. 476).

Гадаємо, рецензована праця зацікавить широке коло читачів — насамперед учених, а також пропагандистів, що займаються розробкою питань духовного життя зрілого соціалізму та сучасної ідеологічної боротьби.

Київ

*М. Д. СЕМЕНЧУК,
П. Д. КОВАЛЬ*

З НАШОЇ ПОШТИ

ІЗ ФОЛЬКЛОРУ СУМЩИНИ ПРО В. І. ЛЕНІНА

У фольклорі братніх народів нашої країни чільне місце належить творам про В. І. Леніна. Образ вождя, учителя і друга мільйонів трудящих відтворений в історичних піснях і думах, легендах і переказах, частушках і коломийках, прислів'ях і приказках. На всій неосяжній території нашої Батьківщини і далеко за її межами набули поширення твори на цю тему.

Народні пісні, думи, легенди, перекази, приказки, присвячені Володимирові Іллічу Леніну, зокрема, побутують у селах і містах Сумщини. Ще в 1927 році в місті Охтирці Сумської області було записано від кобзаря Чернігівця слова і мелодію широко відомої думи про Леніна «Хто ж той сокіл, товариші», що незабаром набула великої популярності. Новий, дуже цікавий варіант мелодії цієї думи створив талановитий кобзар Єгор Хомич Мовчан, який більшу частину свого життя прожив у с. Великий Писарівці на Сумщині. Сотні міст і сіл відвідав він із кобзою за плечима. Затамувавши подих, слухали тисячі і тисячі трудящих думу про Леніна у прекрасному виконанні кобзаря. Єгора Мовчана слухали і видатні радянські письменники, а саме: Олексій Толстой, Олександр Серафимович, Олександр Фадеев, Василь Лебедєв-Кумач, Янка Купала, Симон Чиковані, Аветік Ісаакян, Максим Рильський, Павло Тичина та багато інших. Під час виконання цієї думи на ювілейному пленумі правління Спілки радянських письменників СРСР всі встали, а після виконання думи влаштували кобзареві овацію.

У думі «Хто ж той сокіл, товариші» розповідається, як В. І. Ленін підіймав солдатів першої світової війни на революційну боротьбу проти прогнилого царського ладу. Вождь революції виступає тут у художньому образі ясного сокола, який літає над окопами і закликає піднятися на революційну боротьбу.

Ревуть хвилі, б'ють пороги,
Земля у загравах,
А над нею з красним стягом
Сокіл все літає.

Робітники, селяни і солдати під керівництвом вождя здійснюють Жовтневу револю-

цію. Дума закінчується незабутніми рядками:

Хто ж той сокіл, товариші,
Куди линув, де він?
То не сокіл, то наш любий
Володимир Ленін.

У народній пісні «Летів сизий сокіл», записаній на Сумсько-Степанівському цукрокомбінаті, Володимир Ілліч порівнюється з сизим соколом, який розвіяв віковичну темряву і приніс народу світло свободи. Щиро і образно сказано в пісні про безсмертя ленінського вчення: «Світлом кумачевим засвітилось вічне сонце Іллічеве»:

Летів сизий сокіл
Високо з орлами,
Ніс він людям волю
Та й попід крилами,
І раділи люди
Соколиній волі,
Соколиній волі —
Світлій своїй долі.

Летів сокіл степом,
Летів долиною,
Та й приніс усім нам
Світло він з собою.
І на добро людям
Світлом кумачевим
Засвітилось вічне
Сонце Іллічеве.

Простотою, ясністю і ритмічною стрункістю відзначаються частушки, записані від колгоспників села Красного Копотопського району:

Мов у небі сонце ясне,
Світить Леніна ім'я,
Всім пригнобленим і бідним
Вчення ленінське сія.

У місті Гросянці на Сумщині народилась і побутує гарна пісня «Рідній партії спасибі», в якій розповідається про дівість ленінізму — «Іллічевим заповітом оновився світ».

Про безсмертя образу Леніна добре сказано в пісні, записаній у місті Кролевіці:

Засяяло ясне сонце
Попід небесами,
Всюди лине, всюди чути:
Ленін завжди з памі!

21 січня 1924 року зупинилося серце найвеличнішого генія і найлюдянішої людини світу. Передчасна смерть народного вождя схвилювала увесь світ. Мільйони трудящих оплакували смерть свого найвірнішого товариша, друга, брата, вождя. Пісня про Леніна, яку створив кобзар Євген Адамцевич, з великою схвильованістю розповідає про це велике всенародне горе:

Зима люта, мороз, хвижа,
Скрізь гудки лунають,
То нашого дорогого

Ілліча ховають.
Несуть труну, а за нею —
Людей, як те море.
Сумно, журно гудуть сурми.
Ох, яке ж то горе!
Нашо, батьку, нас покинув,
Поглянь, плачуть люди,
Без твоїх порад розумних,
Як ми жити будем?...
Клянемось тобі, наш батьку,
Всі — старі і діти,
Що ніколи не забудем
Твої заповіти.
Спи, наш Ленін, нехай пухом
Земля тобі буде,
Тебе людство по всім світі
В віках не забуде!

КОБЗАР Є. О. АДАМЦЕВИЧ НА ТАРАСОВІЙ ГОРІ У КАНЕВІ

Тисячі відвідувачів Тарасової гори мали змогу двічі (в 1971 та в 1972 роках) біля могили Шевченка чути задушевний спів і гру одного з найвідоміших кобзарів нашої епохи Євгена Олександровича Адамцевича. Він приїздив сюди з міста Ромеи Сумської області разом з вірним своїм супутником — дружиною Лідією Дмитрівною.

На Тарасовій горі кобзар мав дуже багато слухачів. Серед них були люди різного віку, професій, національностей. Українці, росіяни, грузини, вірмени, узбеки, латиші з глибокою увагою та захопленням сприймали народну українську пісню у його виконанні. Краса народних мелодій, які виконував кобзар, сподобалася і ряду зарубіжних відвідувачів. Часто його можна було побачити в оточенні дітей, з яких кобзар розмовляв з особливо великою приязню.

Під час перебування в Каневі Євген Олександрович приходив до музею задвого до його відкриття і покидав Тарасову гору, коли не було вже кому грати. Він любив сидіти на стільці під крилатими старими липами біля могили. Поволі витягав кобзу, настроював. На передзвін струн відразу сходилися люди. І ось лилися неповторні звуки кобзи, задушевний спів незрячого співця. Голос Євгена Олександровича із мужньо-піднесеного непомітно переходив у тихий та ніжний. Перед слухачем вставало героїчне минуле українського народу, постаті Байди, Морозенка, Кармалюка; лунали пісні на слова Шевченка, власні твори кобзаря («На смерть Леніна») і, звичайно, «Запорізький марш». Більше сотні пісень співав Євген Олександрович на Тарасовій горі.

Кобзар любив виконувати все нові і нові твори і рідко коли повторював одну і ту саму пісню (це була в основному пісня про Шевченка).

Хоч Євген Олександрович був і незрячий, але відчуття аудиторії мав надзвичайно тонке: до кожної групи відвідувачів він підбирав особливий репертуар, найбільш співзвучний їй. Велику допомогу в цьому надавала йому і дружина Лідія Дмитрівна, яка ніколи не лишала свого чоловіка, була його очима, його найкращим другом

У різних районах Сумської області побутують мудрі приказки про безсмертного вождя, які в багатьох варіантах передають з уст в уста робітники, колгоспники, інтелігенти. Ось деякі найвлучніші з них: «Коли б не Ілліч, — не скинули б ми панів з своїх пліч», «Ленін не вмер — він живе й тепер», «Ленін завжди з нами буде — світ про нього не забуде», «Ленін вчить, як на світі жити», «У космос літаємо, бо ленінців маємо» та багато інших.

Суми

М. М. ОЛЕЙНИКОВ

і відданим помічником, активним учасником неповторних кобзаревих виступів. Він завжди запитував дружину, хто прийшов його послухати.

Є. О. Адамцевич відчував і розумів, які саме пісні слід співати біля могили Тараса Шевченка. Коли одного разу хтось попросив його виконати жартівливу пісню, він відповів: «В такому місці не годиться це виконувати».

Чарівні звуки кобзи та спів Євгена Олександровича викликали щирі сльози на очах не одного відвідувача. А це найкращий дар для справжнього митця.

Євген Адамцевич грав без напальників, не схвалював їх використання — адже, на думку кобзаря, потрібно, щоб пальці відчували кожну струну. Але після тривалої гри не раз пучки Євгена Олександровича



М. М. Маловський. Кобзар Євген Адамцевич.
Тіш, перо. Київ, 1979.

так напухали і боліли, що він не міг застібнути навіть гудзика на піджаку. Ми просили його хоч трохи пожаліти себе і робити хоч маленькі перерви між виступами, але люди пливли на Тарасову гору безперервним потоком, а він не міг їм відмовити.

Голос у кобзаря був не дуже сильний (навіть трошки хрипливий). Коли виступав з ним харківський кобзар Анатолій Захарович Парфінєнко, то Євген Олександрович кілька разів повторив у розмові з ним: «От якби мені такий голос!». Однак, слухаючи Є. О. Адамцевича, ніколи не було помітно, що в нього неслышний голос. Здавалося, що краще, задушевніше виконати ту чи іншу пісню не можна. Щось таке було у тому співі, що проникало до глибини серця, зворушувало, викликало сльози на очах. Це, як мені здається, пояснювалося передусім тим, що спів його був посправжньому натхненний, піднесений. Часто відвідувачі просили Євгена Олександровича виконати «Запорозький марш». Коли кобзар виконував його, то здавалося, що грає його не одна людина, а цілий оркестр. Уже сам вид кобзаря — скромного, поки не торкався струн кобзи, і урочисто-піднесений, коли починав співати — захоплював відвідувачів.

Все в кобзарі викликало інтерес у відвідувачів. Їм було надзвичайно цікаво спостерігати навіть за тим, як Євген Олександрович настроює свою кобзу. Пам'ятаю, як одного разу гості попросили його виконати «Думи мої». Був, здається, того дня дощ, і працівники музею порадили кобзареві виступити в одному із залів. Він сів на стілець і заграв. Та раптом одна із струн обірвалася. Євген Олександрович щось сказав жартівливе і почав шукати струну та настроювати кобзу. Аудиторія, затамувавши подих, з цікавістю спостерігала, як старий незрячий кобзар робить це з великим знанням справи, швидко, вправно. Заклацали фотоапарати.

Канівці також не забарилися поспішити на Тарасову гору, щоб почути спів кобзаря. Багато хто з них приходив по кілька разів. Серед них була і Тамара Михайлівна Литовченко, мати трьох дітей. Ніхто ніколи не знав, що вона пише вірші. Своєї почуття від зустрічі з кобзарем вона висловила в поезії «На вічну славу Кобзареві», записану до «Книги вражень» музею 11 липня 1971 року.

Він говорив про людське горе
І ті часи, як жив Тарас.
Співав, як сина мати ждала,
А він додому не вертався.
Про Кармалюка й Морозенка,
І Байду, що вбивав панів,
І про могили й про поета,
Що вилив віршами свій гнів.

Під час першого приїзду Є. О. Адамцевича в Канів у липні 1971 року працівники музею Шевченка вручили йому на знак глибокої вдячності за виступи пам'ятну Шевченківську медаль та невеликий бюст поета. Кобзаря запросили приїхати на Тарасову гору і наступного року. Євгену Олександровичу також дуже сподобалося

на Тарасовій горі в Каневі і він просив нас напитати йому невеличку хатку поблизу музею, щоб він міг ще трохи пограти людям.

Вдруге до Канева він приїхав у серпні 1972 року також разом з дружиною. Зупинилися вони у готелі «Тарасова гора». Євген Олександрович приїхав зовсім хворий, він уже нездужав сам піднятися на гору. Не міг і нести кобзу, яку ще минулого року нікому не доручав, тому вирішив після кожного виступу залишати кобзу в музеї. І цього разу кобзар цікавився можливістю купівлі хатки під Тарасовою горою, однак признався, що йому, мабуть, вже не від силу буде переселитися до Канева і підійматися на гору. «От якби тут рядом була така хатинка», — мріяв він. Неодноразово запитував, ніби відчуваючи близьку розлуку з життям, чи музей прийме його кобзу після смерті. Він дуже хотів, щоб вона зберігалася тут.

А виступи його були такими ж незабутніми, як і попереднього року. Він виступав перед людьми цілоденно, навіть у понеділок, коли музей був вихідний.

Ще 1971 року працівники музею зробили ряд записів виступів Євгена Олександровича на мігнітофонну плівку. Записуватися він тоді не любив, нарікав на недосконалу апаратуру. 1972 року музей придбав новий магнітофон «Дніпро», якраз перед приїздом Євгена Олександровича. Його спів було записано вдруге. Цього разу кобзар лишився задоволений записом.

Іноколи подружжя виступало разом. Виконували пісню «На захід сонце вже схилилось». Дзвінко, зворушливо лунав їх злагоджений спів.

Не можна забути оптимізм кобзаря, його життєлюбність. Він тонко умів жартувати, розповідати смішні, дотепні історії, давати мудрі поради. Мудрою і простою була ця чудова людина, такою вона і залишилася в нашій пам'яті назавжди.

З пошаною Євген Олександрович згадував свого вчителя, Олексієнка, розповідав про попередню кобзу, яка зберігається в Харківському історичному музеї, про свої виступи в Ленінграді, у Львові.

Хоч і недовго пробув Є. О. Адамцевич на Тарасовій горі, однак знав майже всіх працівників музею, запрошував до себе в Ромни.

Однак незабаром до нас дійшла сумна звістка з села Холмівки Бахчисарайського району Кримської області. Перестало битися серце співця, замовкла кобза.

Сім'я кобзаря виконала його волю і влітку наступного року привезла осиротілу кобзу на Тарасову гору. Під звуки записаних нами пісень у виконанні Євгена Олександровича кобза була передана на зберігання Шевченківському музею.

Тисячі й тисячі людей приходять сюди. В одному з куточків відвідувачі зупиняються перед кобзами. Почесне місце серед них займає і кобза одного з найвидатніших кобзарів нашого часу Євгена Адамцевича.

Канів

З. П. ТАРАХАН-БЕРЕЗА



ХРОНІКА

VIII МІЖНАРОДНИЙ З'ІЗД СЛАВІСТІВ

У наш час, коли зростає і шириться могутній рух народів за мир і прогрес, міжнародні зустрічі і особисті контакти учених, зміцнення наукових зв'язків між ними, взаємообмін науковими досягненнями та ідеями набувають особливо важливого значення. Тому традиційні Міжнародні з'їзди славистів стають видатною подією в суспільно-культурному житті не лише слов'янських країн, а й усього світу.

Черговий VIII Міжнародний з'їзд славистів відбувся 3—10 вересня 1978 року у м. Загребі (СФРЮ). В ньому взяла участь близько двох тисяч делегатів — представників від 24 країн світу. З'їзд відкрив вступним словом голова Міжнародного комітету славистів Братко Крефт (Любляна, СФРЮ). Першу доповідь на цьому засіданні на тему «Лев Миколайович Толстой» виголосив член Міжнародного комітету славистів, голова Радянського комітету славистів видатний вчений академік М. П. Алексєєв.

На першому пленарному засіданні було заслухано ще три доповіді членів Міжнародного комітету славистів: Радмілі Марінкович (СФРЮ) «Комунікація як фактор структури літератури середньовіччя», Іво Франгеша (СФРЮ) «Мирослав Крлежа» і Блаже Конєського (СФРЮ) «Фактор традицій у розвитку словенської літературної мови XIX і XX ст.».

Широке коло питань слов'янської філології та історії, включених до програми з'їзду, обговорювалися на п'яти секціях: мовознавчій, літературознавчій, літературно-лінгвістичній, фольклористичній і загальнослов'янських історико-філологічних проблем, які працювали в приміщенні філософського факультету Загребського університету.

Члени радянської делегації виголосили на з'їзді 52 доповіді, присвячені актуальним питанням сучасної славистики.

Однією з центральних тем з'їзду була творчість Л. М. Толстого, оскільки в 1978 році громадськість світу відзначала 150-річчя з дня народження видатного російського письменника.

На засіданнях фольклористичної секції було заслухано і обговорено біля 40 доповідей і повідомлень, об'єднаних в основному навколо двох історико-теоретичних проблем: а) фольклор слов'янських народів у системі сучасної культури; б) поетика фольклору (жанрова специфіка).

В аспекті першої проблеми програмними були доповіді В. Є. Гусєва (СРСР) «Фольклор в системі сучасної культури слов'янських народів» і О. Сіроватки (ЧССР) «Література, паралітература, фольклор. Взаємовідношення масової (популярної) літератури і фольклору».

Розглядаючи фольклор як органічну складову частину духовної культури, В. Є. Гусєв особливо наголосив на тому, що місце і функція фольклору в системі культури в цілому змінюються у відповідності з об'єктивними законами її історичного розвитку. Сам фольклор — теж динамічна структура, в якій поряд з релігійними елементами існують і новоутворення, що виникають під впливом нових умов життя і побуту народу, змін у світогляді трудящих мас. Тому-то фольклор є не консервативною частиною духовної культури, а джерелом її прогресивного розвитку.

Історичний процес трансформації і адаптації фольклору сучасною культурою — фольклоризм — доповідачі розглядають як складне і важливе культурне явище сучасності, підкреслюють необхідність всебічного і глибокого вивчення його закономірностей в цілому і специфіки в кожному виді культури. У зв'язку з цим, як показано в доповіді В. Бенеша (ЧССР), одним з першочергових завдань не лише фольклористів, а й представників суміжних наук є дослідження проблеми типології сучасного фольклоризму.

На засіданнях фольклористичної секції широко обговорювалися доповіді, присвячені аналізу сучасного стану народно-поетичної творчості як самостійного елементу в системі соціалістичної культури, яка функціонує в ній безпосередньо, а не трансформовано в різних видах фольклоризму. Зокрема, нові спостереження і оригінальні висновки були викладені в доповіді Н. С. Шумади (СРСР) «Сучасна пісенність слов'янських народів». Автор, ха-

рактизуючи сучасний слов'янський пісенний фольклор як багатожанрову, неоднакову за часом і характером походження, за інтенсивністю побутування і за функціональним призначенням творчість, виділяє в ньому широко побутуючу частину традиційної поезії, що задовольняє ідейно-естетичні запити наших сучасників, та новотвори і на цьому матеріалі розкриває риси народного світогляду, естетик, рівень і характер художніх смаків.

Сучасні міжетнічні процеси зближення і взаємозбагачення у фольклорі були простежені в доповіді В. Гашпарікової (ЧССР) «Інтеграційні тенденції в народній прозі».

Об'єктом дослідження діалектичної єдності традицій і нововведень в історичному розвитку народнопоетичної творчості була весільна пісенність південних слов'ян у доповіді Р. Іванової (НРБ) «Розвиток обрядового пісенного мистецтва в ХХ ст. в південних слов'ян».

Вивчення сучасного фольклорного процесу пов'язане з широким розгортанням експедиційних досліджень. У зв'язку з цим дедалі активніше на міжнародних форумах фольклористів обговорюються питання методики польової роботи, текстології і систематизації зібраного матеріалу. Цим питанням була присвячена окрема доповідь Д. Сімонідес (ПНР) «Найважливіші проблеми фольклорної текстології».

З роками не зменшується, а зростає інтерес дослідників до поетичної творчості народів, що брали участь у другій світовій війні. Окремо на пленарне засідання Міжнародного комітету славистів, яке відбулося в Люблянці, було винесено доповідь Б. Патерну (СФРЮ) «Поетика слов'янської народновизвольної пісенності».

Схвально була сприйнята на секції доповідь Б. П. Кирдана (СРСР) «Спільне і особливе в пісенному фольклорі східних і західних слов'ян періоду другої світової війни», в якій дослідник розкриває ідейно-художню спільність і національну своєрідність народної пісенності вказаного періоду. Окремі історико-теоретичні питання цієї проблеми були порушені в доповідях М. Бодіроги (СФРЮ) «Фольклор слов'янських народів в ХІХ ст. з огляду його зв'язків з партизанською поезією і літературою» та К. Дінчева (НРБ) «Історико-революційний пісенний фольклор початку ХХ ст. в південно-західній Болгарії».

Безперечно завоювання сучасної фольклористики, радянської зокрема,— вивчення поезики фольклору як системи художніх засобів в її історичній динаміці і специфічній реалізації в різних жанрах — продемонстрували у своїх доповідях В. Соколова (СРСР) «Календарні обряди і поезія східнослов'янських народів на початку ХХ ст.», С. Стойкова (НРБ) «З поезики болгарських і сербо-хорватських гайдуць-

ких пісень — поетичний час і простір», В. А. Юзвенко (СРСР) «Специфіка художніх засобів слов'янської фантастичної казки», С. Бурласова (ЧССР) «До питання поезики і стилю словацьких народних голосін», А. Афанасьева-Колева (НРБ) «Поетика як критерій типологічної характеристики в південнослов'янському народному епосі», Д. Поляк (СФРЮ) «Поетика української народної балади» та ін.

В детальному обговоренні цієї проблеми виступаючи посилались також на ряд доповідей, які не були заслухані на засіданні секції, але їх опубліковано і включено до програми з'їзду, зокрема, доповіді радянських фольклористів К. В. Чистова (Ленінград) «Поетика слов'янського фольклорного тексту. Комунікативний аспект», М. І. Кравцова (Москва) «Слов'янська народна лірика», О. І. Дея (Київ) «Композиційні принципи і засоби народної лірики східних і західних слов'ян», Н. І. Савушкіної (Москва) «Питання поезики народної драми в порівняльному вивченні», М. М. Гайдая (Київ) «Етичні й естетичні принципи у слов'янській народній баладі».

Ряд фольклористичних доповідей, які переважно стосувалися питань фольклорно-літературних взаємозв'язків, було включено до програми літературно-лінгвістичної секції.

У роботі фольклористичної секції, зокрема дискусіях, брали активну участь відомі фольклористи, які виступали з доповідями на інших секціях з'їзду, зокрема П. Дінеков (НРБ), Т. Ів. Живков (НРБ), М. Божкович-Стулі (СФРЮ), М. Матічетов (СФРЮ), Т. Чубеліч (СФРЮ), Б. Рістовські (СФРЮ).

У цілому робота фольклористичної секції на VIII Міжнародному з'їзді славистів засвідчила високий теоретичний рівень дослідження кардинальних проблем слов'янського фольклору країни соціалістичної співдружності; разом з тим було наголошено на необхідності комплексного підходу до вивчення закономірностей сучасного фольклорного процесу, розвитку міжгалузевих досліджень, які б одночасно здійснювали представники суміжних з фольклористикою наук.

У рамках з'їзду відбулося під головуванням К. Горалева (ЧССР) засідання Міжнародної комісії по слов'янському фольклору, на якому підведено підсумки діяльності комісії у міжз'їздивський період і визначено основні фольклористичні проблеми по підготовці до IX Міжнародного з'їзду славистів. Такими проблемами названо: а) фольклор періоду другої світової війни (публікація текстів, історико-теоретичне дослідження); б) історична поезика слов'янського фольклору.

Наступний IX Міжнародний з'їзд славистів буде проведено 1983 р. в Радянському Союзі у м. Києві.

Київ

В. А. ЮЗВЕНКО

X МІЖНАРОДНИЙ КОНГРЕС АНТРОПОЛОГІЧНИХ ТА ЕТНОЛОГІЧНИХ НАУК

10—21 грудня 1978 р. в Нью-Делі (Індія) відбувся X Міжнародний конгрес антропологічних та етнологічних наук, у якому взяло участь близько 2900 чоловік, які представляли 90 країн. На відкритті конгресу з вітальним словом виступив прем'єр-міністр Індії Ш. М. Десаї.

Мета подібних конгресів — всебічне вивчення людства в його єдності й різноманітності. На них розглядається широке коло проблем — від походження людини і людських рас, формування та розвитку народів до майбутнього людського суспільства.

Всесвітні форуми антропологів та етнографів відбуваються раз на п'ять років. Починаючи з філадельфійського конгресу (1956 р.), в їх роботі беруть активну участь радянські вчені; в делійському конгресі від СРСР виступило 34 чоловіка, які представляли більшість радянських республік.

Згідно з програмою конгресу головне місце в його роботі зайняли симпозиуми та секції, на яких було зачитано понад 900 доповідей. Після засідань основних симпозиумів у ряді міст Індії (Ранчі, Лакнау, Хайдарабаді, Калькутті та ін.) проводились післяпленарні засідання, присвячені, головним чином, конкретним проблемам індології, питанням походження людини, структури популяцій, фізичній антропології та фольклору.

На пленарному засіданні розглядалася основна тема конгресу «Етнографія і проблеми розвитку». Цій темі присвячувались дводенні симпозиуми, які торкалися Африки, Латинської Америки й індустріально розвинених країн, а також спеціальні комісії («футурології» та «харчування»).

На інших симпозиумах в центрі уваги стояли такі теми, як «Процеси етнічної інтеграції: деякі теоретичні і методичні проблеми», «Соціально-культурні зміни у виробничій організації країн, які розвиваються», «Людина і екологічне середовище», «Символіка біологічної репродукції», «Системи спорідненості», «Міжкультурні комунікації», «Тотожність етнічної спільності й мови», «Лінгвістичне планування і національний розвиток», «Майбутнє світової антропології», «Селянська економіка і комунікації».

Переважну більшість доповідей було присвячено проблемам «соціальної антропології», тобто етнографії. Тут працювали такі секції: «Етнографічні дослідження і навчання», «Етнографія соціального і культурного руху», «Сім'я і шлюб», «Етнографія заклинань», «Політична етнографія», «Проблеми урбанізації у третьому світі», «Поняття племені», «Етнографія і хвороби», «Психологічна етнографія», «Моделі африканських політичних систем», «Економічна етнографія», «Культура, кому-

нікація і розвиток», «Соціальна роль жінок в етнографії», «Етномузикологія», «Кочівництво», «Проблеми картографування лінгвістичних змін», «Етнографія і агрокультура», «Соціальні зміни і акультурація», «Етнографічне музеєзнавство».

Природно, що особлива увага була приділена проблемам Південної та Східної Азії: походженню і урбанізації народів цих регіонів, концепції каст і соціально-класових верств, мовним і конфесійним проблемам, порівняльній характеристиці соціальних структур (зокрема брахманізму), питанням громадського та сімейного побуту, етнодемографії, народній медицині тощо.

Серед секцій «фізичної» антропології на конгресі були представлені: морфологія, біологія населення, фізіологічна адаптація, харчування, ріст і розвиток, порівняльна біологія приматів, біологія та культура, цитогенетика людини, дерматогліфіка, прикладна фізична антропологія, біохімічна генетика, фізична антропологія і спорт, походження людських популяцій, палеоантропологія, етногенез.

Крім того, помітне місце зайняла робота секції з інших галузей знань, тією чи тією мірою пов'язаних з етнографічними та антропологічними проблемами — демографії, лінгвістики (теоретичні основи мовознавства, лінгвістичні проблеми в країнах «третього світу», найдавніші мовні сім'ї, наприклад, мунда), літератури, фольклору та мистецтва («літератури в культурному контексті», «фольклор та фольклорне життя», «антропологія музики»), конфесійних питань («релігія і суспільство»), ономастики та топоніміки («етнографія власних імен») і особливо передісторії (нижній, середній і верхній палеоліт, мезоліт, неоліт та енеоліт, бронзовий і залізний віки, доісторична технологія).

Одним з найважливіших симпозиумів, у якому брали активну участь радянські вчені, був «Неоеволюціонізм та марксизм». Більшість вчених відзначили, що марксистська методологія зробила значний внесок у пояснення процесів розвитку суспільства, дала можливість з'ясувати співвідношення класових і національних моментів у історичному розвитку, визначила обумовленість і сутність явищ. Разом з тим радянські вчені (Е. С. Маркарян, М. І. Куличенко) піддали критиці окремі концепції зарубіжних авторів, зокрема щодо детермінуючої ролі екологічних впливів на розвиток культури.

Значний інтерес викликав симпозиум «Процеси етнічної інтеграції. Деякі теоретичні та методологічні проблеми». Радянські дослідники (Ю. В. Бромлей, В. К. Бондарчик, Є. П. Буснін, В. І. Наулко) в своїх доповідях охарактеризували сучасний стан культури та побуту населення СРСР і тенденції розвитку міжетнічних взаємин у нашій країні, підкреслили, що ці процеси відбивають всебічний розвиток і дальше зближення радянських народів. Теми доповідей інших учасників цього симпозиуму торкалися процесів ет-

нічної інтеграції у багатонаціональних країнах.

На секції «Номадизм» значний інтерес викликали доповіді радянських вчених К. Г. Караєєва і Ю. І. Мкртумяна. Зокрема, К. Г. Караєєв у ґрунтовній доповіді «Від номадизму до індустріального прогресу за півстоліття» дав вичерпну характеристику соціальних і культурних перетворень у житті республік Радянського Сходу.

Якщо у доповідях зарубіжних дослідників розкривалися переважно вузькі теми, то виступи радянських вчених торкалися найактуальніших питань сучасності. Це знайшло свій вияв, зокрема, на секції «Соціальна демографія». У доповідях С. І. Брука і В. І. Козлова (СРСР) розглядалися проблеми змін у динаміці й структурі населення повоєнного світу, висвітлювався етнографічний аспект досліджень складних демографічних проблем.

З доповідей зарубіжних дослідників найбільший інтерес викликали такі, що мали певний узагальнюючий характер, в яких етнографічні явища розглядалися з теоретичних позицій. Це стосується виступів В. Чулинович-Константинович (СФРЮ) про процеси трансформації в культурі селян Югославії, І. Сіада (Індія) про вплив процесів урбанізації на сімейну структуру, ряд доповідей з проблем етнопсихології, виступ Б. Кончинської-Яворської (ПНР) про концепції «традиційного села» в польських етнографічних дослідженнях.

На секції «Лінгвістичне планування і національний розвиток» — доповіді А. Вердудта (Бельгія), С. Кумара (Індія), Ф. Саусворта (США) розглядалися питання вибору мови освіти, адміністрування і засобів масової комунікації у багатонаціональних країнах.

В окремих виступах висвітлювалися проблеми співвідношення мови і етнічної належності. Зокрема, в доповіді І. Фодора (Угорщина) розглядалися, з одного боку, проблеми історичної і порівняльної лінгвістики на сучасному етапі, з іншого — питання розвитку писемності, мовних стилів, впливів «модернізації» життя на мовні процеси і еволюція реформ у цій сфері. Ряд доповідей було присвячено проблемам білінгвізму.

Цікаві доповіді стосувалися й фольклору: Ю. Юргініса (СРСР) — про використання народнопоетичної творчості як ет-

нографічного джерела, В. Антич (СФРЮ) — про вплив староіндійської літератури на середньовічну літературу і фольклор південних слов'ян, С. К. Джейна (Індія) — про установку в фольклорі як методу і перспектив дослідження та ін.

Більшість доповідей на конгресі (майже три чверті) виголосили індійські вчені, тим самим засвідивши значний розвиток науки в Індії після здобуття незалежності.

Значний інтерес викликали доповіді, в яких розглядалися питання популяризації досягнень науки засобами телебачення, фото і кінематографії, а також використання технічних засобів в етнографічних та антропологічних дослідженнях (довіді Е. Соренсона (США) про використання документальних фільмів та відеозаписів як етнографічного джерела, Я. Омори (Японія) — про розвиток етнографічних фільмів у музеях та ін.).

Окремі доповіді були присвячені проблемам мистецтвознавства. Зокрема в доповіді Ю. Л. Ханна (США) розглядалась бібліографія танцю за розділами — загальна теорія, методи дослідження, концепції танцю, символізм, костюм, музика та ін. Доповіді з народної музики висвітлювали насамперед зміни в цьому жанрі.

Слід відзначити добру підготовку до конгресу радянського оргкомітету. 90 доповідей наших вчених були видані англійською мовою у чотирьох збірниках «Антропологічні дослідження в СРСР», «Радянські дослідження у галузі теоретичної етнографії», «Загальні проблеми етнографії» та «Проблеми антропології та етнографії Південної Азії»; до конгресу було надруковано окремі монографії провідних радянських етнографів, а також спеціальний випуск журналу «Советская этнография».

За пропозицією канадської делегації, наступний конгрес відбудеться в Канаді у 1983 р.

Десятий міжнародний конгрес, безперечно, сприяв подальшому розвитку взаєморозуміння між радянськими і прогресивними зарубіжними дослідниками, допоміг глибоко познайомитися з стародавньою культурою Індії, боротьбою прогресивних сил цієї країни за розв'язання складних соціально-економічних і політичних проблем, за мир і соціальний прогрес.

Київ

В. І. НАУЛКО

знаменної дати — 325-річчя возз'єднання України з Росією. 30 січня з нагоди славного ювілею в Київському Палаці культури «Україна» відбулися урочисті збори трудящих разом з представниками партійних, радянських, громадських організацій і Радянської Армії. Як підкреслив у своєму виступі член Політбюро ЦК КПРС, перший секретар ЦК Компартії України В. В. Щербицький, «єдність і дружба з на-

родом російським, з усіма народами матері-Вітчизни для нас священна, як священна відданість трудящих України партії комуністів і її мужньому, полум'яному і благородному серцю — ленінському Центральному Комітету КПРС».

У святкуванні взяли участь делегації Російської Федерації і столиці нашої Батьківщини міста Москви. Як дорогих гостей їх зустрічали робітничі колективи заводів «Арсенал» імені В. І. Леніна і «Радіоприладу», інші колективи Києва.

Дата возз'єднання двох народів вилася у свято великої історичної ваги і в місті Переяслав-Хмельницькому. 325 років тому у древньому Переяславі устами посланців українського народу були проголошені слова: «Навіки разом!», які стали провідним гаслом дружби, що єднає український і російський народи. Відзначаючи важливу роль міста у возз'єднанні України з Росією, і за успіхи, досягнуті трудящими в господарському і культурному будівництві, Президія Верховної Ради СРСР нагородила його орденом Дружби народів.

МУЗЕЙ НАРОДНОГО ХОРУ

У Будинку культури селища Руська Поляна на Черкащині відкрито музей місцевого етнографічного самодіяльного хору колгоспу «Зоря комунізму».

Фотографії й документи, експонати, виставлені тут, розповідають про виникнення та шляхи творчого зростання співочого колективу, який народився в буремному 1918 році. За 60 років співаки здобули заслужену шану і визнання. У 1954 році хор нагороджено Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР, а в 1960 — присвоєно почесне найменування самодіяльного народного хору. Цей колектив — переможець республіканських фестивалів художньої самодіяльності, присвячених 100-річчю з дня народження В. І. Леніна та 50-річчю утворення Союзу РСР. Він відзначений золотими медалями цих фестивалів.

З піснями руськополянці побували у братній Польщі. Їм гаряче аплодували на Виставці досягнень народного господарства СРСР у Москві. Виставком нагородив хор Дипломом ВДНГ СРСР.

Музей здобув популярність не тільки у місцевих жителів, а й у багатьох шанувальників народної пісні на Черкащині.

ДИТЯЧА КАПЕЛА БАНДУРИСТІВ

Восени 1975 року в Ялтинському міському Будинку культури була створена дитяча капела бандуристів. Нині в основній групі капели тридцять п'ять юних бандуристок і ще двадцять 8—9 річних дітей — у підготовчій.

У 1977 році за виступ на республіканському огляді-конкурсі першого Всесоюзного фестивалю дитячої самодіяльної художньої творчості капела була нагороджена Дипломом лауреата фестивалю.

Через рік учасники капели виступили на сцені Виставки досягнень народного господарства УРСР у Києві. Вони підготували різноманітну програму під керівництвом викладача Ялтинського педагогічного училища О. Ф. Нирка і хормейстера О. Д. Леліної. Репертуар складається з українських народних пісень «Вийшли в поле косарі», «Подоланочка» та жартівливих «Дударики», «Два півники», варіацій на тему білоруської народної пісні «Перепілонька», складних ритмів казахського народного танцю «Кох-пар», польської народної пісні «Зозуля» тощо. Колегія Міністерства культури УРСР присвоїла дитячій капелі звання самодіяльної народної капели бандуристів.

Ялта

З. Н. ЗАГРАЄВСЬКА

КОНКУРС НАРОДНИХ МУЗИК

Перший огляд-конкурс народних і тріостних музик, який проходив у грудні в Тернополі, був приурочений до 325-річчя возз'єднання України з Росією і 40-річчя возз'єднання західних областей в єдиній Українській Радянській Соціалістичній Республіці. Він зібрав 39 колективів, які продовжують давні традиції гри на народних інструментах.

Найвищу нагороду здобули народні музика Гусятинського району Будинок культури. Оригінально прозвучали у їх виконанні фольклорні твори та сучасні коломийки на місцеві теми.

Високого рівня у виконанні народних творів досягли лауреати першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих народні музика села Йосипівки Тернопільського району, а також сіл Торського Заліщицького, Озерної Зборівського, Киданців Збарзького, Красного Гусятинського, Токів Підволочиського району та багато інших колективів області.

Тернопіль

Б. П. СИНЕНЬКА

І ПЕНЗЛЕМ І РІЗЦЕМ

У Виставочному залі художнього салону міста Луцька відкрито виставку декоративного мистецтва, яка присвячена 40-річчю возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській державі. Тут широко представлене різьблення по дереву, декоративний розпис, вишивка і ткацтво. Увагу відвідувачів привертають вишивки Героя Соціалістичної Праці Г. С. Берези, різьблення заслуженого майстра народної торчості УРСР І. І. Арванюка.

ВІДЗНАЧЕННЯ ЮВІЛЕЮ КОБЗАРА

В Снявському будинку культури на Чернігівщині відбувся урочистий вечір на відзначення 100-річчя з дня народження кобзаря П. Ф. Ткаченка-Галашка. Він прожив коротке, але бурхливе життя. Ще дитиною через хворобу втратив зір.

З ОРБИТИ ВІСТЕЙ

НАВІКИ РАЗОМ

Знаменною подією в громадсько-політичному житті республіки, яскравою демонстрацією плідотворності і непорушності братерської дружби українського і російського, всіх народів нашої країни стали торжества, що відбулися на Україні на честь

Навчався у кобзарів Андрія Гайдука з-під Городні, а потім у волосківського кобзаря Терентія Пархоменка.

Молодий кобзар спочатку їздив по селах, а потім почав відвідувати і міста. До кобзарського репертуару Ткаченка входили історичні, побутові, революційні пісні, через що кобзареві доводилось мати справу з поліцією, яка вислала його додому, садила в «холодну».

Кілька разів бував Ткаченко в Катеринославі і жив на квартирі директора історико-краєзнавчого музею професора Д. І. Яворницького, грав у музеї для відвідувачів.

Після лютиної революції 1917 року пісні кобзаря зазвучали ще гучніше. Він грав на мітингах, спектаклях, концертах. Після перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції кобзар вступив до комнезаму, виступав з промовами на зборах, грав і співав усюди, куди його запрошували.

Помер П. Ф. Ткаченко-Галашко у віці 40 років. Його ім'я відоме не тільки в нашій країні, а й за кордоном — у Японії, Австрії, Анголі, Аргентині, Австралії.

ВИШИВАНКА, НАЧЕ ПІСНЯ

Більше місяця у Державному музеї українського народного декоративного мистецтва експонувалися твори народного майстра В. Р. Захарченко. Народилася Варвара Радіонівна в селі Вечірках на Полтавщині 1891 року.

На виставці було представлено понад 150 її робіт: рушники, фрагменти вишивок, жіночі сорочки, сукні, блузи, ткани краватки і пояси — лише невелика частина творчого доробку майстра за її життя.

Одним з найважливіших здобутків художниці вважається метод творчого перенесення стародавніх фрагментів вишивки сорочок та блузок на рушники. Вишивка білим по білому, улюблена на Полтавщині, надає святкового вигляду одягу, особливо рушникам, які майстер найбільше полюбляє робити. У її доробку іменні рушники, присвячені діячам літератури і мистецтва, зокрема М. Т. Рильському, А. Авдієвському, С. Турчаку, С. Козаку. У цих творах простежується спроба не тільки орнаментального, а й образного вирішення.

ВИСТАВКА РІЗЬБЯРА

Більше 30 років відомий своїми виробами миргородський різьбяр, заслужений майстер народної творчості УРСР В. С. Кваша. На нещодавно відкритій персональній виставці майстра в Полтаві, присвяченій 325-річчю воз'єднання України з Росією, експонувалися малюнки, створені в хвилини коротких відпочинків у роки Великої Вітчизняної війни, мирні пейзажі повоєнного часу, виробі останніх років, виконані технікою рельєфного різьблення.

В. С. Кваша створив портрети Б. Хмельницького, Г. С. Сковороди, М. В. Гоголя,

В. І. Леніна, М. Горького та багато інших. Особливе місце у творчості майстра займає шевченківська тематика. Це портрети Т. Г. Шевченка, композиції за його творами, портретні зображення українських кобзарів за малюнками О. Г. Сластіона.

Твори В. С. Кваші експонувалися на багатьох обласних, республіканських, всесоюзних виставках, були вони на виставці полтавських художників у Болгарії, на «ЕКСПО-67» у Канаді.

Полтава

В. С. ФУРМАН

ХОТОВИЦЬКЕ ШАВАРОПЛЕТЕННЯ

Невеличке село Хотовиця розташоване в горах Сіратут на Кременеччині. Старожили розповідають, що в Хотовиці з діда-прадіда плетуть кошики. Це заняття стало традиційним, незважаючи на відсутність місцевого матеріалу (рогози). Іздити по рогозу («шавар») доводиться досить далеченько.

Її ріжуть, зв'язують у невеличкі китиці («шаварові коники»), які два-три тижні сушать на сонці. Потім зберігають на горіщі або обкладають ними стіни хати, щоб було тепліше взимку та й шавар на морозі краще сохне. Наступний етап — підготовка рогози до плетіння — кожну шаварину ділять надвое на «лупайки» і фарбують в червоний, зелений, та синій кольори хімічною фарбою. Жмут лупайок кладуть у фарбу і тримають доти, доки вони не намокнуть, а тоді вішають сушити на тин. Кольорові лупайки використовують для декорування шаварових виробів.

Починають робити кошики з шнурочка, по якому плететься «денце». Для стінок заселяють 17—20 пар шаварин для ширших сторін і сім для в'язучих. Потім денце накладають на «дощину» (дерев'яний короб, зроблений по формі кошика), а зверху ще й «прибивачку» (дощечку, щільно прив'язану до дощини шнурком). Коли денце закріплене, всі сторони кошика з'єднують першою лупайкою, яку вже кладуть уперек. Городять до потрібної висоти. Закінчують стінки двома шнурками, а потім «оплітають», щоб не осмикувались шаварини. Кінчики шаварин («петлиці») обрізують і загинають всередину. Ручки плетуть у чотири осередки кіскою в восьмеро, міцно прив'язують до стінок кошика. Декор має назву «квітка» і розміщується в центрі та по вінцях кошика, варіації декору незначні. За своєю формою кошики однакові, відмінні лише розміром.

Крім кошиків, плетуть і капці, які прикрашають смугами кольорових шаварин.

Плетуть хотовичани в основному взимку, у вільний від польових робіт час.

Ринок збуту виробів широкий — Україна, Сибір, Кавказ. Купують хотовицьке шавароплетення не тільки як необхідну в побуті річ, а й як сувенір.

Кременець

Т. П. ЧАГОВЕЦЬ

Тернопільської області

НАШІ АВТОРИ

БОЙДАРЕНКО А. І., кандидат філологічних наук, завідувач кафедри української літератури Черкаського державного педагогічного інституту. Автор підручника для 10 класу «Українська література» (у співавторстві), (вид. I—X, 1953—1961 р.р.), співупорядник «Хрестоматії з української літератури для 10 класу» (вид. I—X, 1953—1961 р.р.) та ін.

БРОМЛЕЙ Ю. В., академік, директор Інституту етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР. Автор праць «Крестьянское восстание 1573 года в Хорватии» (1959), «Становление феодализма в Хорватии» (1964), «Этнос и этнография» (1973), співавтор і відповідальний редактор праць «Современные этнические процессы в СССР» (1975), «Этнографы рассказывают» (1978) та ін.

БУШИНА Т. І., кандидат мистецтвознавства, старший викладач Чернівецького державного університету. Автор праць «Основные тенденции развития народного искусства Советской Буковины» (1967), «Народное искусство Буковины за годы Советской власти» (1978), «Общие черты в народном искусстве Украины и Молдавии» (1978) та ін.

ВЕРГОВСЬКИЙ С. В., зав. відділом «Полісся» Музею народної архітектури та побуту Української РСР.

ГОРЛЕНКО В. Ф., кандидат історичних наук, в. о. завідувачого відділом етнографії Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Автор книг «Нариси з історії української етнографії» (1964), «Народна землеробська техніка українців» (у співавторстві, 1971).

ГРИЦА С. Й., кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу теоретичних проблем художнього розвитку мас Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Автор праць «Ф. М. Колесса», упорядник книг «Музикознавчі праці Ф. М. Колесси» (1970), «Наймитські та заробітчанські пісні» (1975) та ін.

ЗУБОВ В. С., викладач наукового комунізму Краматорського індустріального інституту.

ЛИТВИНОВА О. У., завідувача сектором наукової інформації Київської державної ордену Леніна консерваторії ім. П. І. Чайковського.

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 XIX—початку XX ст.» (1977).

ЧЕПЕЛИК В. В., кандидат архітектури, завідувач кафедри Київського інженерно-будівельного інституту. Автор ряду статей з питань народної архітектури.

ШАЛУТАШВІЛІ Н. М., доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії і теорії театру Грузинського державного театрального інституту ім. Ш. Руставелі, авторка книг «О. Островський на грузинській сцені» (1958, груз. м.), «Театр ім. О. Грибоедова» (1962, груз. м.), «Брати Зандукелі-Сандунови» (1966, груз. м.), «Сторінки великої дружби» (1966, рос. м.), «Невідомі статті Іллі Чавчавадзе про театр» (1969, груз. м.), «Георгій Давіташвілі» (1970, груз. м.), «Дорогами дружби» (1978, груз. м.).

ЩЕРБИЙ Г. С., молодший науковий співробітник відділу етнографії Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 стор. — Т. П. Самець. Декоративний розпис. Петриківка Дніпропетровської області. 1978. Фоторепродукція С. М. Сльозка. 4 стор. — С. М. Сандюк. Весна. Картон, темпера. Івано-Франківськ. 1978. Фоторепродукція С. М. Сльозка. **НА ТИТУЛІ:** М. Пономаренко. Папка-адрес. Метал, філігрань. У **РУБРИКАХ:** Зразки орнаментів сучасного ткання Київщини.

В ЖУРНАЛЕ

НАУКА И СОВРЕМЕННОСТЬ. Бромлей Ю. В. Новая обрядность как один из важных компонентов советского образа жизни. Литвинова О. У. Современная камерно-вокальная музыка и фольклор. ПУТЯМИ ДРУЖБЫ И ЕДИНЕНИЯ. Горленко В. Ф. Роль Петербурга и Москвы в исследовании украинской культуры и быта конца XVIII — начала XIX в. Шалуташвили Н. Н. Около источников братских театралных культур. Бушина Т. И. Общие черты в народном искусстве украинцев и молдаван. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ. Зубов В. С. Художественная самодеятельность как фактор воспитания всесторонне развитой личности. ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. Бондаренко А. И. Народные истоки поэмы Т. Г. Шевченко «Мар'яна-черниця». Маланчук В. А. Н. Ф. Сумцов как этнограф (к 125-летию со дня рождения). Чепелик В. В. Поиск народного стиля в архитектурном творчестве А. Г. Сластона. Грица С. И. Категория парадигмы в изучении вариационной специфики фольклора. ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ. Бурак М. Д. Традиционное и современное в практике самодеятельных инструментальных коллективов Буковины. Шербий Г. С. Характеристика некоторых особенностей украинской народной одежды. ЭКСПЕДИЦИИ. Верговский С. В. Древнее народное строительство украинского и белорусского Полесья. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. Качкан В. А. Книга об идейно-воспитательной роли фольклора. Кувейда В. Т. Важное звено социалистического образа жизни. Коваль П. Д., Семенчук М. Д. Животворная сила духовной культуры развитого социализма. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. Олейников Н. М. Из фольклора Сумщины о В. И. Ленине. Тархан-Бережа З. П. Кобзарь Е. Адамцевич на Тарасовой горе в Каневе. ХРОНИКА. Юзвенко В. А. VIII Международный съезд славистов. Наулко В. И. X Международный конгресс антропологических и этнологических наук. Из орбиты новостей.

IN THIS ISSUE

SCIENCE AND THE PRESENT. Bromley Yu. V. New Rites as One of Important Components of the Soviet Way of Life. Litvinova O. U. The Modern Chamber-Vocal Music and Folklore. ON THE PATH OF FRIENDSHIP AND UNITY. Gorlenko V. F. The Role of Petersburg and Moscow in Studies of Culture and Everyday Life of the Ukrainians in the Late 18th and Early 19th Centuries. Shalutashvili N. M. Near the Sources of Fraternal Theatrical Cultures. Bushina T. I. Common Features in Folk Art of the Ukrainians and Moldavians. PROBLEMS OF AMATEUR THEATRICALS. Zubov V. S. Amateur Theatricals as a Factor of Education of All-Round Developed Personality. FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. Bondarenko A. I. Folk Sources of the Poem "Mar'yana-Chernytsya" (Mar'yana, the Nun) by T. G. Shevchenko. Malanchuk V. A. M. F. Sumtsov as an Ethnographer (on 125th Anniversary of His Birth). Chepelik V. V. A Search for a New Style in the Architecture Creative Work of O. G. Slastion. Hrytsa S. I. Category of Paradism in Studying Variational Specificity of Folklore. TRIBUNE OF THE YOUNG RESEARCHER. Burak M. D. The Traditional and Modern in Practice of Amateur Instrumental Bands from Bukovyna. Shcherby G. S. Characteristics of Some Peculiarities of the Ukrainian Folk Clothes. EXPEDITIONS. Verhovskiy S. V. Ancient Folk Building in Ukrainian and Byelorussian Polissya. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. Kachkan V. A. A Book on Ideological and Educational Role of Folklore. Kuevda V. T. An Important Link of the Socialist Way of Life. Koval' P. D., Semenchuk M. D. Life-Giving Strength of Spiritual Culture of Developed Socialism. FROM OUR MAIL. Oleinikov M. M. From the Sumy Region Folklore on V. I. Lenin. Tarkhan-Bereza Z. P. Kobza-Player E. Adamtsevich on the Tarasova Hills in Kaniv. NEWS ITEMS. Yuzvenko V. A. The 8th International Congress of Slavonic Philologists. Naulko V. I. The 10th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences. From the Orbit of News.

Редактори відділів І. М. Власенко, В. Т. Скурятівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак.
Художні редактори М. І. Стратілат, Б. В. Сушко.
Технічний редактор Т. Р. Спекторова. Коректор І. П. Самоїленко.

Здано до набору 9.02.79. Підп. до друку 3.04.79. БФ 08630. Формат 70×108/16. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Обл.-вид. арк. 10,35 + вкл. 0,39—10,74. Тираж 9500 пр. Зам. К-118.

Видавництво «Наукова думка», 252001, Київ, МСП, вул. Репіна, 3.
Друкарня видавництва «Київська правда», 252030, Київ-30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 2 (156), 1979. (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. Ленина, 19.



М. І. Стратілат.
Закарпатський край. Лінограв'юра.
Київ, 1978.



«НАУКОВА ДУМКА»

Нар. творчість та етнографія. 1979, № 2, 1—96.